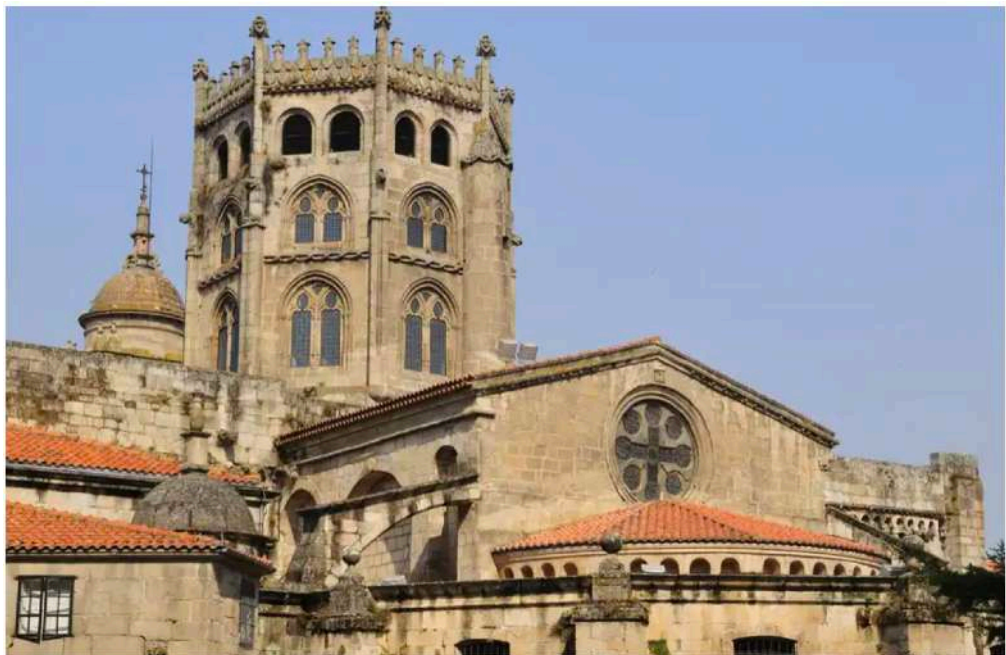


**ACTAS SELECCIONADAS DEL 41 CONGRESO INTERNACIONAL
SPANISH PROFESSIONALS IN AMERICA
ASOCIACIÓN DE LICENCIADOS Y DOCTORES
ESPAÑOLES EN ESTADOS UNIDOS (ALDEEU)**



Catedral de San Martín, emblema de la ciudad de Ourense

**Editores:
Antonio Román Román
Helena Talaya Manso**

**Publicaciones de la Asociación de Licenciados y
Doctores Españoles en Estados Unidos (ALDEEU)
SPANISH PROFESSIONALS IN AMERICA, INC.**

Serie: Actas de Congresos, N° 22

ACTAS SELECCIONADAS DEL
41 CONGRESO INTERNACIONAL DE ALDEEU
Ourense, 2022

Editores

Antonio Román Román

Helena Talaya Manso

EDITORIAL ROCANA
ISBN: 978-84-09-47969-6

Consejo de Redacción

Antonio Román Román, *Director del 41 Congreso
Internacional de ALDEEU*

Gerardo Piña Rosales, *Director Honorario de la Academia
Norteamericana de la Lengua Española*

Natacha Bolufer Laurentie, *Cabrini University*

Ana María Flori López, *Conservatorio Superior
de Música, Alicante*

Mariela A. Gutiérrez, *University of Waterloo*

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood, *Wells College*

Francisco Javier Peñas Bermejo, *The University of Dayton*

Lucía Osa Melero, *Duquesne University*

Junta Directiva de ALDEEU

Presidenta: Teresa Anta San Pedro

Vicepresidenta: Helena Talaya Manso

Tesorera: María José Luján

Secretaria: Andrea F. Nate

Vocales:

Nuria Blanco Álvarez

Carmen Gregory

Aurelio Martínez Seco

José Carlos Vela Bueno

ÍNDICE

EDITORIAL, EL CONTAGIOSO PLACER DE UN EDITOR. Antonio Román / p. 6

ENSAYOS,

DISCURSIVIDAD INTEMPESTIVA EN LAS ARGUMENTACIONES DECONSTRUCTORAS DE DERRIDA, Francisco Javier Higuero / pp. 8-22.

UNA HISTORIA DE SUPERACIÓN DE LOS GALLEGOS EN ARGENTINA, Nelson Roberto Feijoó Molina / pp. 23-43.

LA GRUTA DEL ÁVILA: AUTOBIOGRAFÍA, PALIMPSESTO E INTERTEXTUALIDAD, Diana Guemárez-Cruz. / pp. 44-59.

HOY LES VOY A HABLAR... SOBRE *LA GRUTA DEL ÁVILA*, Luis Gilberto Caraballo. /pp. 60-63.

LA MEMORIA DEL LUGAR Y EL CONCEPTO DE PERTENENCIA, SEGÚN LA NOVELA *LA SAGA/FUGA DE J. B.* DEL ESCRITOR ESPAÑOL GONZALO TORRENTE BALLESTER, Qasem Mohammed Helal Saleem, 64-89.

SÍNTESIS DEL ORIGEN Y LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA NOTACIÓN GREGORIANA A TRAVÉS DEL TIEMPO, COMO BASE DEL LENGUAJE MUSICAL OCCIDENTAL, Ana María Flori López / pp. 90-107.

COMPARACIÓN entre el libro *NAUFRAGIOS* de ÁLVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA y la película *CABEZA DE VACA* de NICOLÁS ECHEVARRÍA, Margarita Merino (MMdL) pp. 108-123.

LA OBRA LÍRICA DE MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO MÁS ALLÁ DE LA ZARZUELA, Nuria Blanco Álvarez, pp. 124-141.

TÀNIA BALLÓ Y MABEL LOZANO: DOS NUEVAS FORMAS DE ACTIVISMO FEMINISTA, Enrique Ávila López, pp. 142-159.

ESTRATEGIAS UTILIZADAS EN LA INTERPRETACIÓN CONSECUTIVA PARA LIDIAR CON LA CORTESÍA LINGÜÍSTICA EN EL CONTEXTO DE LAS RELACIONES DIPLOMÁTICAS ENTRE ESPAÑA Y ESTADOS UNIDOS, Igor Flori López, pp. 160-179.

DECONSTRUCTIVE EPISTEMOLOGY IN GALDÓS' *MISERICORDIA*, Katharine Christie, pp. 180-189.

METAMORFOSIS DE UN THRILLER: CRÓNICA, ENSAYO Y METAFICCIÓN EN *LAS MADRES NO* DE KATIXA AGIRRE (2019). Fátima Serra, pp. 190-201.

UN SURREALISTA ESPAÑOL EN EL EXILIO: EUGENIO F. GRANELL, Gerardo Piña-Rosales, pp. 202-209.

LA CREATIVIDAD Y LA COMPETENCIA INTERCULTURAL MEDIANTE UN CURSO DE TRADUCCIÓN, Cristina Pardo Ballester, pp. 210-226.

HOMENAJE A ALMUDENA GRANDES

INTRODUCCIÓN, Helena Talaya-Manso, pp. 228—230.

ALMUDENA GRANDES. MEMORIA Y COMPROMISO, Helena Talaya-Manso, pp. 231-244.

MEMORIA, TIEMPO Y CONEXIONES EN *LAS TRES BODAS DE MANOLITA* POR ALMUDENA GRANDES, Frieda Blackwell, pp. 245-255.

LA HERENCIA DE LA LOCURA EN LA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES, Josefina Sánchez-Money, pp. 256-272.

MALENA ES UN NOMBRE DE TANGO POR ALMUDENA GRANDES, María Castejón Leorza, p. 272

POESÍA

VÍA CRUCIS UCRANIO. ELEGÍA, REQUIEM, RITO, HECATOMBE, José Luis Molina Martínez. / pp. 274-295.

GALICIA, Margarita Merino (MMdL) pp. 296-302.

PRESENTACIÓN DE LIBROS

Margarita Merino (MMdL), pp. 304-307.

Frieda Blackwells, p. 308.

Pilar Fernández-Cañadas, p. 309.

Antonio Barbagallo, p. 310.

CONGRESISTAS QUE PARTICIPARON EN EL CONGRESO VIRTUALMENTE

VÍA CRUCIS UCRANIO, José Luis Molina Martínez, p. 312.

EUGENIO F. GRANELL: UN SURREALISTA ESPAÑOL EN EL EXILIO, Gerardo Piña Rosales, p. 313.

MALENA ES UN NOMBRE DE TANGO. María Castejón Leorza, p.314

CREACIÓN DE *LA GRUTA DEL ÁGUILA*, Luis Gilberto Caraballo, p. 315.

AUTORES pp. 317-323

GALERÍA FOTOGRÁFICA pp. 325-330

EFEMÉRIDES DE PUBLICACIÓN p. 331

El contagioso placer de un editor

La misión del editor no es solamente ser un intermediario entre los autores que escriben sus artículos y ensayos y los futuros lectores. Es algo más, el editor y el comité editorial que le asesora, tienen la misión y el placer de compartir con los lectores el fruto de las investigaciones, descubrimientos y creaciones que los autores han vertido en sus escritos. Los editores y su junta editorial no son críticos literarios o científicos, pero, con su aprobación, quieren contagiar a los futuros lectores del placer intelectual que han experimentado al leer esos trabajos de investigación y creación, y que les han llevado a recomendar su publicación porque vale la pena leerlos y porque la voz de sus autores merece ser escuchada.

Al oficio de editor se une el que, por tratarse de las actas de un congreso básicamente presencial, los escritos que aquí se incluyen son fruto de presentaciones orales en las que se han compartido ideas e historias y que son frecuentemente el crisol donde los ensayos y artículos consiguen su forma adecuada. En la era de la cibercomunicación, en la que nos hemos acostumbrado a ver y hablar por pantallas, se hace necesario el reencuentro personal que se produce en los congresos y que tan esencial es a nuestra sociabilidad humana.

Nuestros congresos –y por lo tanto las Actas– reflejan la variedad de profesiones que ejercen los miembros de ALDEEU, son estudios interdisciplinarios en los que se tratan temas literarios, filosóficos, históricos, cinematográficos, musicales, a los que a veces se unen homenajes, como el dedicado en este congreso a la novelista española, recientemente fallecida, Almudena Grandes.

Aunque mayoritariamente presencial, este congreso ha contado también con una sección virtual en la que han participado miembros de ALDEEU que, por razones varias, no pudieron venir a Ourense. El hecho de que sus presentaciones fueron pregrabadas nos ha permitido reproducirlas por medio de enlaces a los vídeos.

En el 41 Congreso y en la preparación de estas Actas, he contado con la valiosa cooperación editorial de Helena Talaya-Manso para llevar a cabo el homenaje a la memoria de la novelista Almudena Grandes. A la Dra. Talaya-Manso, experta en la obra literaria de Almudena Grandes, le doy las gracias por su profesionalismo en todo el proceso de seleccionar y evaluar los trabajos y por su afable personalidad humana.

Expreso mi agradecimiento a Teresa Anta San Pedro, presidenta de ALDEEU, y a la Junta Directiva, por su incondicional apoyo para la publicación de estas Actas, a los miembros del Consejo de Redacción y a otros colaboradores expertos, por su evaluación de cada ensayo a fin de asegurar la calidad del contenido de las Actas. Las gracias son bien debidas a José Manuel Pimenta Román, informático, por su desinteresada ayuda para llevar a buen fin estas Actas virtuales en campos técnicos en los que mis conocimientos son bastante limitados.

Antonio Román



ENSAYOS

DISCURSIVIDAD INTEMPESTIVA EN LAS ARGUMENTACIONES DECONSTRUCTORAS DE DERRIDA

Francisco Javier Higuero
Wayne State University

Si se deseara ser fiel a las expectativas sugeridas por el pensamiento de Jacques Derrida resulta ser imposible de todo punto tratar a este como una estructura cerrada en la que cupiera encontrar, sin mayores problemas, un sentido último, capaz de posibilitar, al final del recorrido, la propuesta de unas conclusiones definitivas. Al igual que ya lo hiciese antes Friedrich Nietzsche, Derrida rechaza categóricamente toda idea de construcción de un sistema. Por consiguiente, el propio quehacer deconstructor deja abiertas un abanico de posibilidades y perspectivas. Según han sugerido Remedios Ávila en *Identidad y tragedia*, Manuel Barrios Casares en *Voluntad de lo trágico*, Enrique Lynch en *Dioniso dormido sobre un tigre*, Mariano Rodríguez González en *Más allá del rebaño* y Robert Solomon en *From Hegel to Existentialism*, parece que desde Nietzsche, tal vez, la filosofía, lejos de ser un discurso lineal y expresivo, dominado por el querer decir algo, se muestra como lo que nunca dejó de ser: texto o escritura, que ya no se deja regir por la ley del sentido, del pensamiento e incluso del mismo ser, sino que se despliega en la heterogeneidad del espacio y del tiempo, en un lenguaje múltiple, diseminado en una serie infinita de reenvíos significantes. Por consiguiente, en modo alguno se debería pretender encontrar un sentido definitivo y fundamental a las argumentaciones deconstructoras de Derrida, ni tampoco deducir de ellas una ley capaz de convertirlas en un sistema cerrado de pensamiento o en un simulacro de verdad cuyo origen y finalidad habrían de ser reconstituidos y desvelados.¹ Un intento tal no haría más que distorsionar, deformar y empobrecer la riqueza de las argumentaciones perspectivistas de Derrida, el juego proliferante e

indecible de su discurso, lo mismo que la extraña e inquietante estrategia de su texto.

Esta ponencia se propone salir al paso de las simplificaciones y de los presuntos acercamientos que se han hecho de las propuestas destructoras de Derrida, enfatizando, sobre todo, que tal proceder discursivo no implica una mera aniquilación o sustitución de lo criticado con vistas a una nueva restitución, que lo reemplazaría o sustituiría. Para expresarlo, en otros términos, la deconstrucción se opone a la simplicidad de semejante procedimiento. Por consiguiente, la deconstrucción no excede al pensamiento occidental o a la metafísica tradicional, situándose más allá de ambos, sino que se mantiene constantemente en un equilibrio inestable entre lo ya constituido, de un modo u otro, y aquello que lo excede, trabajando desde su margen mismo a fin de lograr la implementación de una cierta discursividad que no descansa nunca en el tranquilo sosiego de lo que le es familiar. Para conseguir tal objetivo, aun en medio de inestabilidades nunca desaparecidas por completo, es preciso que las estrategias destructoras se desdoblén de tal forma que, aunque se rechacen los valores metafísicos trascendentales, simultáneamente se proceda a una lectura atenta y vigilante del pensamiento occidental, desplazando sus efectos, al tiempo que se cambian las actitudes, los tonos y hasta los estilos predominantes. Tal tarea contribuye a caracterizar a estas argumentaciones destructoras de Derrida tan intempestivas como las implementadas inmisericordemente, una y otra vez, sin solución de continuidad, por el propio Nietzsche. No debería perderse de vista, a este respecto, que los valores absolutos que este filósofo atacaba, de modo implacable, son también los que, a su manera, denuncia Derrida, cuando no demostraba poseer reparo alguno en criticar la metafísica de la presencia, impuesta, de una forma u otra, a lo largo de la historia de la cultura occidental. Se precisa, a este respecto en *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción* de Cristina de Peretti:

... en un primer momento considerado como el origen, está el pensamiento, la plena presencia del pensamiento a sí mismo. Pero este pensamiento -pura presencia a sí- sólo puede expresarse y comunicarse a través de sistemas mediadores. La forma de expresión del pensamiento es el habla que, pese a ser mediación, se presenta como comunicación natural y directa. Las palabras que se emiten son signos espontáneos y casi transparentes de pensamiento actual del hablante que el receptor que escucha espera captar, signos por medio de los cuales se comunican dos personas *presentes*. De este modo, el habla está en conexión directa con el significado, y los significantes, una vez emitidos, desaparecen sin llegar a constituirse en estorbo.²

Derrida, en escritos filosóficos tales como *De la gramatología y La escritura y la diferencia*, relaciona lo connotado fenomenológicamente por la presencia, con la teoría de los actos de habla, a la que no tendrá reparo en criticar, al menos implícitamente, contraponiéndola al énfasis deconstruccionista que tal filósofo otorga al ejercicio gramatológico de la escritura. Derrida manifiesta de forma explícita que el lenguaje es, ante todo, escritura, de la que hay que partir para criticar la dimensión de la voz como expresión de sentido. Conjuntamente con este énfasis en la escritura, dicho filósofo apostará por un pensamiento que lee con minuciosidad, consideración, profundidad y cautela las puertas que dejan abiertas los vacíos y márgenes del texto. A esta estrategia focalizada en la escritura y encaminada a encontrar elementos textuales subversivos, se la designa con el nombre de gramatología, ciencia que se propone desedimentar las determinaciones conceptuales del logofonocentrismo, los obstáculos epistemológicos y culturales que funcionan como soporte de los prejuicios y presupuestos más enraizados del pensamiento occidental, entre los que se encuentra el de la solidaridad con una metafísica de la presencia que conlleva la devaluación y consiguiente marginación de la escritura.³ Ahora bien, al otorgar a este elemento textual el papel que propiamente le corresponde, Derrida relaciona a la escritura con la tachadura producida por ella, ocasionando una huella de lo que se ha intentado borrar. En

consecuencia, lo que permanece no es presencia alguna, sino un simulacro de la misma. Desde esta perspectiva y conforme Derrida expresa en *Margins of Philosophy*, la huella no puede definirse ni en términos de presencia ni de ausencia. Precisamente, lo que excede a esta oposición tradicional es lo que sobrepasa al ser como presencia y al concepto de origen. La huella vendría a consistir en un simulacro de algo que se disloca, se desploma y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etc.

No se cansa de reiterar Derrida que la escritura es el último estrato de expresión del pensamiento y convierte al lenguaje en una serie de marcas físicas sin relación aparente con ese pensamiento que las produce, ya que operan en ausencia del hablante y del receptor. Ya se ha convertido en un lugar común tratar de esclarecer las diversas modalidades de la teoría pragmática de los actos de habla, aludiendo a planteamientos analíticos. La presencia implicada en dichos actos de habla ha sido criticada, con insistencia explícita y manifiesta, por Derrida, tal y como lo han puesto de relieve De Peretti en “Las barricadas de la deconstrucción” y Jesús Navarro Reyes en *Cómo hacer filosofía con palabras*. Advierten, sobre todo, dichos pensadores, que, a la hora de llevar a cabo la descripción completa del acto de habla, sus condiciones de realización habrán de ser acotables como hechos propensos a ser verificados. Esto ya resulta difícil para las condiciones externas, a pesar de ser observables intersubjetivamente y accesibles desde una perspectiva impersonal, debido sobre todo a que dichas condiciones se extienden indefinidamente en el tiempo y el espacio; pero son las condiciones mentales internas –esas creencias, deseos o intenciones de las que únicamente es espectadora la propia conciencia, o tal vez ni ella misma- las que conducen a un problema intratable a la hora de cerrar o saturar definitivamente la noción de contexto. Al no ser posible realizar un análisis exhaustivo del contexto, existirá siempre la sospecha de que el vacío tal vez se esconda detrás de todo uso del lenguaje, según lo ha advertido Derrida en *La diseminación y Posiciones*.⁴ Reconoce dicho

pensador que el procedimiento racionante de planteamientos analíticos asume como punto de partida la delimitación de los actos de habla plenos, es decir, de aquellos en los que concurren todas las condiciones de contexto imprescindible para que no ocurra un infortunio. Ahora bien, algo que pareciera un pleno acto de habla, podría estar siendo realizado de forma insincera, fingida, dentro de una representación teatral, como parte de un poema, de un soliloquio, o estar siendo citado sin que, los oyentes o espectadores fueran conscientes de ese hecho. Todos estos actos que son calificados como casos parasitarios, no serios, no ordinarios, habrán de ser dejados de lado para analizar en primer lugar los casos de plena realización, serios y completamente normales. De este modo, quedan inicialmente excluidos del análisis tanto los actos no realizados –los denominados desaciertos– como los actos que resultan huecos o vacíos –calificados como abusos. Todos ellos son resultado de la ruptura de determinadas convenciones lingüísticas. De hecho, la descripción de dichos actos constituye el primer paso hacia la teoría. No obstante, el procedimiento para comprender cómo funcionan los actos de habla consistirá en imaginar cómo habrá de ser aquel acto en el que nada venga a imposibilitar su realización plena y perfecta. Semejante exclusión inicial le parece intolerable a Derrida y no la acepta ni siquiera como planteamiento metódico o transitorio, pues hace parecer circunstanciales, secundarias y prescindibles ciertas características del lenguaje que él considera definitorias e ineludibles. Se expresa a tal efecto el discurso ensayístico de *Cómo hacer filosofía con palabras*:

Si es el carácter *convencional* de los actos de habla el que hace posible su fracaso, y esa convencionalidad es intrínsecamente definitoria de los actos en cuestión, no puede ser dejada de lado ni siquiera provisionalmente para definir la noción de éxito, pues “¿Qué es un éxito cuando la posibilidad de fracaso continúa constituyendo su estructura?”⁵

En la realidad cotidiana difícilmente podría encontrarse el acto de habla pleno, pues siempre hay circunstancias atenuantes, o, al menos, es posible imaginarlas, dado que el contexto que sería preciso analizar para demostrar la plenitud de dicho acto es virtualmente inabarcable. De hecho, en lugar de aceptar el carácter intrínsecamente incierto de la realidad cotidiana, los planteamientos analíticos especulan sobre el lenguaje ordinario desde una postura idealizada en la que no dejan de concurrir circunstancias atenuantes. Esta situación es imaginada, a juicio de Derrida, teleológicamente; es decir, el fin hacia el que tendería el lenguaje cotidiano consistiría en la superación de su imperfección ordinaria o en la depuración de sus formas parasitarias en beneficio de su aparecer pleno y perfecto. Dicho pensador advierte no ser posible, en el caso de que la teoría aspire a tal objetivo de idealización, que tras su paso quede ninguna polisemia irreductible, es decir, ninguna diseminación que escape al horizonte de la unidad de sentido. En concreto y en conformidad con lo afirmado en *Cómo hacer filosofía con palabras*, a Derrida parece horrorizarle la idea de que el contexto interno pueda ser analizado de modo exhaustivo, aunque sea en una ficción teórica; esta idea comportaría el mantenimiento de la conciencia como centro organizador de todo el sistema, pues, para que el acto pleno fuera concebible, habría de realizarse mediante una conciencia libre y presente en la totalidad de la preferencia ilocucionaria. La propia posibilidad de que tal vez se piense que, detrás de los contenidos de la conciencia exista algo que nunca esté presente ante ella quedaría negada en dicha explicación de la teoría de los actos de habla. Semejante desvalorización de lo parasitario, según lo expresa Derrida en *De la gramatología*, sería equivalente al desprecio que la metafísica había dirigido hacia la escritura, convertida en algo derivado, suplementario y prescindible.⁶ Tal filósofo se ve obligado a deconstruir los planteamientos analíticos, mostrando que lo asumido como fundamento o esencia, la clave de la bóveda de toda la teoría, está en realidad internamente constituido por lo definido como secundario, accesorio o circunstancial, que en absoluto puede ser

considerado como prescindible. De hecho, Derrida no tiene reparo alguno en dejar establecido que el lenguaje presuntamente no serio, ejemplificado tal vez en la metáfora, la ironía o la cita, se presta a ser presentado como condición de posibilidad de todo otro lenguaje, inserto algunas veces en determinados contextos marginales que, al no caracterizarse por rasgos exhaustivos, no favorecen la emisión de actos de habla plenamente realizados.⁷ Según Derrida, la posibilidad del fracaso constituye internamente al lenguaje, haciéndolo ser lo que es. Olvidar esta característica del lenguaje conduce a condenar como patología excepcional lo que es un hecho incontrovertible. Por consiguiente, el fracaso habrá de ser asumido como un riesgo estructural, lo cual no implica que todo acto de habla haya de fracasar, sino que es completamente necesario que sea posible su fracaso. Dicho infortunio no se encuentra fuera del lenguaje ordinario, allende de sus márgenes, como un abismo que estuviera más allá de sus límites habituales y que pudiese contemplarse desde la seguridad del uso pleno y significativo, como un peligro lejano. Debido a tal posibilidad de fracaso o infortunio, duda Derrida de que, ante los actos comunicativos sea preciso un desciframiento hermenéutico que desvele su sentido subyacente. Tal intención estaría manifiestamente desencaminada, pues no habría de hecho ningún sentido o verdad última identificable como el contenido transmitido por las palabras. En lugar de apelar a la presunta identidad de lo dicho, Derrida advierte que todo lo vivido es asimilado en función de aquello de lo que se diferencia y todo lo presente en función de lo ausente. El discurso ensayístico de *Cómo hacer filosofía con palabras* esclarece este posicionamiento deconstructor del modo siguiente:

De hecho, sólo si la propia experiencia es, ella misma, *diferencial*, será susceptible de ser expresada, adquirir forma significativa. En esto consistió precisamente la crítica derridiana de la fenomenología de Husserl, (...): la descripción fenomenológica, al ser necesariamente lingüística, sólo es concebible si renegamos de la pretendida pureza de lo descrito, que sólo puede ser descrito si es diferenciable; y sólo puede ser diferenciable si está de suyo

diferenciado, es decir, si tiene una *forma* que tiene que ser iterable, repetible, ...⁸

Advierte Derrida que la iterabilidad que constituye al lenguaje atañe a toda forma de experiencia. Este pensador se propone mostrar que dicha experiencia no es sino lenguaje y escritura. Sin embargo, según la lectura propuesta por algunos planteamientos analíticos, es el lenguaje el que ha de ser entendido como correlato de un estado mental, es decir, de una experiencia intencional. Estos planteamientos esgrimen que las argumentaciones de Derrida iban dirigidas a mostrar que la escritura necesariamente puede funcionar en ausencia del contexto de enunciación y, en concreto, de la intención presente del emisor, de donde habrían extraído la idea de que la finalidad de la escritura no es el transporte de sentido entre determinadas conciencias. De hecho, las características atribuidas a la escritura por los planteamientos analíticos atañen de la misma forma a todo lenguaje, a toda comunicación y a toda experiencia en general. Ninguno de estos actos puede ser explicado como una participación en los contenidos semánticos presuntamente transmitidos por los sujetos que intentan establecer ciertas comunicaciones entre ellos. Sin embargo, nada en estas transacciones relacionales puede ser entendido al margen del contexto, de manera que la teoría de los actos de habla estaría teniendo un comienzo inadecuado si aspirara a ponerlo entre paréntesis por razones metodológicas, como si se tratara de una cuestión meramente secundaria. Ahora bien, convendría precisar que, por una parte, los elementos lingüísticos no son nada sin su contexto; pero, por otra, comportan una fuerza de ruptura con todo contexto dado, pues pueden funcionar fuera de él. Para expresarlo de modo algo diferente, cada emisión dada solo puede tener sentido en un contexto, aunque, a un tiempo, jamás pueda ser atrapada eventual y exclusivamente por dicho contexto. En conformidad con lo ya adelantado, la noción de contexto está constituida tanto por los elementos externos, entre los que habría que incluir al momento y lugar

de la enunciación, a los actos y acontecimientos que la preceden y la siguen, como también por los elementos internos, es decir por los respectivos estados mentales del emisor y receptor. Si bien los elementos externos también resultan problemáticos, es en los internos donde Derrida focaliza su atención, pues, debido a la propia estructura del lenguaje, es imposible que el acto de presunta comunicación consista en una muestra pura y perfecta, al margen, por completo del sentido pensado por el hablante o escribiente, el cual, de algún modo, aunque no con exclusividad definitiva, debería ser tenido en cuenta. Todo acto de habla ha de tener algo de acontecimiento: es, en parte, algo que se hace, pero también algo que viene dado y que puede ocurrir o no en función de un contexto que no se puede controlar.⁹ Según Derrida, esto contribuye a hacer del acto de habla, especialmente de la fuerza ilocucionaria, algo inaccesible y condena al fracaso cualquier intento de dominio en un sistema determinado, ya provenga este de los planteamientos fenomenológicos esgrimidos por Edmund Husserl en *Investigaciones Lógicas* o de las teorías lingüísticas que proponen determinados planteamientos analíticos. La dimensión incontrolable de los actos de habla no proviene única y exclusivamente de un contexto convencional, exterior a los interlocutores, sino también de la propia interioridad de dichos sujetos. Expresado de modo algo diferente, para Derrida, no puede haber ninguna intención consciente, por completo, pues siempre hay un resto en el inconsciente, algo oculto que no está presente al sujeto, sin que ello impida que tenga sus efectos sobre la conducta.¹⁰

Advierte el discurso ensayístico de *Cómo hacer filosofía con palabras* que todo acto lingüístico se halla constituido por elementos necesariamente iterables, que pueden por principio extraerse de su contexto supuestamente original y ser injertados en uno distinto, donde lo que aparentaba ser normal resulte parasitario y lo literal, irónico o metafórico. Por consiguiente, no cabe imaginar el caso plenamente normal, literal y puro como eje paradigmático de la teoría, a no ser que se

excluya la corruptibilidad de las formas lingüísticas, que obliga a extender la sospecha sobre la pretendida pureza de los actos de habla. Convendría puntualizar, a este respecto, que la crítica esgrimida por Derrida solo se aplica a la teoría de los actos de habla en tanto en cuanto es un caso concreto, dentro de la estrategia más amplia que ha emprendido dicho pensador. Para expresarlo de modo algo diferente, la deconstrucción tiene por objeto poner de relieve que cualquier teoría y proyecto de idealización están marcados por la iterabilidad, es decir, por una diferencia que le impide lograr plenamente su objetivo.¹¹ De hecho, el lenguaje de la teoría siempre deja un residuo que no es formalizable y mucho menos idealizable. Ahora bien, aunque toda teoría necesariamente se formule en un lenguaje, el problema surge cuando se pretende apresararlo, tal y como ya lo había sugerido intempestivamente Nietzsche en *Crepúsculo de los ídolos y Más allá del bien y del mal*. Este pensador ya denunció, desde planteamientos genealógicos, que el lenguaje es siempre metafórico, figurado y no literal. Prestando atención a dicho juicio crítico, agrega Derrida que la propia teoría de los actos de habla sería un buen ejemplo de lo que ella misma en principio pretende excluir, pues la posibilidad del parasitismo es un rasgo inseparable de cualquier acto de habla que, de por sí, se halla caracterizado por la vaguedad y la indefinición. Por consiguiente, a la hora de analizar los actos de habla, es imprescindible tomar en consideración que los hablantes solo pueden manifestar sus propios contenidos de conciencia, de un modo confuso e indefinido, a través de la penumbra de su propio inconsciente, que siempre permanece parcialmente opaco. En conformidad con todo esto, pudiera muy bien afirmarse que las formas lingüísticas no están ligadas a un único uso posible, ni están nunca asociadas a un mismo contenido de conciencia, pues, al ser iterables, se caracterizan por una ineludible e intrínseca vaguedad, pudiendo prestarse a ser interpretadas de múltiples formas, incluso hasta por el propio hablante, sin que definitivamente sean susceptibles de ser identificadas con determinadas intenciones. A

todo esto, se precisa agregar que el contexto de una emisión concreta nunca está definitiva y absolutamente dado.

De la crítica y objeciones lanzadas por Derrida en contra de la teoría de los actos de habla se deduce que no todas las prácticas filosóficas ofrecen como sedimento una doctrina sistemática con pretensiones de verdad que pudiera ser contrapuesta a la de los adversarios. No debería olvidarse, a este respecto, que Sócrates, Montaigne, Nietzsche y hasta Heidegger carecen propiamente de doctrina definida.¹² No hay filosofías que sean saberes sustantivos, sino actividades intelectuales que tienen como objetivo la producción, en el mejor de los casos, de estos saberes, aun sin perder de vista que ninguna doctrina es, por sí misma, filosofía, si no hay alguien que la defiende, hallándose dispuesto a sostenerla y mantenerla viva. Tal actitud no puede conseguir eliminar, en modo alguno, que haya contendientes propensos a esgrimir no solo teorías diferentes sino hasta planteamientos opuestos, abocados a impedir la llegada a consensos mutuamente aceptables. Es cierto que cuando los fines están establecidos y solo se trata de encontrar los medios para llevarlos a cabo, los contendientes disponen de un lugar desde el que llegar a un cierto entendimiento; sin embargo, cuando son los fines mismos los que están en cuestión, el problema se agrava, pues ya no existe método que pueda conducir hacia una resolución, mas, no por ello, tiene que hundirse la discusión en un decisionismo irracionalista. Tal vez, a fin de evitar que el debate degenera en una violenta disputa, convendría hacer uso de una lógica maleable o pronunciadamente acomodaticia. Para expresarlo de modo algo distinto, la dificultad a la hora de establecer un marco definitivo de valoración que permita dirimir este tipo de enfrentamientos no tiene por qué ser vista como un impedimento definitivo. En *Cómo hacer filosofía con palabras* se considera un error muy peligroso pensar que es imprescindible definir de antemano las reglas del juego raciocinante y que ese punto de partida ha de posibilitar un avance irrevocable en la resolución de los conflictos teóricos, una vez que se han descartado como sinsentidos –y no como mero desaciertos–

las posiciones que se ubican fuera de esas reglas. Por el contrario, la peculiaridad de la filosofía como disciplina reside en que no puede apelar a una metadisciplina legitimadora que la exima de plantear una y otra vez este tipo de cuestiones. La metafilosofía no puede ubicarse fuera de la filosofía, como si fuera una disciplina venida desde el exterior a establecer las reglas fundamentales del juego discursivo, por la sencilla razón de que poner en cuestión dichas reglas constituye la tarea más ineludible de la filosofía misma.¹³

A la hora de recapitular sinópticamente lo que precede tal vez convendría enfatizar una vez más que, según Derrida, la escritura es el último estrato de expresión del pensamiento y convierte al lenguaje en una serie de marcas físicas sin relación aparente con ese pensamiento que las produce, ya que operan en ausencia del hablante y del receptor. Es cierto que, para gran parte de la tradición filosófica, esta forma de comunicación es considerada como representación indirecta y artificial del habla, representación indirecta que puede llegar a convertirse en deformación y que, en todo caso, constituye un acceso incierto al pensamiento. Así pues, frente al habla concebida como la verdad del lenguaje o como el ideal, la escritura no puede menos que ser la mentira misma del lenguaje. Este posicionamiento filosófico implica sobre todo el rechazo del significante, otorgando privilegio indiscutible al significado, al tiempo que se minusvalora a la escritura que, como mucho, queda reducida a técnica accidental y representativa del lenguaje. En otros casos, a la escritura se la llega a considerar como distorsionante, parasitaria e incluso hasta usurpadora del contenido del habla. En contraposición a tales intentos devaluadores de la escritura, Derrida considera que tal ejercicio gramatológico no resulta materializarse sino en ser una huella que remite a otras huellas previas, en un proceso deconstructor sin límite aprisionador y contundente alguno. Por consiguiente, todo esto implica la imposibilidad de llegar a un sentido hermenéutico último o a la constatación de presencia alguna, convertida en ineludible manifestación de un contundente significado, fijo y definitivo. De hecho, el presunto

significado al que parecía haberse llegado se convierte inmediatamente y sin solución de continuidad en un nuevo significante, abierto por necesidad, a seguir y promover dicho proceso deconstrutor, al margen de planteamientos discursivos aprisionadores e incluso hasta estériles y reduccionistas.

NOTAS

¹ Según ha tenido a bien señalar Alberto Ruiz de Samaniego en *La inflexión posmoderna*, la función del simulacro impuesto de forma radical consistiría en contribuir con eficacia a que la realidad desaparezca, enmascarando al mismo tiempo su desaparición. Así pues, se tiende a degradar toda lógica referencial, representando de antemano la realidad construida, pero aparente, como un signo codificado. Tal efecto viene a materializarse en el resultado de la implementación de estrategias repetitivas de simulacros encaminados a ocultar lo que, de hecho, no es sino pura apariencia, sin nada debajo de ella que la sustente y sirva de soporte fundacional.

² Cristina de Peretti. *Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción*. Pág. 37.

³ La raíz grama del lexema gramatología apunta a la posibilidad de toda inscripción en general. En conformidad con esta apreciación etimológica, es la escritura, en cuanto tal, la que se encuentra en la base de cualquier aproximación gramatológica.

⁴ En *Structuralist Poetics* y *The Pursuit of Signs*, Jonathan Culler ha estudiado el vacío que amenaza a determinadas expresiones lingüísticas y que se manifiesta mediante ausencias inesquivables y silencios subversivos.

⁵ Jesús Navarro Reyes. *Cómo hacer filosofía con palabras*. Pág. 151.

⁶ A la hora de tratar las implicaciones de la crítica de Derrida a la teoría de los actos de habla, continúan teniendo un valor no desdeñable estudios tales como *The Literary Speech Act. Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages* de Shoshana Felman, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* de Barbara Johnson y *Speech Acts and Literary Theory* de Sandy Petrey.

⁷ Los márgenes favorecen la aceptación de prórrogas concedidas a un proceso de incesante búsqueda.

⁸ *Cómo hacer filosofía con palabras*. Págs. 160-161.

⁹ Lo connotado semánticamente por el contexto incontrolable pudiera coincidir muy bien con las características explicatorias propias de lo que, en *Meditaciones del Quijote*, José Ortega y Gasset entiende como circunstancia.

¹⁰ En *Mind, a Brief Introduction*, John Searle parece sostener un posicionamiento inverso al de Derrida, en el sentido de que consideraría que no existe ningún estado mental completa y definitivamente inconsciente, sino que todo estado mental ha de ser tratado en principio como susceptible de ser integrado plenamente en el ámbito de la conciencia.

¹¹ Tal y como se ha explicado previamente y con anterioridad, la praxis de las estrategias deconstructoras, según se desprende de numerosos estudios de Derrida, se encuentra alejada de cualquier tipo de formulación sistemática. Por tanto, no puede ser considerada ni siquiera como una metodología firme, propensa a ser empleada inequívocamente. Antes, por el contrario, al referirse a esas estrategias se está aludiendo a una tarea de prudencia y minuciosidad, pero también a destreza y eficacia, aun en medio de la inestabilidad inherente a todo texto que se resiste a ser clausurado.

¹² El carácter abierto del pensamiento de Montaigne ha sido estudiado, con precisión, rigor y acierto manifiesto, por el propio Navarro Reyes en *Pensar sin certezas*.

¹³ En *What is Analytic Philosophy?*, Hans-Johann Glock advierte que la propia naturaleza de la filosofía resulta ser una cuestión filosófica a discutir y las opiniones acerca de esta cuestión son, a su vez, cuestionables filosóficamente. De hecho, lo que tal vez se denomine metafilosofía no sea una disciplina externa de orden superior, sino una parte integrante de la propia filosofía.

OBRAS CITADAS

Ávila, Remedios. *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*. Barcelona: Crítica, 1999.

Barrios Casares, Manuel. *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de "El nacimiento de la tragedia"*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

---. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971.

---. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.

---. *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos, 1977.

- . *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- . *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Felman, Shoshana. *The Literary Speech Act. Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Glock, Hans-Johann. *What is Analytic Philosophy?*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas*. Madrid: Alianza, 1999.
- Johnson, Barbara. *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.
- Lynch, Enrique. *Dioniso dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Destino, 1993.
- Navarro Reyes, Jesús. *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2007.
- . *Cómo hacer filosofía con palabras. A propósito del desencuentro entre Searle y Derrida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza, 1975.
- . *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza, 1982.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1975.
- Peretti, Cristina de. "Las barricadas de la deconstrucción." *Anthropos*. 93 (febrero, 1989): 40-44.
- . *Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Petrey, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge, 1990.
- Rodríguez González, Mariano. *Más allá del rebaño. Nietzsche filósofo de la mente*. Madrid: Avarigani Editores, 2018.
- Ruiz de Samaniego, Alberto. *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Searle, John. *Mind, a Brief Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Solomon, Robert Calhoun. *From Hegel to Existentialism*. New York: Oxford University Press, 1987.

UNA HISTORIA DE SUPERACIÓN DE LOS GALLEGOS EN LA ARGENTINA

Nelson Roberto Feijoó Molina
Médico. Ministerio de Salud de Buenos Aires

Resumen

Este trabajo ha pretendido ser una recopilación de la difícil empresa que llevaron a cabo no pocos gallegos cuando tuvieron que decidir marcharse de su tierra en busca de un mejor destino.

Fue realizado desde la perspectiva de un descendiente en 3° generación de gallegos que llegaron a la Argentina con la expectativa de forjar un mejor porvenir, dejando todo detrás: sus afectos, sus costumbres, su idioma y, en muchos casos, familia que quizás no volverían a ver.

Se hace referencia a las distintas modificaciones y transformaciones que la emigración (española en general, y gallega en particular) introdujeron a lo largo de los siglos hasta la actualidad en la sociedad que los cobijó, en especial las ocurridas en la “quinta provincia gallega”: Buenos Aires.

Se destaca además la importante presencia de los inmigrantes Gallegos y sus descendientes en la integración de la sociedad Argentina actual en todos los campos (profesionales, empresarios, artistas, científicos etc.)

Las investigaciones se han multiplicado, sobre todo a partir de la última década del siglo anterior en forma explosiva llegando hasta nuestros días, aportando numerosos datos que nos permitieron hacer conclusiones más precisas.

La inmigración de españoles a la Argentina data de los tiempos de la llegada de Colón a esas tierras. Con intensidades diferentes, podemos decir que, dentro de los inmigrantes de origen europeo, los españoles representan el 17%, y dentro de ellos, los gallegos constituyen el 60%.

La corriente migratoria más importante de gallegos hacia la Argentina abarca desde 1930 hasta 1960, pero solo entre 1857 y 1960 ingresaron 1.100.000 Gallegos de los cuales 610.000, se establecieron en forma definitiva, convirtiendo a Buenos Aires en la denominada “quinta provincia gallega”.

Dado que la legislación sucesoria española designa como método de herencia al minifundio, la división de las tierras o “fincas” condujo a la formación de una gran cantidad de parcelas de escasa extensión y valor para cada uno de los respectivos herederos. Por lo tanto, por aquel entonces, en Galicia no se encontraban acaudalados terratenientes sino numerosos gallegos poseedores de una fracción de tierra equitativamente distribuida pero mínima en sí misma. Se relacionó en aquellos años a los gallegos con los oficios de baja calificación como campesinos y jornaleros, hecho que consta en los certificados de ingreso al país de la mayoría de ellos.

Con el correr de los años, estos mismos gallegos se desarrollaron en ocupaciones de creciente reconocimiento y responsabilidad, como almaceneros, porteros, dependientes, zapateros, dueños de bares y fondas y empleadas domésticas. Aquellos obsoletos estereotipos de gallegos con escasa formación no dejan de ser un pobre y distorsionado reflejo de la multifacética realidad socioeconómica gallega que pronto se transformaría en el ADN de la Argentina y de los argentinos, en el seno de la cultura del esfuerzo, la laboriosidad, la perseverancia, la honradez y la lealtad. Incurtionando en el comercio, montando empresas en los rubros de la alimentación, los seguros, la hostelería y los transportes, los gallegos y sus descendientes fueron los protagonistas de una revolución cultural sin precedentes. Es así como hoy en día, y luego de tres generaciones, familias argentino-gallegas como la nuestra, pueden enorgullecerse de sus raíces y honrar a sus ancestros desde profesiones y roles sociales muy diferentes a aquellas que los primeros gallegos inmigrantes desarrollaban. Si de algo se trata el espíritu gallego, es de nutrir nuestro sentido de

pertenencia desde el rol que nos toque, sea como médicos, educadores y deportistas o como jornaleros, zapateros y almaceneros.

Es más que asombroso cómo los inmigrantes españoles y en especial los gallegos, han moldeado no solo las costumbres, sino también la arquitectura de la “gran aldea” que era Buenos Aires, cuyas muestras llegan incluso hasta hoy convertidos en testimonios tangibles a lo largo de una de las calles más emblemáticas como lo es la Avenida de Mayo.

Como el propio Manrique Zago relata en su obra *Los Españoles en la Gran Aldea*, “Podemos decir que la emigración española a la Argentina comenzó en 1516 cuando Don Juan Díaz de Solís descubre estas tierras y luego, en 1580, con la segunda fundación a manos de Juan de Garay, quedará finalmente certificada la presencia de los españoles en tierras tan lejanas de América para aquella época”.

Desde el extremo Oriental del Viejo Mundo como lo era el Finisterre europeo, a la vez la parte más cercana al continente americano, se constituirá aquella aventura. Es así como a partir del 21 de septiembre de 1863, cuando se firma en Madrid el tratado de Amistad y Cooperación entre España y Argentina, la llegada de españoles a la Argentina fue constante durante mucho tiempo siendo el origen de aquella aventura principalmente los puertos de La Coruña, Vigo y Cádiz.

Podemos decir acerca de la emigración española que no fue residual ni marginal. ya que estos adjetivos no encajan en la consideración pública de ser honorable, tesoneros, solidarios que recibieron por parte de la sociedad receptora los gallegos, habían llegado hasta 1917 según cuenta Don Félix de Ortiz y San Pelayo en su obra *Vindicaciones de la Emigración Española en las Naciones del Plata*: 237 médicos, 102 abogados, 60 ingenieros, 57 notarios, 55 farmacéuticos, 6 libreros...., es así como Buenos Aires se convierte en la ciudad más relevante para la emigración española al punto que uno de los más importantes escritores argentinos como lo es Jorge Luis Borges piensa que por el puerto de Buenos Aires “llegaron tantos españoles a fundarme la patria”.

Los estudios migratorios requieren un enfoque interdisciplinario donde intervienen la antropología, la sociología, la demografía, la historia política, social y económica, etcétera. Para el caso que nos ocupa de la migración entre España y Argentina, existen explicaciones satisfactorias que nos permiten dividir en tres grandes corrientes dicho flujo de migrantes: 1) las migraciones tardocoloniales entre 1750 y 1810, 2) las tempranas masivas, entre 1880 y 1930 y 3) “la última oleada” después de la Segunda Guerra Mundial entre 1946 y 1960.

Hasta la última década del siglo pasado, el estudio del grupo étnico gallego en la Argentina se concentraba en múltiples trabajos meritorios de distintos autores como Castro López (1890-1927) Vilanova Rodríguez (1966) Pérez Prado (1973) Palmas (1978) y Cupeiro (1989).

Es entonces, a partir de aquí, que se produce una verdadera explosión en la calidad y cantidad de las investigaciones dedicadas al estudio de las migraciones tardocoloniales, tempranas masivas y de la última década.

A pesar de que se le atribuía a la extrema pobreza el éxodo masivo de los gallegos a ultramar, podemos sintetizar los elementos macroeconómicos y macrosociales que coincidieron para que los gallegos emigraran a la Argentina en un malestar económico basado en las limitaciones de expansión y crecimiento de la ganadería y agricultura tradicional, secundaria a la ruina de algunas industrias domésticas, la mejora del transporte terrestre y marítimo y el notable abaratamiento del costo de los pasajes transatlánticos a partir de la introducción del vapor; intervienen también el gran crecimiento económico argentino entre el último tercio del siglo (XIX) y la primera Guerra Mundial; sumamos también la diseminación popular de la información sobre las oportunidades laborales que había más allá del océano, y el deseo de huir del servicio militar, muy importante durante la Guerra de Marruecos entre 1907 y 1927.

Por último, no debemos perder de vista el hecho que la migración fue conceptualizada como una aventura relativa, ya que para la mayoría de los emigrantes en el caso de fracasar, existía la posibilidad de regresar a la

aldea y a la explotación agraria familiar; además, tenemos la existencia de “cabezas de puentes” que eran familiares o paisanos que ya se encontraban en alguno de los puntos de Argentina especialmente en Buenos Aires.

El tinte hispano del Buenos Aires colonial no podía pasar inadvertido a un observador puntual, curioso, irónico y, para más, nacido en España como lo fue don Alonso Carrió de la Vandra, quien publicó en 1773 *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*. Por eso, dicho cronista, que se ocultó tras el seudónimo de Concolorcorvo, aprecia que

hombres y mujeres se visten como los españoles europeos' siente admiración por las damas de la ciudad que a su entender eran las más pulidas de todas las americanas españolas y comparables a las sevillanas, pues aunque no tienen tanto chiste, pronuncian el castellano con más pureza" y se sorprende al ver el "sarao al que asistieron ochenta, vestidas y peinadas a la moda, diestras en la danza francesa y española.

Después de mayo de 1810, se iniciaron tiempos difíciles para la colonia española de Buenos Aires, las raíces y costumbres Ibéricas de la ciudad, trazada en 1536 por el granadino don Pedro de Mendoza y vuelta a fundar en 1580 por el vasco don Juan de Garay, fueron perceptibles en la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, luego de la batalla de Pavón, cuando comienza a implementarse la política inmigratoria de los gobiernos liberales de aquella época que con el fin de poblar el desierto y transformar el país pretendían "traer la Europa a la América", parecieron darse las condiciones para que se diluyera la herencia colonial y española de la pujante capital. Ello ocurrió especialmente en lo urbanístico, pues a partir de la intendencia de Torcuato de Alvear, la Gran Aldea cobró una imagen parisiense y comenzó a desaparecer la tradición hispana de su arquitectura. Pero en lo social un hecho imprevisto robusteció la presencia española, ya que en vez de los hombres del norte de Europa que no llegaron en la cantidad esperada por aquellos gobernantes, irrumpieron miles de italianos y también de gallegos, asturianos, vascos, catalanes,

andaluces, valencianos, esperanzados inmigrantes de todas las regiones de España que venían a un Río de la Plata en el que pronto habrían de sentirse como en la propia tierra. Las popas de los barcos que transportaban centenares de esos inmigrantes ofrecían "la visión de la colosal corriente migratoria que deja a Europa y puebla a América", vivenciada desde su cómoda condición de "pasajero" por don Adolfo Posada, jurista y sociólogo que vino para el Centenario y describió así a los inmigrantes que viajaban en su vapor: "Muchos inmóviles, indiferentes, se les ve casi siempre en el mismo sitio; parecen resignados, hundidos, impasibles; miran al mar o al cielo, rara vez hacia nosotros; otros no, van alegres: el acordeón no cesa; de vez en cuando se oyen aires andaluces con guitarra y cantos gallegos; una noche se deja oír una canción asturiana. Y es que van también gente de mi tierra, de Oviedo mismo... uno de los asturianos, alegre, vivo, va a Buenos Aires seguro de vencer y vencerá. A los miles de hombres que arribaban anualmente a Buenos Aires no les resultaba fácil atisbar desde la nave la ciudad, dada su falta de relieve, aunque ya en la primera década del siglo, si llegaban de noche, veían los reflejos de las luces de "La Prensa" y de otros grandes edificios de entonces, como el imponente hotel "Majestic". El abandono del buque, que quedaba a muchas millas del puerto, era "un problema un poco arduo" según el testimonio de quien luego sería el autor de *Los inmigrantes prósperos*, don Francisco Grandmontagne:

Pasajeros y emigrantes -no me contaba entre los turistas- descendimos a unos lanchones o gabarrones planos, chatos, sin quilla; y, remolcados por diversos vaporcitos, arribamos después de varias horas de navegación a través de un légamo licuefacto, a una larga empalizada, que se llamaba muelle de las Catalinas. Había otro embrionario y tosco maderamen, de fundación más antigua, denominado muelle de la Aduana Vieja.

Los recuerdos de otros inmigrantes aluden también a un último transbordo, desde los lanchones a carros tirados por caballos con los que se alcanzaban los muelles y evocan el paso por el Hotel de Inmigrantes,

donde recibían alojamiento gratuito por cinco días muchos de los ciudadanos del mundo dispuestos a iniciar una vida nueva en suelo argentino.

La colectividad española de la Gran Aldea se había organizado poco después de Caseros, al restituir el presidente Urquiza, el derecho de reunión a los extranjeros, ocasión aprovechada por don Vicente Rosa para constituir la Sala Española de Comercio que presidió el catalán Esteban Rams y Rubert y fue el origen del actual Club Español. En años sucesivos se fundaron la Española de Beneficencia y el Hospital Español, el Centre catalá y la Casa de España, el Centro Laurak Bat que en 1882 inauguró su frontón en Plaza Euskara," centro Gallego, la Sección Española de la Internacional de Trabajadores, los orfeones Asturiano y Gallego... entidades que a través de sus nombres indican la diversidad de procedencia, motivaciones y objetivos de sus propulsores. Esas agrupaciones se multiplicaron a partir del ochenta, en tiempos de la gran inmigración, formándose especialmente nucleamientos de hijos de una misma región, ciudad o villa de la patria ausente. En esta época, los emprendedores, hombres de la colonia hispana, afirman también su influencia en el comercio porteño, surgiendo tiendas "europeas" que hicieron añorar a Lucio V. López las de antaño, en las que todavía no trabajaban vendedores españoles o franceses, aquellas con puertas sin vidrieras y «de mostrador corrido y gato blanco formal sentado sobre él, a modo de esfinge" Mientras tanto, muchos inmigrantes españoles creaban establecimientos fabriles, ejercían diversos oficios y artesanías, eran pioneros de las luchas sociales, a veces tenían cierta participación en política y otras se destacaban como artistas y en las profesiones, la prensa o la cátedra. A mediados de la década del noventa, esa numerosa e influyente colonia hispana de Buenos Aires se inquietó al saber que gracias a la acción de José Martí y otros patriotas cobraba fuerza en Cuba la guerra de la independencia. En medio de las disputas y reyertas que caracterizaban los mítines a favor de esta causa o de la de quienes defendían la presencia hispana en dicha isla, se creó en 1896 la

Asociación Patriótica Española, presidida por el Conde de Casa Segovia, cuya fundación alentaron el Club Español y la Española de Beneficencia, los centros Andaluz, Aragones, Asturiano, Catalán, Gallego, Laurak Bat, Salamanca Primitiva y el Circulo Valenciano, grupos musicales como los orfeones Español, Gayarre y de asturianos y gallegos, el coro Catalunya y la Estudiantina Fígaro, asociaciones gremiales al estilo de la Unión Obrera Española y el Centro de Mozos y Cocineros y otras entidades que se llamaban Juventud Española, Cervantes, Marina Española o Submarino Peral. Dos años más tarde, al ser volado en la bahía de La Habana el acorazado «Maine" de la marina de los Estados Unidos, esta potencia encontró el pretexto requerido para intervenir en Cuba, atribuyendo la autoría del hecho e iniciando hostilidades contra una España que debió afrontarla casi inerme y que finalmente fue vencida. La desigual contienda dio motivo para que los españoles de una Gran Aldea, que estaba dejando rápidamente de serlo, secundados por los que vivían en el interior, testimoniaron su oposición a la injerencia norteamericana y su fervoroso apoyo a la patria añorada, no sólo a través del agitar de banderas rojas y gualdas y de los "Viva España!" que pintaban en las frecuentes manifestaciones callejeras, sino también de los generosos aportes a los festivales de la Plaza Euskara y a las suscripciones, como una encargada por la Patriótica, que permitió adquirir un buque de guerra, el crucero "Río de la Plata", a la armada española. La influencia de los españoles en Buenos Aires y la repercusión que por su intermedio, principalmente, tuvo en la ciudad la guerra de Cuba, pueden comprenderse mejor si se señala el enorme incremento de su número en unas pocas décadas. Hacia 1860 menos de quince mil de ellos vivían en esa Gran Aldea que todavía no contaba con ciento ochenta mil habitantes, el censo de 1887 reveló que ya sumaban cuarenta mil y el de 1895 permitió advertir que esa cifra se había duplicado en tan sólo ocho años. A comienzos de siglo, eran más de cien mil y representaban un veinte por ciento de la población de la capital, y para el Centenario unos ciento setenta y cinco mil residentes hispanos proclamaban el vigor numérico de la colectividad. A pesar de las dificultades de

todo inmigrante para adaptarse a su nuevo país y del cosmopolitismo del Buenos Aires finisecular, los españoles reciénvenidos se integraban fácilmente, se "hacían" muy pronto argentinos, gracias al vínculo precioso de la lengua y a las tradiciones hispanas de la ciudad, así como por conocer muchos de ellos oficios urbanos y por la masiva afluencia de compatriotas que eran infaltables en cualquier escena callejera. Así lo ilustran los vivaces cuadros costumbristas de Fray Mocho, entre cuyos protagonistas aparecen los gallegos o algún "viejo vasco cantor y alegre" que "marchaba a trote de lechero..." De allí que el mismo Posada pudiese apuntar que por el carácter, la animación, el ruido, el ambiente y hasta por la manera de vocear los periódicos-"¡El retrato de Canalejas! ¡Veinte centavos! ¡La Revolución de Barcelona con la expulsión de los trailers!" . la ciudad era española. Y como no dejó de advertirlo el sagaz viajero lo era más en la elegante Avenida de Mayo, a la que, no obstante los esplendores afrancesados e italianizantes de su arquitectura, la Colectividad supo imprimirle un sabor hispano que la convirtió, desde entonces y para siempre, en la calle de los españoles."

La conmemoración de uno de los días más emblemáticos para la comunidad Hispano-Argentina, el "12 de Octubre", tiene su origen a mediados de 1916, con una Europa muy convulsionada y con cambio de época. Fue en el tiempo del presidente Hipólito Yrigoyen y a propuesta del Ministro Plenipotenciario de España don Pablo Soler y Guardiola que se suscribió el Tratado de Arbitraje. El día siguiente, Alfonso XIII eleva la misión Diplomática al rango de Embajada.

Es así como el Rey de España reconoce a Marco M. Avellaneda como embajador de España en la Argentina y unos días después Yrigoyen reconoce igual jerarquía a Soler y Guardiola.

Hasta ese año la única embajada reconocida por Argentina era la de Estados Unidos de Norte América, por lo tanto la embajada de España en Argentina fue la primera embajada europea reconocida por ese País.

Es 1917 que se reconoce al 12 de Octubre como feriado (Yrigoyen) en la Argentina por considerar el descubrimiento y posterior colonización

de América por parte de España como el “acontecimiento más relevante que haya realizado la humanidad a través de los tiempos” y en 1918, Alfonso XIII declara al 12 de octubre como Día de la Raza en España, como los italianos tienen el XX de Septiembre, el 14 de julio de los franceses y el 1 de agosto de los suizos. El 12 de Octubre es el día en que la colectividad española residente en Argentina despliega estandartes con banderas españolas y argentinas, y vistiendo trajes típicos, danzan al son de gaitas, guitarras y mandolinas.

Al promediar 1916, cuando todavía estaban frescas las vivencias de los jubilosos festejos a los que había asistido la Infanta Isabel seis años antes, la Argentina se disponía a celebrar su segundo centenario, el del Congreso de Tucumán y la declaración de la independencia. En Europa, mientras tanto, la ofensiva de los rusos presionaban a las potencias centrales, cuyo frente austro-húngaro se sostenía con la ayuda de una Alemania arrollada en el Somme por las fuerzas anglo-francesas, y se insinuaba el final de un tiempo, la “belle époque”, signado por el colonialismo, la hegemonía de la Inglaterra victoriana y el auge del capitalismo liberal, propició que un año más tarde se cuestionara radicalmente por la Revolución de Octubre. A tono con los cambios que se vislumbraban en el mundo, el país veía transcurrir lánguidamente los últimos días del gobierno conservador de Victorio de la Plaza, con el cual también se iba una época, mientras se acercaba aquel inolvidable 12 de octubre en que Hipólito Yrigoyen, impulsado por un mar de pueblo, entraría victorioso en la Casa Rosada. El mismo día de ese segundo centenario de la Plaza, recibió a los representantes extranjeros, entre quienes se encontraba el ministro plenipotenciario de España don Pablo Soler y Guardiola con quien suscribió un tratado de arbitraje y al día siguiente el gobierno de Alfonso XIII, cuyo consejo de ministros presidía entonces el Conde de Romanones, quiso fortalecer sus relaciones con nuestro país y elevó al rango de embajada su misión diplomática. El presidente argentino, con el acuerdo del Congreso, correspondió con una decisión similar, y así el Rey de España recibió a comienzos de noviembre

al embajador Marco M. Avellaneda, mientras que unos días después Yrigoyen reconocía igual jerarquía a Soler y Guardiola. Como hasta ese año sólo había en Buenos Aires una embajada, la de los Estados Unidos de Norte América, fue la de España la primera representación europea de ese nivel en el país. Entre los acontecimientos preparados para adherir a la celebración estuvo el Congreso Americano de Bibliografía e Historia que se reunió en Buenos Aires, en el que los argentinos Ángel Menchaca, José León Suárez y Mario Sáenz fueron distinguidos con el encargo de representar a la Unión Ibero Americana de Madrid. Estos delegados presentaron una moción, que fue aprobada, por la cual se proponía establecer un feriado en todas las naciones de habla hispana del descubrimiento de América. La iniciativa fue avalada por la Patriótica Española cuyo prevalente, el médico y filántropo Luis Rufo, encabezó un memorial, firmado por directivos de instituciones de la colectividad y elevado el 19 de setiembre de 1917 al presidente Yrigoyen, en el que se solicitaba la celebración del 12 de octubre como feriado, "para consagrarlo a la glorificación del descubrimiento de América". Ese petitorio mereció una inmediata respuesta favorable de Yrigoyen quien firmó el 4 de octubre un decreto en honor a España –"progenitora de naciones, a las cuales ha dado con la levadura de su sangre y con la armonía de su lengua, una herencia inmortal"– por el que se declaraba fiesta nacional el 12 de octubre. En sus considerandos, la norma legal expresaba "que el descubrimiento de América es el acontecimiento de más trascendencia que haya realizado la humanidad a través de los tiempos", reconocía que el mismo "se debió al genio hispano, al identificarse con la visión sublime de Colón, afirmaba que su hazaña había sido consolidada "con la conquista, empresa esta ardua y ciclópea, que no tiene términos de comparación en los anales de todos los pueblos" y puntualizó "que la España descubridora y conquistadora volcó sobre el continente enigmático y magnífico el valor de sus guerreros, el denuedo de sus exploradores, la fe de sus sacerdotes, el preceptismo de sus sabios, las labores de sus menestrales y con la aleación de todos estos

factores, obró el milagro de conquistar para la civilización la inmensa heredad en que hoy florecen las naciones americanas". El decreto, que como supo recordar don Enrique Larreta, fue redactado de puño y letra por Yrigoyen, tuvo su primer antecedente en una resolución del gobierno de Mendoza que en 1916 había declarado día no laborable el 12 de octubre, la que fue imitada por las provincias de San Juan, Entre Ríos, Santa Fe y Córdoba ese mismo año. A los pocos días, la colectividad hizo llegar a Yrigoyen una "nota de gracias" firmada por Luis Rufo - Patriótica Española-, Avelino Gutiérrez -Cultural Española-, Ramiro Pico -Bordoy Club Español-, Juan G. Molina -Centro Gallego-, Manuel Mieres -Asociación Española de Socorros Mutuos-, Niceto Echenagucia y Olano -Laurak-Bat- y Gonzalo Sáenz -Cámara Española de Comercio- , en uno de cuyos párrafos decían: "Nunca hemos sido extraños a la República los españoles; de hoy en más y por virtud del decreto del 4 de octubre, tenemos el derecho y el deber de serlo menos": La Real Academia Española también agradeció a Yriso en su decisión y tras palabras de cariño del magnífico preámbulo del decreto y especialmente las de su considerando tercero."que serán siempre leídas por todos los españoles con el entusiasmo y la ternura de la madre que se ve defendida valientemente por sus hijos de injustas acusaciones.

En 1918 las Cortes decretaron y don Alfonso XIII sancionó una ley en virtud de la cual se declaraba al 12 de octubre "Fiesta de la Raza" en España. Desde el siglo pasado la colectividad española acostumbraba festejar con entusiasmo el Día de la Raza, que llegó a convertirse en una de las conmemoraciones más tradicionales de aquella Argentina cosmopolita en la que era tan vigorosa la presencia europea. El feriado del 12 de octubre facilitó a los españoles residentes en el país la recordación de la fecha, que se iniciaba al alba con el disparo de bombas de estruendo y continuaba con una recorrida por las calles en la que se desplegaba estandartes y banderas argentinas y españolas, mientras los niños y jóvenes vestían trajes regionales y desfilaban al son de gaitas, guitarras y mandolinas. A veces se contaba con el concurso de orfeones, orquestas y

bandas que interpretaban aires de la tierra lejana y siempre se saludaba a las autoridades locales y se rendía homenaje a la Argentina en la plaza del lugar. El 12 de octubre era también un día de populares almuerzos, que por lo general consistían en descomunales paellas, de felices verbenas y romerías, que transcurrían en los hermosos "prados" que las sociedades españolas tenían en casi todas las ciudades y pueblos, y de animados bailes que se realizaban en amplios salones y teatros, levantados esforzada y tenazmente por la colectividad hasta en las localidades más alejadas del interior. Actualmente ese día ya no es lo que era. Las costumbres populares han cambiado, no están de moda -ni siquiera en España- verbenas y romerías, muchos de los prados españoles han sido loteados, no abundan los conjuntos típicos y regionales salvo en las grandes ciudades-, la colonia hispana y sus instituciones no tienen la fuerza de antaño... Pero donde existe una sociedad española, y felizmente ellas suman centenares en el país, se organizan reuniones y festejos en los que se recuerda a España, se distingue a los residentes más viejos y se honra a la hospitalaria tierra argentina. Y así cada Día de la Raza resurge algo del fervor, la alegría, la nostalgia y el cálido sentimiento de afecto compartido por las dos patrias que la colectividad, desde siempre, supo expresar en la celebración del 12 de octubre, que es también el día de los españoles de nuestro país, de esa "raza heroica, raza robusta" que impresionó a Rubén Darío, porque fue capaz de "crear otra España en la Argentina universal".

La creación de instituciones gallegas en Buenos Aires toma especial relevancia cuando contemplamos los acontecimientos que derivan de su existencia. Desde sociedades hasta clubes, pasando por salas y asociaciones, las instituciones tenían y todavía tienen importantísimos roles a nivel social, cultural y hasta deportivo.

“El 5 de septiembre de 1852 por iniciativa de Vicente Rosa y un grupo de compatriotas fue creada la Sala Española de Comercio, origen del Club Español de Buenos Aires “su nombre primitivo fue Casino Español- y entre los fundadores de la casa decana de la colectividad

española en la Argentina, hallábanse Esteban Rams y Rubert, José Miguel Bravo, Saturnino Soriano y Vicente Casares. Estos -y algunos otros notables- no sólo crearon el club, sino que poco después fundaron la Sociedad Española de Beneficencia (Hospital Español). Ambas instituciones estuvieron constante y definitivamente ligadas al destino de la colectividad hispana en el Río de la Plata y a la imagen de España en la Argentina. El Club Español se desarrolló vertiginosamente y desde la modesta habitación del domicilio inicial, se pasó al actual palacete obra del arquitecto Enrique Folkers-, inaugurado en 1911. La arquitectura modernista del edificio representa -lo mismo que algunas de sus valiosísimas obras de arte- un ejemplo de algo colosal, fascinante, hoy poco menos que irrealizable, por la concepción de la obra y por el logro de algunos aspectos con refinados detalles, casi filigranas, rayanos en el primor. Tiene el club un salón Imperial para actos y recepciones; un salón árabe, único en el mundo; confitería, restaurante, una de las mejores bibliotecas de su clase en el país, pinacoteca con obras valiosas -Sorolla, Sotomayor, Vázquez Díaz, Romero de Torres, Moreno Carbonero y otros famosos lo atestiguan-, algunas esculturas de valor incalculable debe citarse a Querol, Benlliure y Blay- además de salas de esparcimiento y otras instalaciones. La Sociedad Española de Beneficencia, a la que pertenece el Hospital Español de Buenos Aires, se fundó el 8 de diciembre de 1852. Había entonces un grupo importante de inmigrantes españoles y entre ellos fructificó la idea de crear un hospital para ayudar a los indigentes y enfermos. Pronto se extendió la solidaridad, aparecieron las primeras donaciones y luego se levantaría el establecimiento hospitalario que fue de los primeros de la época, y su jerarquía conquistó en seguida renombre, como lo evidencia el haber sido condición que subsiste- designado planta piloto de la Universidad de Buenos Aires. El Hospital Español, cuya capilla es una joya, también dispone de una residencia para ancianos, con instalaciones excelentes, que ocupan unas diecisiete hectáreas en Temperley. El viejo solar fue donado por don Elias Romero Murull y allí se levantó su edificio -inaugurado en 1901-, que fue

parcialmente reemplazado por uno nuevo de doce plantas, aunque todavía funcionan varias dependencias del original. Entre las instituciones españolas con mayor arraigo en Buenos Aires también figura la Asociación Española de Socorros Mutuos, fundada en 1857, por iniciativa de don José M. Buyo, uno de los máximos impulsores del mutualismo en el Río de la Plata. Inspiradas en esa entidad madre, surgieron las de las principales ciudades del país, que más tarde se extendieron inclusive a localidades chicas, donde residían apenas unos cuantos españoles. La Asociación Española de S.M. de Buenos Aires tiene varios miles de asociados y un considerable patrimonio en su edificio de Entre Ríos y Alsina. -a punto de desaparecer-, construido en 1918, donde funciona el sanatorio social con instalaciones y equipos que constantemente se modernizan, laboratorio, farmacia y otros medios asistenciales. Además, posee en el cementerio de la Chacarita -igual que el Hospital Español- un monumental panteón, que también debe mencionarse a la hora de hablar de su obra ejemplar. En Bernardo de Irigoyen 672, frente a la espléndida Avenida 9 de Julio, tiene su palacio de arquitectura renacentista la Asociación Patriótica Española, donde se desarrolló buena parte de la historia de nuestra colectividad en la capital argentina. La entidad fue fundada el 22 de marzo de 1896, cuando corrían tiempos aciagos para los españoles de América a causa de la guerra de Cuba, y su obra fue singular y eficacísima. Una de las primeras iniciativas de la Patriótica Española fue una colecta pública para regalar a España el crucero "Río de la Plata" , pero ayudó igualmente en cuantos desastres o calamidades acaecieron en la península. La gestión para que el 12 de octubre fuese declarado Día de la Hispanidad, y que culminó con el famoso decreto de Hipólito Yrigoyen, fue iniciada por la Patriótica, que supo hacer honor a su propósito de "responder al llamamiento de la Patria siempre que necesite del concurso personal, intelectual o pecuniario de sus hijos". La Institución Cultural Española, con sede en el edificio de la Patriótica, surgió en 1912 como homenaje a la memoria de don Marcelino Menéndez y Pelayo y se fundó el 14 de marzo de 1914 para promover y "difundir en la República Argentina

las investigaciones y estudios científicos de laboratorio que se realicen directamente con el intercambio intelectual de España y la República Argentina". Un año después de su fundación, la Institución Cultural creó la Cátedra de Cultura Española, de nivel universitario, y sirvió de tribuna para las máximas figuras de la intelectualidad española –que se mencionan en la crónica de esta obra–, Argentina y de otras procedencias. En 1925, encabezó una suscripción para contribuir a la construcción de la Ciudad Universitaria de Madrid; en 1929 creó la cátedra Ramón y Cajal para contribuir al adelanto de las investigaciones científicas, y las becas en España para graduados argentinos –los primeros fueron Angel J. Battistessa y Enrique Moreno– y simultáneamente se dieron otras a graduados españoles; además, se organizaron cursillos, se patrocinaron exposiciones y se concedieron premios a escritores argentinos. Debe recordarse especialmente a los hombres relevantes que presidieron e integraron la Cultural Española a partir del autor de la iniciativa fundacional, el doctor Avelino Gutiérrez. En la primera etapa actuaron en ella José M. Carrera, Luis Méndez Calzada, Martín Dedeu, Gonzalo Saénz, Julián Irabién, Ramón Escasany, Rafael Escriña, Casimiro Gómez, Félix Ortiz y San Pelayo, Máximo Ruiz Díaz, Modesto Ubilla, Federico Iribarren, y Rafael Vehils. El Centro Gallego de Buenos Aires, fundado el 2 de mayo de 1907 (entonces fiesta nacional de España), es la institución societaria de mayor volumen creada en el exterior por emigrantes españoles. Su principal cometido es la asistencia médico-mutual, gratuita –incluso los medicamentos–, pero simultáneamente realiza tareas culturales, artísticas, literarias y sociales, de modo especial dedicadas a temas de Galicia. En sus instalaciones, además de consultorios, farmacia y laboratorios, teatro, salones diversos, biblioteca y obras de arte, figuran equipos técnicos y científicos modernos y un medio millar de camas para internación. El edificio social abarca cerca de una manzana y tiene casi diez mil metros cuadrados de superficie cubierta. El Centro Gallego, cuyos asociados son más de cien mil, constituye un orgullo para todos los españoles y sus descendientes. Por su comisión directiva pasaron las figuras más

destacadas de la colectividad gallega. Entre sus médicos hubo y hay prestigiosos hombres de ciencia, y por su tribuna desfilaron expositores del máximo relieve de la cultura, del arte y de la vida intelectual gallega. Cada año, en torno de la festividad del Apóstol Santiago, Patrono de España, se celebra el Día de Galicia y la entidad organiza jornadas culturales que incluyen una tradicional velada final en el Teatro Colón. Capítulo aparte merece, por cierto el Centro Galicia de Buenos Aires, la entidad recreativa y cultural más poderosa de la colectividad, integrada hace seis años por los centros coruñés, lucense, orensano, pontevedrés, cuyos patrimonios se fusionaron, con lo cual se construyó la institución más floreciente, con amplias instalaciones, teatro, sala de exposiciones, restaurante, salones culturales y deportivos y un colosal patrimonio recreativo en Olivos, donde se organizan competiciones deportivas y artísticas. En San José 224 está la Asociación Casa de Galicia, fundada en 1933, que posee amplios y señoriales salones, biblioteca, un restaurante típico y otras dependencias, donde se guarda un valioso patrimonio de objetos artísticos, se cultiva el folklore regional y se realizan actividades culturales que recuerdan el terruño. Además, tienen su secretaría en Casa de Galicia varias instituciones provinciales o lugareñas que carecen de local propio, y en la localidad de Quilmes la entidad posee un amplio recreo en la playa, donde confraternizan galaicos y argentinos. Su edificio es propio y da a la calle Alsina. En febrero de 1913 se constituyó el Centro Asturiano de Buenos Aires, que actualmente posee miles de socios, sólido patrimonio y una intensa vida asistencial, social, cultural y deportiva. El centro pasó por varias etapas y domicilios, hasta que ya bien enraizado, en 1929, fue inaugurado su imponente edificio de la calle Solís. Las crónicas de entonces destacan pormenores del acontecimiento y aspectos del palacio, en el que se encuentran un magnífico teatro, la más importante biblioteca de temas asturianos en América, consultorios, un moderno restaurante y otras amplias instalaciones. En 1935, el Centro Asturiano estableció los servicios de asistencia médica para sus asociados. Por la entidad desfilaron figuras españolas, en especial asturia-

nas, de importancia -artistas, escritores o científicos-, y sus conciertos y conferencias congregaron a numerosa concurrencia, igual que sus fiestas típicas, las tradicionales fabadas y las actuaciones de sus conjuntos teatrales, corales y folklóricos. El crecimiento de la institución y la exigencia de ampliar los servicios, requieren la adquisición de nuevos edificios, como el colindante de la sede social, en Solís y Venezuela, y otro en la arteria nombrada en primer término, que constituyeron valiosas incorporaciones al patrimonio del centro, y una propiedad muy amplia en Vicente López, denominada Campo Covadonga, donde funcionan una famosa casona, con restaurante y espléndidos salones de fiestas, instalaciones deportivas y recreativas. La colectividad catalana de Buenos Aires tiene también tradicionales instituciones, como la Sociedad de Socorros Mutuos Montepío de Montserrat constituida en 1857, y el Centre Catalá fundado el 12 de junio de 1886, cuya sede fue desde entonces el palacio de la Casa de España, donado al gobierno peninsular por don Luis Castells. Actualmente, la sede del Casal de Catalunya, en la calle Chacabuco, es un ámbito donde se desarrolla permanente y valiosa labor social y cultural, especialmente a través de su rica biblioteca y de las muestras, conciertos, representaciones teatrales y proyecciones de cine-arte que se ofrecen en su sala Margarita Xirgu o en otras dependencias del edificio. Debe destacarse el cultivo de la lengua catalana, a través de las clases, y el teatro en ese idioma. Sobre la base del orfeón Laurak-Bat, los vascos de Buenos Aires fundaron en 1877 la Sociedad Vasco-Española Laurak-Bat, que el 1 de noviembre de 1882, durante la presidencia de don Antonio M. de Apellániz, inauguró un frontón al que se dio el nombre de Plaza Euskara, en cuyos jardines se plantó un retoño del árbol de Guernica. La sede del Laurak-Bat, en la avenida Belgrano es un activo centro de sociabilidad y cultura de esta colectividad, uno de los regionalismos españoles que más se ha destacado en el país desde los tiempos de los conquistadores. En la Capital funcionan otras prestigiosas entidades como la Asociación Cultural y de Beneficencia Euskal-Echea, el Club Vasco Argentino Gure-Echea y el Rincón Vasco Euzko-Txokoa. La más joven de

las instituciones, el Club Deportivo Español de Buenos Aires, fundado el 12-10-1956, constituye sin duda, la mayor expectación en la colectividad y la que principalmente aglutina a la juventud. Además de las instituciones nombradas, existen en la Capital Federal otros centros, muy prestigiosos con sede propia y realizan fecunda y descollante labor, como por ejemplo el Navarro, fundado en 1895; Casa Balear (1905); Sociedad de Vedra (1910); Región Leonesa (1916); Buralés (1917); Siero y Noreña (1919); Salamanca (1922); Montañés y Zamorano (1923); Maragato Val de San Lorenzo (1924); Valle Miñor (1928); Hospital Gallego (1932); Archipiélago Canario (1941); Hogar Asturiano (1949); Falla Valenciana El Turia (1951); Hijos de Buján (1964) y muchos más, provinciales, regionales y de ciudades notables. No hay que olvidar tampoco a centros como el Numancia, el Riojano Español o el Rincón Familiar Andaluz, ni a otras entidades que se mencionan en un listado especial del libro. y que en su mayor parte pertenecen a pueblos, villas y ciudades de Galicia, si bien las hay de todos los rincones de la península. Existen varias federaciones regionales -de Sociedades Gallegas, Andaluzas y Vascas Argentinas- pero la de mayor gravitación es la Federación de Sociedades Españolas, que aglutina a la mayoría de las instituciones de la Capital Federal y tiene actuación destacada en todos los actos representativos de la colectividad. En Argentina existen unas quinientas cuarenta sociedades españolas. Hace diez años, al publicar mi *Guía de los Españoles en la Argentina*, inventarié seiscientos veinticinco. Pero recientemente la Agregaduría Laboral de España publicó una relación actualizada con el número indicado en primer término.

Con el nombre de Sala Española de Comercio en 1852 se crea la primera institución de esa nacionalidad en la Argentina, que pasará a ser la casa decana de la colectividad Española : el Club Español.

Será este el origen de una gran cantidad de Instituciones de raíz Española que tendrán como fin asistir y mejorar la vida de los compatriotas que emigraron atendiendo distintos aspectos:

1) Sanitarios. Como la Sociedad Española de Beneficencia y el Hospital Español, convirtiéndose este en planta piloto de la Universidad de Buenos Aires, por la jerarquía de sus profesionales.

2) Patrióticos. Con la Asociación Patriótica Española cuya primera misión consistió en organizar una colecta pública en tiempos de la guerra de Cuba para obsequiarle a España el crucero “ Río de la Plata”.

3) Culturales: La Institución Cultural Española, creó la Cátedra de Cultura Española en 1925 encabezando Esta, una suscripción para contribuir a la construcción de la Ciudad Universitaria de Madrid. Tenía como principal objetivo llevar a cabo tareas culturales, artísticas, literarias, en temas relacionados con Galicia.

Esto deriva al poco tiempo en la creación del Centro Gallego, que cuenta con la mayor cantidad de asociados de ese origen, y como vimos en otros pasajes de este trabajo, los Gallegos representan una manifiesta mayoría en la Argentina, llegando hasta nuestros días siendo la más importante de habla hispana. Reconoce su origen en la fusión de los centros Coruñés, Lucense, Orensano, Pontevedrés y cuenta con amplios y señoriales salones, teatro, sala de exposiciones, centros deportivos, recreativos, restaurantes, en cuyo seno se celebran y rinden culto a las costumbres del añorado “terruño”.

No menos importantes son los centros que nuclean emigrantes y descendientes de otras regiones de España como el Asturiano, la casa de Catalunya, la Sociedad Vasco-española LAURAK-BAT con su deporte típico y la instalación de un frontón para pelota vasca.

También contamos con centros como el de Numancia, El Riojano Español, sociedades Andaluzas y Valencianas.

Quisiera plasmar en estas últimas líneas una historia de gran esfuerzo comenzando de la nada misma de una familia que gracias a la conducta y guía de un Gallego, que supo brindarnos los medios necesarios para que sus hijos sean hoy Médicos y Educadores que guardan el mejor recuerdo y agradecimiento a ese Gallego : MI PADRE.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez, G. "Los españoles de Argentina". 1985. Manrique Zago ediciones. Buenos Aires, Argentina.
- Cué, Carlos E. Mar Centenera. (2016). "Argentina y Galicia son como un país simbiótico". Diario *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/04/28/actualidad/1461866539_708616.html
- Farías, R. (2016). "Migraciones y exilios gallegos en la Argentina (ss. XVIII-XXI): algunos comentarios a la bibliografía sobre el tema". *Olivar*, 17 (25), 2008. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7773/pr.7773.pdf
- Lojo, María Rosa. "La Argentina Gallega: Más Allá de los Estereotipos". *Gamma*. Año XXII, 48 (2011), Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador.
- Molinos, Rosa, Jorge Ramos, Fernando Rocchi. *Morarna Urbe. Casa individual y colectiva de inmigrantes gallegos en Buenos Aires*. (1879-1932).
- Moya, J. C.: *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930*. Emecé, Buenos Aires, 2004.
- Wikipedia. *Inmigración gallega en Argentina*. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Inmigraci%C3%B3n_gallega_en_ArgentinaBlesa, Tua. "La escritura como palimpsesto"

LA GRUTA DEL ÁVILA: AUTOBIOGRAFÍA, PALIMPSESTO E
INTERTEXTUALIDAD

Diana Guemárez Cruz
Catedrática Jubilada
San Miguel de Allende, Guanajuato
México

La *Gruta del Ávila* es un libro publicado por Luis Gilberto Caraballo, (Caracas, 1962) bajo el sello editorial de Letras Salvajes. Este extenso libro consta de unos 26 diálogos donde el autor dialoga con las sombras de la lluvia, el tiempo, la muerte, la oquedad en la primera parte del texto. En la segunda parte, Caraballo dialoga con sombras de escritores que de alguna forma lo han impactado con sus lecturas y en sus letras, como Octavio Paz, André Breton, Gabriel García Márquez, Alejandra Pizarnik y Olga Orozco. Estos diálogos se entrelazan con epígrafes de autores, epígrafes del propio Caraballo, poemas, y poemas en prosa.

Este libro es un libro denso y de apariencia híbrida que yo leo como un largo poema. Para este ensayo quiero abordar este texto desde tres conceptos o teorías literarias: la autobiografía, el concepto del palimpsesto, y la intertextualidad y me apoyaré en teorías ya clásicas de Philip Lejeune, Gerard Genette y Júlia Kristeva. Las referencias a Genette y Kristeva vienen de la lectura crítica de los conceptos de palimpsesto e intertextualidad de Francisco Quintana Docio. (1990).

Para empezar, el título de este libro refiere inmediatamente al parque nacional venezolano del mismo nombre. Ya el título designa el libro como uno de un autor de esa región o al menos con interés suficiente en ese parque nacional. Pero, además, Caraballo escoge el yo como su voz lírica. Al hacer esto, y de acuerdo con Philippe Lejeune, este escritor fuerza la lectura autobiográfica de su texto (2010). Como lectora, puedo ver en el texto todas las referencias autobiográficas que desee.

El libro se narra desde un yo, el símbolo prevalente es La Gruta del Ávila, parque nacional que Caraballo puede avistar desde su apartamento en Caracas, el personaje protagónico es un escritor. En entrevista concedida a Ramón Carela recientemente, Caraballo expresó que para él la Gruta es el interior del alma. Y la Gruta del Ávila no es sólo un monumento nacional sino que es convertido en símbolo por su autor. Por otro lado, Caraballo detalla en este texto sus rutinas diarias: levantarse, tomarse un té, ir y venir por Caracas, y su higiene del sueño. Hay alusiones en el texto al araguaney, árbol de Venezuela, al Orinoco, al Valle de Caracas, etc.

En el primer diálogo de este texto, el poeta, representado por un yo, pregunta a un misterioso personaje, “El Visitante”, de dónde emerge su deseo de saber. Según El Visitante, el poeta tendrá varios encuentros que lo ayudarán con su crecimiento espiritual:

El Visitante:

Sí, usted tendrá varios encuentros que lo habitarán con mayor intensidad para que su piel, su respiración recupere espacios y soledades, y así podamos avanzar a plenitud, disfrute de este lugar. (12)



Los lectores de Caraballo podemos reconocer en estas palabras del visitante parte de la poética del venezolano: la piel, espacios, soledades son símbolos de esta. El visitante es una proyección del autor y de su visión del conocimiento y la poesía como forma de acceder a él.

“El Diálogo con la muerte” trae otro de los temas que apasiona a este escritor y que él aborda con honestidad. Caraballo ha escrito poemas a la muerte de su padre, hermosas elegías. Aquí se abre este apartado con una cita de Alejandra Pizarnik: “Señor / La jaula se ha vuelto pájaro y se ha volado y mi corazón está loco porque/aúlla a la muerte y sonrío detrás del viento a mis delirios / Qué haré con el miedo / Qué haré con el miedo”. El sentimiento del miedo asociado con la muerte en este epígrafe se conecta con el sentimiento de dolor que Caraballo había experimentado de niño ante la muerte de su abuela materna :

llegábamos con el reloj recién puesto
cuando arribamos teníamos la noticia
de la muerte de mi abuela Julia. El tiempo tenía
siempre muchas dimensiones...Y la
muerte de la abuela siguió como
aquella memoria detenida en la plaza,
pero había vivido silente habitándome
por años. (39)

Prosiguiendo con la lectura autobiográfica de *La Gruta del Ávila*, capta mi atención el poema dedicado al sueño, donde usando la voz poética del yo, Caraballo interpela al sueño y le pregunta sobre su sentido en su vida. Leo este poema como uno autobiográfico no sólo por el uso del yo sino porque sé la importancia que tiene el sueño para este autor desde el punto de vista del psicoanálisis en el cual él cree y porque el sueño es apreciado en mucho de su poesía. También por el aprecio que tiene Caraballo por la escritura y las artes surrealistas como se puede constatar a través de su obra y de sus

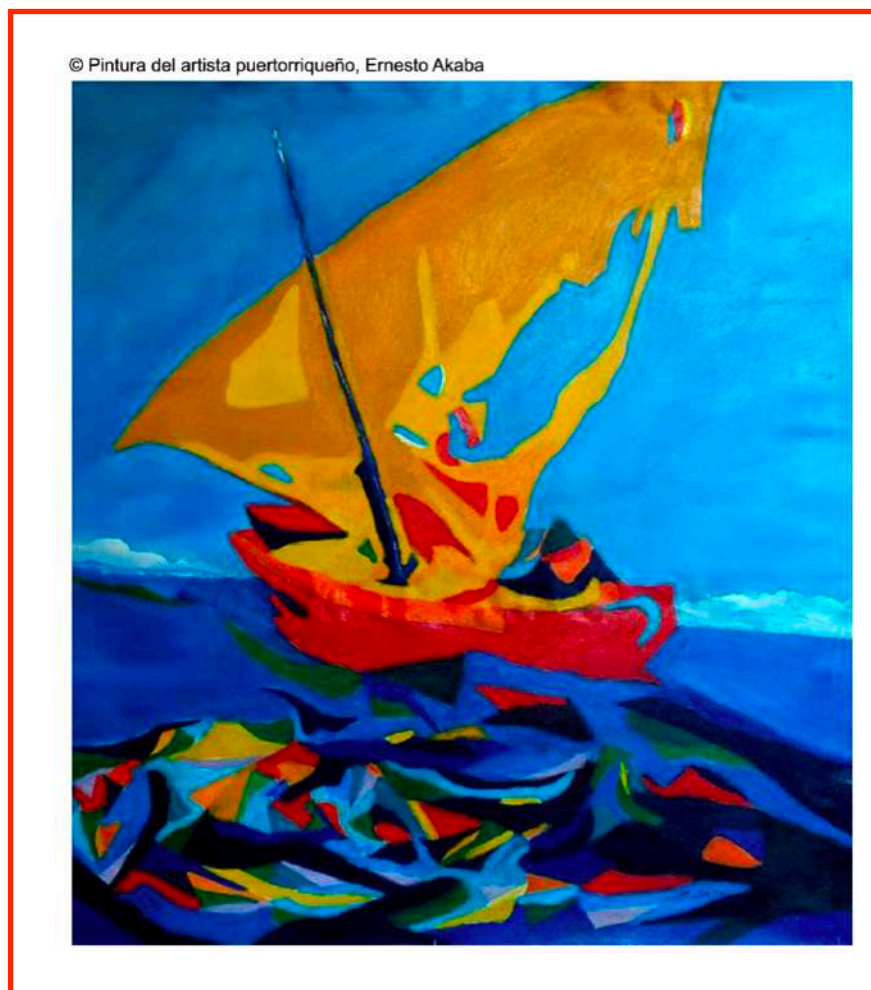
publicaciones en su página de FaceBook. El sueño es algo que inquieta a Caraballo como hombre y como artista. Escribe en *La Gruta del Ávila*:

Me acompañas de por vida
y te vistes en la noche
¿Qué me depara tu vorágine?
En qué pozo profundo
Me esperas con tus brazos
Y en cuál eco se harán las sábanas
En las que sude estrellas,
En las que sobresalten las venas de los
astros,
Y los acantilados canten. (56)

El lector de Caraballo reconoce en estos versos parte de la poética de este escritor. La importancia de la noche y el sueño para alimentar su poesía. Los vocablos noche, sueño y pozo adquieren dimensiones simbólicas en su obra como he apuntado en más de una ocasión (2021). De hecho, en el poema Caraballo habla de lo onírico y del viaje que se hace a través del sueño, un viaje que sacude “los cimientos de la sed de un cuerpo/que se habita de símbolos y misterios”. (56) Por ser Caraballo un artista que ha dedicado más de tres décadas a la poesía, a la reflexión sobre ella, su poética, es parte esencial de su persona, de su autobiografía.

Lo mismo podría decir sobre el diálogo con la noche y el poema al final de este diálogo. La noche, símbolo privilegiado en la poesía de este autor, la noche, la oscurana, se asocia con el miedo, pero es, paradójicamente, el lapso más propicio para la verdad poética. La noche de noche es tan apreciada en esta poesía como en lo mejor de la poesía mística sufí y española. Apunta Caraballo: “Ya lo sé ahora/soy tanto como quise/y quizás más y eso/te lo debo/tan alta como los/muros inasibles del cielo, más altos./ Noche de mi noche/y de otras me tocas los pasos cuando/me intento tocar en la piel/te siento hasta en el sueño/desperto de ti.” (85).

El diálogo con el mar es uno muy importante para mí ya que permite ver en su esplendor la poética de Caraballo, que como he dicho es sustancial en su biografía. En mi ensayo publicado recientemente en la *Revista Taller Igitur*, “El mar, la mar como símbolo permutable en la poesía de Luis Gilberto Caraballo” he visto cómo el significante “mar” adquiere múltiples significados. El mar es lengua, lenguaje, poesía, palabra, lienzo, logos. Lo que comprueba que estos diálogos de La Gruta del Ávila no son otra cosa que proyecciones de un autor, y la muerte, el sueño, el mar no son sino



espejos de él. De aquí la coherencia autobiográfica de este texto que resulta en una especie de “The Portrait of the Artist as a Young Man”. Sólo que James Joyce se desdobra en su alter ego, Stephen Dedalus y Caraballo se desdobra en 26 heterónimos o complementarios.

Palimpsesto e Intertextualidad en *La Gruta del Ávila*

Parece una contradicción que un texto que leo como autobiográfico lo pueda leer también desde las nociones teóricas del palimpsesto y la intertextualidad. Solo hay que recordar que Luis Gilberto Caraballo es un autor autodidacta, que como todo buen autor es un gran lector, y por lo tanto, en un texto tan personal como *La Gruta del Ávila* intercala epígrafes, nociones literarias, personajes, poemas de otros textos.

Pero hay que dar unas definiciones. El palimpsesto es una noción clásica que refiere al hecho de la escritura sobre la escritura. En las culturas clásicas se solía colocar sobre un pergamino ya se había usado y escrito, otro texto. Después de raspar el primer texto, que sería el “scriptio inferior”, se colocaba otro texto, o el “scriptio superior”. Para los teóricos del palimpsesto contemporáneos, todo texto es un palimpsesto. Pues la escritura que vemos y leemos, supone un escrito inferior que podrían ser todas las referencias literarias de un escritor como parte de su acervo cultural. (Genette, 1982, 1989).

El concepto de intertextualidad es introducido en 1969 por Julia Kristeva en sus estudios sobre Bajtin para designar la pluridiscursividad, en una obra, es decir, el diálogo entre diversas escrituras o discursos dentro de un texto, que convergen en él. Hay otra serie de términos asociados a la intertextualidad, y creo que en el caso de *La Gruta de Ávila* se puede hablar de paratextualidad, o “la relación que un texto propiamente dicho mantiene con para textos de su entorno que a él se refieren dentro del propio volumen-libro (peritextos: título, subtítulo, dedicatorias, prefacio, epígrafes, notas autoriales, notas editoriales en las cubiertas) o fuera de él (epitextos: declaraciones del autor en entrevistas, conferencias o libros, cartas, etc.) (Quintana, 170).

Asumamos por lo pronto que *La Gruta del Ávila* es un palimpsesto y que el “scriptio superior” que vemos supone un “scriptio inferior” que es producto del acervo cultural de su autor Luis Gilberto Caraballo. Esto por lo pronto y volveré a ello más adelante.

En términos de la intertextualidad o paratextualidad de este texto, ya vimos que su título refiere a un parque nacional venezolano que Caraballo convierte en símbolo e imagen de su texto. Gruta que él visita cada noche, donde sostiene diálogos con las sombras de elementos naturales, de temas que le preocupan, de autores que son de su agrado.

Este texto se abre con dos epígrafes de dos autores tan diversos como importantes para Caraballo como Vicente Gerbasi y Walt Whitman. El primer epígrafe de Gerbasi tiene relación con el texto de Caraballo por los temas o símbolos: la noche, las visiones o espectáculos y la ciudad. Cita Caraballo;

A medida que avanzó la noche, se intensificó el frío. A eso de las diez comenzó a soplar un viento recio que, impulsando las nubes hacia el oeste, dejó al descubierto el más grandioso y alucinante espectáculo nocturno que la naturaleza pueda ofrecer. Abajo, la ciudad parece una inmensa joyería.

El segundo epígrafe de Walt Whitman se puede asociar con el deseo de Caraballo de hacer a su lector partícipe de su experiencia o el viaje imaginario y de autoconocimiento que es *La Gruta del Ávila*. Escribe Caraballo:

Me celebro y me canto a mí mismo.
Y lo que yo diga ahora de mí, lo digo
de ti, porque lo que yo tengo lo tienes
tú y cada átomo de mi cuerpo es tuyo
también. (10)

Ya desde las primeras páginas de este hermoso libro, Caraballo establece relaciones entre su texto (scriptio superior) con otros textos (scriptio inferior). Ya, también, su texto se establece como un paratexto.

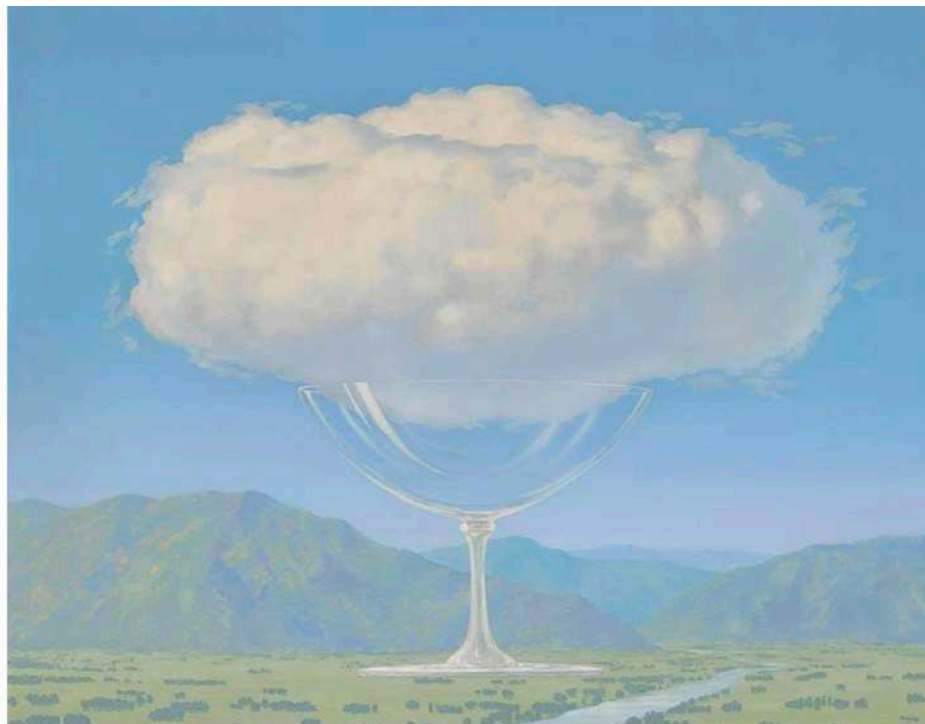
En el “Diálogo con la sombra”, este autor da una clave de uno de sus influencias o scripto inferior al hablar de sus heterónimos: “En este migrar de heterónimos/que me inventan y oigo a veces/de escondrijos/mi voz se cansa de buscar/en las lavas de volcán/las llagas que lo salven del presidio”. (22) Al llamar a los personajes o sombras que él ha creado en su texto “heterónimos”, Caraballo admite como una influencia que lo ha calado profundamente a Fernando Pessoa.

Ya adentrados en *La Gruta del Ávila* se pueden ver intertextualidades magníficas en él. El diálogo con Gabriel García Márquez me parece de gran significado. Pues Caraballo no sólo dialoga con este escritor colombiano y su esposa, sino que además “dialoga” con Melquiades, personaje y “alter ego” de García Márquez en *Cien años de soledad*. Caraballo imagina hasta una evolución de este personaje. Cito:

Permanecí en compañía de Melquiades me explicó detalladamente sus teorías y prácticas, ya no sobre lo elemental como fue lo que presentó de manera empírica y especulativa tiempo atrás. Sino de cosas muy avanzadas, incluso de planteamientos filosóficos y de trascendencia física, y humana que en sus reflexiones y experimentos había podido realizar.

Más adelante y apuntando a la importancia de este personaje, comenta:

Me dice que lo llamaron de varias novelas a participar como actor, pero qué va me dice que nada como



Nube en la copa de René Magritte

haber estado en Cien años de soledad,
eso le abrió el mundo a la
investigación, aunque con su papel
muy secundario, pero según su
apreciación muy emblemático. (157-60)

No sé cuál es el alcance que Caraballo quiere dar estas últimas frases pero vale recordar que aunque Melquiades era un personaje secundario, es el autor de Cien años de soledad, de acuerdo con el artificio usado por García Márquez. Así que valiéndose de esta intertextualidad, Caraballo da vida al personaje marqueziano, imagina un desarrollo para él y profundiza en su importancia en esa novela. Esto es casi una invitación al lector a convertirse en co-autor con García Márquez de su célebre obra.

Otro diálogo de importancia es el que el poeta sostiene con Alejandra Pizarnik. Ya había visto cómo Caraballo usó un epígrafe de esta autora como contrapunto para hablar del impacto de la muerte de su abuela en las

primeras páginas de *La Gruta del Ávila*. Pues en el fingido diálogo con esta escritora, escribe un poema que tiene la calidad en el uso del vocabulario y la forma poética de uno de Pizarnik. El poema alude a su muerte. Escribe Caraballo:

“Quisiera que no fuera cerca de tu muerte
pero es tan tuya,/tan dentro de tu voz imposible
buscarte en otro espejo,
pululas como las horas temidas
/en páginas de abismos y vacíos
Te he buscado en cada letra
y cada palabra,
te busco, y miro cada verso
en la noche intento seguirte.”

Y añade:

Y muchas veces me devuelvo,
creyendo que he ido por otro sendero,
y siempre termino leyendo lo que,
en mi piel,
lo que mis ojos logran
entre tus silencios y olvidos,
entre lo qué dejaste en las cenizas
de algún tiempo/en olvido muerto. (172)

Otro diálogo importante para el tema de la intertextualidad o paratextualidad en *La Gruta del Ávila* es el “Diálogo con André Breton”. Para empezar el escenario donde se reúnen los personajes para hablar con el teórico del Surrealismo es un restaurante que es una representación de una de las pinturas de René Magritte. Describe Caraballo:

Finalmente llegué a ella (la cima de unloma) y me tropecé con un Restaurant que tenía una estructura muy peculiarenía forma de copa cristalina suspendido por una base de vidrio en cuya base seveían un ascensor que bajaba y subía. La copa estaba embebida en una nube. (177)

Más adelante describe la decoración del recinto, que fluctúa “entre cinético y surrealista”. Magritte es uno de los pintores surrealistas más apreciados por Caraballo, quien acompaña las publicaciones de sus poemas en su página de FaceBook con reproducciones del pintor belga.

No es una coincidencia la elección de una pintura de este para describir el lugar de encuentro con André Bretón.

Lo más importante es este diálogo, no obstante, son los juegos poéticos en los cuales “participan” estos autores. En el primero de ellos, Caraballo y Bretón van a escribir un poema con versos siguiendo la idea del automatismo surrealista, y donde el lector tendría una participación vital y cito:

Andre:

La noche convoca. Yo: en la costura de la memoria.

Lector:

Andre: La cicatriz arde intensa. Yo: sus ojos carecen de vacíos.

Lector: (178)

Esta cita desvela la importancia que tienen para Caraballo las artes surrealistas, la importancia que da en su poesía a la reflexión sobre los límites del signo poético, así como el entendimiento de que el lector es parte activa en el proceso creativo y que su lectura es la que al final del día puebla de significados al texto poético.

En otro apartado de este intenso “Diálogo con André Breton”, el poeta venezolano habla con este sobre ideas estéticas, la importancia del juego y la exploración de los sentidos y emociones en la estética surrealista. Luego ambos poetas se enfocan en un juego literario que consiste en seleccionar aleatoriamente 30 sustantivos y 15 adjetivos y con ellos escribir poemas. De

acuerdo con el diálogo, es un ejercicio que se irá perfeccionando con el tiempo. (182) Con este diálogo, Caraballo rinde homenaje a uno de los grandes movimientos estéticos de principios del siglo XX que lo ha influenciado como poeta y artista plástico.

Como estudiosa de Federico Garcia Lorca, sobre el cual escribí un seminario graduado para Montclair State University, me llama la atención la comprensión tan profunda que tiene sobre este autor Luis Gilberto Caraballo. En su diálogo con el escritor granadino, se ve un aprecio profundo de la teoría del duende en Lorca, se ve que conoce la amplitud de sus temas, y lamenta su absurdo asesinato.

En este apartado Caraballo dedica un poema a Lorca del cual citaré algunos fragmentos para comprobar lo dicho. El poema es una elegía.

Y usted, Lorca, después de 84 años vivo
da vueltas por Granada y Nueva York.
Pues si comprendiera las voces
no las silencia pólvora y abierto
el canto de la ventana
en el tiempo este no se cierra nunca.

Y añade:

Pues allá en los rascacielos
de Nueva York anda un poeta sereno
se oyen sus versos en Granada, España y América
y entonces, ¿a quién mataron ese día?, si no fue mezquina
mirada sujeta del poder ebrio... (195)

Me parece que en este poema la voz poética de Caraballo busca deliberadamente parecerse a la de Lorca y esta bella elegía me recuerda “El llanto por Ignacio Sánchez Mejía” del escritor español.

El último diálogo que quiero citar de este monumental libro, es el “Diálogo con Jorge Luis Borges”. En dicho diálogo, hay una reflexión

profunda sobre el tema del espejo en el autor argentino. Tema que fue puesto de gran relieve por mi profesor de Harvard, Jaime Alazraki en sus estudios borgianos. Señala Caraballo:

Giro (Borges) la puerta, y apareció un espejo, estaba colocado en dos ángulos, la puerta era plegable. Apagó unas luces, y prendió justo una que estaba encima del espejo. Bueno ahora párese en este ángulo y verá lo que quiero contarle. Usted se queda parado justo en esa posición, no se mueva que voy a sentarme en mi silla de la biblioteca. Así fue, él se fue y me dejó la instrucción de mirar los diferentes ángulos que se reflejaban en el espejo de las cinco partes de la casa”.

Más adelante describe: “Así sucesivamente, estaba en todos los sitios. Me dijo, ese el laberinto que he creado dónde puedo atrapar los diferentes Jorge Luis Borges, que aparecen desde la mañana...” (197-198) La imagen es totalmente cinética y en lo personal me recuerda la escena donde el Citizen Kane se ve reflejado en todos los espejos de su casa.

Si este libro es un paratexto y de acuerdo con la definición que de este concepto da Francisco Quintana Docio, tendría que ver *La Gruta del Ávila* con relación a su título, a la portada diseñada por el propio Caraballo, a los textos de poetas citados, los epígrafes, los poemas propios y de otros poetas, las referencias pictóricas como las obras de René Magritte y Salvador Dalí citadas en el libro. Para también con lo externo relacionado con él, como mi prólogo, las entrevistas que sostuvo Caraballo sobre los diversos aspectos del libro con Claritza Peña, con su editor Alberto Martínez Márquez, y conmigo durante todos los aspectos durante su gestación. Incluso con las entrevistas que Caraballo concedió a Mariana Barrientos y Ramón Carela recientemente. Todo eso constituye el paratexto de *La Gruta del Ávila*. En este ensayo sólo he visto aspectos de este paratexto.

La Gruta del Ávila es, además, un palimpsesto como ya dejé dicho. Veo el “scriptio superior” el propio libro. Pero he visto aquí en el “scriptio inferior” las lecturas de Caraballo sobre autores, libros, movimientos literarios, artísticos, ideas filosóficas, Etc. Más profundamente veo que *La*

Gruta del Ávila es un largo poema compuesto de sueños que llevan al poeta a un viaje de autoconocimiento. Entonces, hay otro scriptio inferior que son las teorías del sueño derivadas del psicoanálisis de Sigmund Freud, Carl Jung, o Jacques Lacan, de ese psicoanálisis que Caraballo conoce y aprecia.

Por eso, como Caraballo y sus personajes, volveremos a soñar para vernos en esos espejos que nos devuelven a nuestro mundo interior, a nuestra verdadera realidad.

Conclusiones

La Gruta del Ávila es un texto autobiográfico no sólo por el uso del yo como voz lírica o la presencia de referentes venezolanos en él sino porque es el retrato de un autor, donde convergen sus temas, sus símbolos, sus lecturas, sus influencias que lo han calado profundamente. Quiero anotar aquí que la lectura que Caraballo hace de los autores citados en estos diálogos, a su vez, pueden influir la lectura de esos textos: García Márquez, Borges, Pizarnik, Lorca, ya serán leídos por otros ojos después de leer *La Gruta del Ávila*. Caraballo invita al lector a recrear estos corpus poéticos, tal como él lo ha hecho.

Los conceptos de la intertextualidad o paratextualidad sirvieron para ver cómo Caraballo cuaja un texto de textos; donde hay una pluridiversidad de diálogos interesantes y dinámicos.

El concepto del palimpsesto nos sirve para ver los escritos inferiores, debajo del texto que arma Caraballo y como este brillante autor articula un diálogo con esos escritos. Si raspamos el “scriptio superior” de *La Gruta del Ávila*, usando la metáfora de los códices clásicos, encontramos un “scriptio inferior”, el acervo cultural de este escritor. Pero como es apropiado leer este libro como un poema sobre los sueños del yo lírico de este escritor, entonces pude ver otro “scriptio inferior”, que son las teorías de los sueños, que nos llevan a un proceso de autoconocimiento.

Desde este punto de vista, y si *La Gruta del Ávila* describe un viaje en varios sueños que lleva al poeta a conocerse, la aparente hibridez del texto

se resuelve. Porque en el sueño todo es parte de él: imágenes, símbolos, sentimientos, textos de libros que leemos, de películas que hemos visto, recuerdos.

Caraballo, a mi juicio, ha escrito un largo poema autobiográfico sobre su formación y práctica como escritor. Por eso, este escritor siente una pasión única por este libro, que escribió desde su corazón.

Diana Guemárez Cruz Catedrática Jubilada San Miguel de Allende, Guanajuato México

- © De este artículo, Diana Guemárez-Cruz
- © De *La Gruta del Ávila* y su portada, Luis Gilberto Caraballo y Letras Salvajes
- © De la pintura de Luis Gilberto Caraballo, él mismo
- © De la pintura de Ernesto Akaba, este mismo

OBRAS CONSULTADAS

Blesa, Tua. “La escritura como palimpsesto (Una forma de logofagia)”, Tropelías. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, 2012: 204-15.

<https://papiro.unizar.es>. Red.

Caraballo, Luis Gilberto. *La Gruta del Ávila*. Aguadilla, PR: Letras Salvajes, Col. Errancia del ser, 2021. Impreso.

Entrevista con Marcela Barrientos, Producciones Musas Oscuras <https://produccionemusasoscuras.com/magic-international/> 13 octubre 2021. Radio satelital. www.ivoox.com.

Entrevista con Ramón Carela. El poeta errante.

<https://www.facebook.com/114795583255080/72771139652296569.romantica.84.com> 15 de octubre 2021. Radio satelital.

Guemárez-Cruz, Diana. “El mar/la mar como símbolo permutable en la poesía de Luis Gilberto Caraballo. *Revista Taller Igitur*. 12 de septiembre de 2021.

<https://tallerigitur.com>. Red.

— --. “En búsqueda de lo inasible: la poesía del conocimiento de Luis Gilberto Caraballo. Revista Cruce, Solsticio de Verano. Junio 2021:22-41. https://issuu.com/revista_cruce/docs. Red.

Lejeune, Phillips. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 2010. Impreso
Quintana Docio, Francisco. “Intertextualidad genética y lectura palimpsés—
tica”, 169-82. <https://dialnet.unirioja.es>. Red.

HOY LES VOY A HABLAR... SOBRE LA GRUTA DEL ÁVILA

Luis Gilberto Caraballo

Hoy les voy a hablar con el manojito de ojos que esta mañana me regala sobre *La Gruta del Ávila*, la cual representa para mí el infinito del alma y que fue todo un reto concebirla. Lo hice desde la perspectiva de que el hombre para poder compenetrarse con lo que es el estado almático debe, en primera instancia, conocer o por lo menos saber acerca de una serie de elementos, componentes que conforman su entorno y su ser para darle profundidad a la forma como se mira y se palpa el mundo. Entre los elementos incluidos ubiqué a trece (13); elementos que consideré suficientes como para darle una estructura al proceso creativo. Entre estos elementos están la sombra, la soledad, el viento, el sueño, la noche, el amor, la tempestad, la muerte, la intemperie, el silencio, el mar, la oquedad... Esos diálogos conforman una especie de espacio de reflexión y profundidad que se constituyen en sentires, conocimiento que puede ser abordado mediante un diálogo de forma individual o en conexión de varios de los diálogos constituyentes, con la particularidad de que estos elementos independientemente del proceso creativo y almático forman parte también de la esencia de la vida.

Desde la Soledad uno puede llegar a tropezarse con la profundidad del alma, con la poesía y escuchar voces más profundas, y esa conexión también se puede dar en combinación con otros elementos, como, por ejemplo, la noche y el viento. Es decir, que no necesariamente en el mundo real y en el mundo del imaginario están separados estos elementos, sino que pueden estar juntos ya que conforman parte de la vitalidad humana. Esa búsqueda, es la búsqueda del alma que logré encontrar en esta primera parte, lo conforman trece (13) diálogos, y al final de los trece (13) diálogos, se da la apertura a un mundo de mayor densidad una vez concluido un acto una cena, como quien ha pasado la prueba y ha obtenido el suficiente conocimiento para avanzar a mayor profundidad. La cena, en sí, es un acto

ceremonial conducido magistralmente por un maestro, sin un nombre específico que lo identificara.

Tan solo se conoce como el anfitrión, algo así como la consciencia o inconsciencia que no sabemos su nombre, tan solo que está allí. Ahí se celebra esa llegada a la Gruta con un mayor grado de crecimiento alimático y conocimiento y se le permite entonces entrar al universo poético del escritor.

Es un acto simbólico que permea al ser humano, y que da entonces la apertura para permitir entrar en contacto mediante diálogos con trece magistrales escritores de diferentes épocas; aparte de eso logro conocer, con un mayor acercamiento lo que es en esencia o velamen de la Gruta del Ávila. Y en donde descubrimos que todos tenemos nuestra Gruta, lo único que tiene en especial este poemario que permite ubicarla en el Ávila por su belleza, por su estética.

Además, esto permite ahondar sobre tres aspectos importantes de la vida, del mundo vital como es lo racional del mundo, el mundo de los sentimientos y el mundo del inconsciente. Hay una representación de esos tres mundos en los 13 diálogos que iré exponiendo a continuación. Algunos de los escritores tocan el mundo real, entre ellos Walt Whitman, Vicente Gerbasi y Ramos Sucre etcétera. Otros tocan el mundo de los sentimientos como son: Federico García Lorca, Luis Cernuda y otros tocan al mundo del inconsciente, como André Breton, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, entre otros. Y por supuesto, todo ese universo poético que está tallado en la Gruta del Ávila, que se puede ver de una forma lineal, es decir, diálogo por diálogo de forma individual o de forma aleatoria. O se puede también ver de forma integral, con lo cual hay un rompimiento importante con todo el referente del tiempo, y lo que subyace son los elementos que le dan vida a la poesía que están de alguna manera presentes. Es decir, no es tajar el espacio poético por las distintas corrientes, o por los nombres, es aprender a través de los vasos comunicantes cómo se integran al unísono y confieren una identidad que es válida tanto de forma integral como de forma individual. Esto además se alienta con la figura del tren que permite la movilización y la llegada a los encuentros en los lugares que estos escritores concurren. Si pudiera ver

estos aspectos en una sola imagen. Pudiera imaginar una cartografía de líneas de trenes entrecruzándose y advirtiéndose como los elementos de la primera parte, juegan un papel primordial en la hechura de la palabra en el espacio poético.

En la primera parte donde se aprecian los elementos internos del ser humano, y algunos de la naturaleza y la vida. Sería muy extenso intentar hablar de cada uno de todo el espectro humano, pero, si no están todos los aspectos humanos, si en la combinatoria de ellos se pueden hallar muchos de los que colaboran o contribuyen al espacio poético, y se crean como dualidades entre lo que es la creación poética y esos aspectos donde uno puede dominar por ejemplo la muerte, la sombra, La tempestad junto con el aspecto de los movimientos que le dieron vida. Cómo fue lo que escribió Alejandra Pizarnik, lo que escribió Arthur Rimbaud el mismo Ramos Sucre por su enfermedad y su confrontación permanente con la muerte.

Y en esa dualidad, se exponen unas especies de duplas, lo cual me invita a hacer una analogía con lo que es la esencia del ser humano, su constitución biológica que son sus 23 pares de genes. A los cuales se le han agregado algunos pares que corresponden al imaginario lo que contribuye y amplía lo que son los sentidos. Hablar de una audición en la mirada o una visión en el oído, por solo mencionar dos de los tantos sentidos que se amplían y se ensanchan para darle cabida a un ser humano ampliado, orquestado por las fibras de la música por la esencia del silencio, por lo primogénito del vacío. Al final del libro hay un encuentro en su biblioteca, estudio en el que se hace un encuentro frente a los espejos, precisamente un lugar para encontrar las duplas de los espacios creativos y de forma ampliada, quien más que Borges quien en vida exploró varias facetas del ser humano y ahondó en algunos conocimientos de profundidad alquímica, la Kábala y la matemática. Esa visionaria imagen ambicionada para hacerla realidad vista en amplitud por un ser humano ampliado en su condición perceptual y de sentimientos, haciendo uso de su infinita alma para acceder a otros espacios, como es la otredad, la atemporalidad, el vacío.

No en vano Arthur Rimbaud que habla de que la poesía consistía en el desorden de los sentidos y la poesía va mucho más allá, va al logro de poder escarbar en esencia otros elementos como aquellos que tienen que ver con el vacío, cómo tienen que ver con el silencio no hay nada más importante que lograr Escuchar una gota cuándo cae en el vacío.

Y eso es lo que da la posibilidad de encontrar la esencia, encontrar el alma cuando se crea en la Gruta del Ávila llegar al vacío en la introspección de un universo poético. Es una cartografía sin tiempo, que permite hilar, dibujar los elementos esenciales vitales del ser humano y de la naturaleza que le dan realce y que permiten abrir el mundo de la creación. Si lo categorizamos desde el punto de vista real haciendo uso de la razón, o si lo categorizamos el punto de vista del corazón O si los ubicamos desde el punto de vista del inconsciente, dependiendo de cómo los queremos involucrar pudiéramos llegar al creacionismo, pudiéramos llegar al Romanticismo, pudiéramos llegar al trascendentalismo, al surrealismo, al paisajismo, al costumbrismo, al simbolismo entre otros todos ellos presentes en este libro Y como una especie de cartografía da las diferentes combinaciones, porque no hay poesía pura. Una que sea puramente romántica que se pueda escribir en la actualidad, o digo surrealista o trascendentalista. Generalmente son combinatorias y esas combinatorias están interconectadas desde la visión del escritor desde su propia Gruta. Hay presentamos una cartografía de una Gruta que la he denominado la Gruta del Ávila, pero quizá no es la única, puede haber infinitas cartografías, como infinitas grutas.

Por decir algo que me ocurre en mi proceso de escritor, y es una manifestación permanente y es una pregunta indagatoria. Por qué a pesar de que no es de noche, puedo sentir la noche como si la estuviese viendo al frente, como si estuviese alzada colgada de astros y estrellas. Cómo logro sujetar mi memoria, eso que llamamos la sensibilidad, la energía vibratoria. Hay algo en la noche que está en mí, que está más allá de su mirada nocturna esa esencia es la que se logra atrapar palpar con el uso ampliado de los sentidos con el manejo profundo de sus elementos que la habitan.

LA MEMORIA DEL LUGAR Y EL CONCEPTO DE PERTENENCIA,
SEGÚN LA NOVELA *LA SAGA/FUGA DE J.B.* DEL ESCRITOR ESPAÑOL
GONZALO TORRENTE BALLESTER

Qasem Mohammed Helal Saleem
Universidad Tikrit

Resumen

En esta investigación arrojamos luz sobre los rasgos de la memoria en la novela, ya sea colectiva o individual para el hombre y la sociedad gallega en general, repasando los factores que rodean a esa sociedad, geográficos, históricos, culturales, y todas las influencias que esa realidad produjo que dejaron su huella en la personalidad del comportamiento de los miembros de esa comunidad.

A pesar del estilo peculiar y extraño de Torrente, intentamos llegar a algunos de los rasgos que nos revelaron la visión y aspiración del autor, para fortalecer los conceptos de pertenencia y consolidar la identidad en esa comunidad, al revivir la memoria del pasado para esa sociedad, que nunca ha abandonado los valores espirituales asociados a las creencias religiosas, ya sean paganas o celestiales, e incluyendo los mitos, a pesar de la etapa en que prevalecieron las ideas materialistas, asociadas al progreso y desarrollo científico.

Introducción

El pasado puede ser un momento que ha pasado y desaparecido en el registro del tiempo, pero aún lleva el proceso de la vida y su capacidad de comunicarse y extenderse temporal y espacialmente hacia el presente y el futuro, y debido a que la historia es a menudo el registro documentado de todos los momentos del pasado, tuvo que convertirse en uno de sus aspectos en una memoria colectiva, almacenando el vocabulario y la evidencia de ese pasado, y preservándolos de la desaparición, restituye su capacidad de interactuar e influir en el momento presente y futuro, a través

del mecanismo de la rememoración y el recuerdo, que lo saca de su letargo, y lo libra de su aislamiento voluntario o forzado, cuando esa memoria se convierte en una permanencia textual que trasciende el tiempo.

Ciertamente, la novela se parece a la historia en este sentido, cuando recurre a los hechos del pasado lejano y reciente para buscar las intenciones y la identidad de la acción y el actor del acontecimiento, en un intento de archivarlo y al mismo tiempo formar la memoria colectiva de las sociedades posteriores, pero sigue siendo más verdadero que la historia, porque busca libremente detrás de los misterios del acontecimiento y sus motivos, y detrás de la experiencia privada de la personalidad que lo produjo a través de su campo imaginativo abierto, mientras que el historiador está restringido en este sentido, porque está encargado de transmitir el evento solamente.

Como se sabe que el espacio de la imaginación excede a grandes pasos el área de la transmisión directa, y que realiza primero este acto imaginativo, y segundo la documentación, con el apoyo de varios mecanismos, entre ellos el recuerdo, apoyándose en la memoria del creador en su órbita individual y luego colectiva, e influenciado en ello por las fases que forman esta memoria con sus referencias temporales y espaciales, así como los patrones de su funcionamiento, desde el recuerdo explícito del contexto y la interpretación dentro del espacio del recuerdo en el texto novelesco, y finalmente el papel del lenguaje en la formulación y formación de la escena del recuerdo en el texto imaginado. Estas preocupaciones son las que nos apoyaremos y examinaremos sus manifestaciones en la novela, objeto de nuestra investigación, en la que tratamos de resaltar el papel de la memoria relacionada con la ubicación geográfica, especialmente a través de algunos textos que tocaron estos temas de cerca y los lejanos, que, gracias a la memoria, fueron llevados al tiempo de los hechos narrados. El escenario del verdadero lugar en la memoria de Torrente fue (Galicia) en general, independientemente de las vistas que identificaran a una determinada ciudad o pueblo, Galicia, cuyas imágenes quedaron incrustadas en el imaginario del escritor en todas sus partes -positiva o negativamente- y se reflejaron en el espejo del yo creador y narrador de Torrente; Así Galicia será presencia y no

existencia con todos sus opuestos: lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo, el éxito y el fracaso, el bien y el mal, la armonía y la discordia. Estas imágenes han sido plasmadas lingüísticamente en un acto literario escrito que rebosa la estética del lugar, o son como el relato continuo del yo en el espejo de la existencia entre el pasado y el presente.

Lo cual se manifestó en la novela (*La saga / fuga de J.B*), publicada en 1972, del gran escritor español Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), nacido en Serantes, Ferrol, Galicia, quien es considerado uno de los más célebres profesores de su generación, donde esa novela ganó el Premio de la Crítica y el Premio Ciudad de Barcelona. Fue considerado por los especialistas como un modelo de una nueva era en la literatura española y una obra maestra de Torrente, del que José Saramago dijo más tarde que "había una silla vacía a la derecha de Cervantes, que acababa de ser ocupada por Gonzalo Torrente Ballester que escribió *La saga / fuga de J.B*. Aparte de eso, Torrente ganó muchos premios, incluido el Premio Cervantes, el Premio Príncipe de Asturias de Literatura y el Premio Nacional de Narrativa.

Esta novela nos hizo mirar la memoria y la vasta imaginación de Torrente, lo que hace que el lector sea incapaz de seguir los pasos del autor, ya que las ideas se dispersan y se pierden entre la realidad y la imaginación, mientras el lector se mueve con la mirada en esa ciudad imaginaria "Castroforte del Baralla", que fue como un espejo a la memoria del autor que reflejaba la naturaleza de Galicia en general, desde las cimas de los cerros y alturas hasta las riberas de los ríos, y desde las plazas hasta las fachadas de edificios con piedras labradas que simulan el viaje de tiempos antiguos, así como las imágenes de santos en sus hornacinas decoradas con ornamentos, que desprenden el olor de la historia de aquella ciudad, que mimetiza la naturaleza de la Galicia real como hemos indicado al principio, aunque hay quienes indican que se trataba de una simulación de la ciudad de Pontevedra.

Donde se refieren todos los especialistas que trabajan en la Fundación de Torrente Ballester así como su gerente Carmen Becerra, que Torrente creó la ciudad "Castroforte del Baralla" para simular la ciudad de Pontevedra y su

historia, esta ciudad se caracteriza por la abundancia de edificios antiguos, iglesias y monasterios cuya construcción se remonta a la época medieval, y las artes arquitectónicas de sus edificios reflejan la naturaleza de la construcción gótica y barroca.

El lector se encuentra dentro de un tapiz entrelazado en un marco histórico lleno de hitos y símbolos religiosos que se superponen en su naturaleza entre hechos y leyendas, quizás las derivaciones y la manipulación de los acontecimientos de la historia que fueron eclipsados por las características legendarias, formaron un patrón especial y un estilo distintivo para Torrente, especialmente en su intento de encarnar la realidad de la sociedad gallega y mostrar su cultura acumulada como resultado de épocas históricas de las diferentes civilizaciones.

Problema de la investigación: Centrándonos en el estado de influencia mutua entre el hombre y la memoria del lugar, y lo que aquí se entiende por lugar, es el entorno geográfico, incluyendo su naturaleza, Además de los edificios y evidencias arquitectónicas erigidas en él, tiene profundidad simbólica e histórica. Por ser el primer paso en la vida del hombre y del grupo para revelar su identidad, la relación entre el hombre y su entorno no se limita únicamente a sus necesidades materiales, sino que es una extensión de la expresión de sus necesidades psicológicas, culturales y sociales.

La realidad de esa ciudad “Castroforte del Baralla”, la que creó Torrente, vino como encarnación de la vida de la sociedad, y simula la personalidad del hombre gallego, con todas sus inquietudes y aspiraciones inseparables de los aspectos espirituales inherentes a la imaginación y el sueño a mediados del siglo XX, ese período histórico que estuvo dominado por ideas e ideologías contradictorias y conflictivas.

Donde el lugar fuera de su significado geográfico es una función cultural que tiene sus propias leyes cognitivas, que revelan su existencia, su acción y la posibilidad de su capacidad para practicar el acto de conocimiento. Es una fuerza que tiene la capacidad de moldear el espacio del texto, ya que tiene su característica importante cuando es única en la esencia de su tiempo específico, y esto es lo que la convierte en un movimiento continuo

con la estabilidad de su realidad geográfica, desde el punto de vista del movimiento del tiempo que no se detiene .

La evidencia de esto es que todos los lugares modernos no habrían estado en su nuevo estado sin la acción del movimiento de cambio humano; Quizás la habilidad del novelista creativo en el proceso de trasladar el lugar de su existencia real a una realidad imaginada, le da a la novela amplios rangos culturales, y múltiples posibilidades, que el escritor crea a través de la narración, de modo que va más allá de los datos de la memoria, logrando así múltiples funciones, entre ellas las relacionadas con las técnicas del texto a nivel de la imagen con sus tipos singulares y colectivos, la narración y el diálogo en sus múltiples formatos: cultural, religioso y social. Sincronizados con el evento por un lado, y la realización de la experiencia artística por otro, así como consideraciones sobre los cambios de tiempo que acompañaron las etapas de la narración, y quizás una de estas posibilidades podría expresar la voz del narrador que quiere que los valores humanos prevalezcan sobre su sociedad y el mundo en general, si la ciudad de Castroforte en su realidad es un indicio vivo del lugar real con todos sus detalles y dentro de sus límites conocidos y en su realidad artística, sigue siendo una distancia de narración específica y restringida en la novela, ya sea que esta referencia sea una mera guía para lanzar la imaginación del lector, o sea una exploración sistemática de lugares, por lo tanto, el novelista trató, a través de la descripción, de expandir el lugar de la novela en un estilo muy artístico, pero con esto, trató de ingresar al mundo exterior con sus pequeños detalles en el mundo imaginario de la novela, hace sentir al lector su presencia en un mundo real, no en el mundo de la imaginación, y crea una impresión de la verdad o un efecto directo .

Memoria, lugares de memoria:

Quizás la memoria espacial que fue el eje que estableció Torrente en su novela, –ya que reflejaba directa o indirectamente los rasgos de pertenencia al lugar en la sociedad y del hombre gallego, y posiblemente, del propio escritor– es lo que vimos en las posiciones de los héroes de su novela.

Esa ciudad que Torrente creó de su imaginación era un indicio de que el simbolismo de los lugares y sus nombres, aunque aparezcan como metáforas o de la propia imaginación del autor, encarnan una especie de auto interpretación que refleja la forma del lugar y su legado histórico derivado de la memoria. “Porque, caballeros, el pueblo es el depositario del tesoro de la lengua, en el pueblo está la verdadera riqueza.” (Torrente, 1972, p.141)

El relato narrativo de la novela combinaba realidad y símbolo por un lado, e interpretación por otro, pues sus efectos se filtraban en los significados de los nombres y el lenguaje de la novela en general, como el nombre "Castroforte", y muchos de los nombres utilizados por el escritor tendían a combinar el estilo objetivo con expresiones claras y semánticas, y entre la interpretación simbólica de la estructura de las palabras y la estructura del lugar (formación geológica) “que hay cinco provincias gallegas, y que Castroforte del Baralla es capital de la quinta.” (Ibídem, p. 36)

El papel y la importancia de la memoria no se oculta, ya que conserva los acontecimientos de determinadas situaciones que se desarrollan en un tiempo y lugar determinados y configura las vivencias de los individuos, la memoria es una máquina de almacenamiento de acontecimientos, símbolos, personajes, y hechos de todo tipo del conocimiento, recuperado cada vez que la persona lo quería. En otras palabras, es el sentido que nos devuelve ahora a los hechos del pasado y que quizás nos beneficie en el futuro. Como escribió Joel Candaú: “La memoria nos da forma y nosotros le damos forma a la memoria”. La memoria también representa el vínculo entre la realidad vivida ahora, (el presente) con el pasado y el futuro (lo que recordamos del pasado contribuye a lo que somos ahora), en este mismo momento y en otras formas, afecta lo que haremos en el futuro; sin memoria no puede darse la construcción de sentido, y todo ello en conexión con el lugar geográfico que contribuye a la formación de la conciencia humana de su existencia, así como de su pensamiento e identidad y sobre todo, su fisiología, que forma sus impresiones.

Por otro lado, el hombre contribuye a dotar al lugar de las características de su humanidad, cambiando su estructura, y trata de humanizar su

espacio. Esta relación de influencia mutua se convierte con el tiempo en una relación íntima que no se puede separar ni dejar, porque esto conducirá a la marginación de las dos partes y la abolición de su entidad existencial. Aquí radica la importancia de estudiar la relación dialéctica entre el hombre y el lugar y su estrecha conexión con la memoria.

Nuestra historia personal no es más que una narración de nuestras acciones y acciones desarticuladas, y nuestro conocimiento de nosotros mismos significa nuestro regreso a la existencia en medio de este polvo de eventos personales. Así, el recuerdo ejercita la energía de resucitar la vida en el pasado para conocer el estado del yo en su tiempo presente, y este recuerdo no habría ejercido su existencia como un sueño visionario sin el lugar.

La vida humana y su desarrollo en todos los aspectos de la vida material y espiritual debe estar en contacto con el lugar y las condiciones naturales circundantes. El hombre es parte de la naturaleza, y es una condición para su existencia; Podemos decir que la construcción del lugar, o la transformación del entorno natural en un lugar que cumpla las condiciones de la vida humana, es la razón de ser de la producción de sentido, dado que el surgimiento de edificaciones e hitos urbanos fue el primer paso en la formación humana de memorias espaciales, partiendo de los tiempos anteriores que mostraban dibujos en las paredes de cuevas hasta la construcción de ciudades de diferentes culturas, el hombre civilizado de hoy contribuye de una forma u otra a la formación de la memoria del lugar y de los edificios que lo rodean, y el propio lugar también construye sus recuerdos, a través de esa persona que habita en su entorno. Como señalaron Scannell y Gifford: “La relación de los individuos con sus entornos significativos {...} en los que un sentido de lugar es un lazo afectivo, que satisface las necesidades humanas y contribuye a un sentido estable de sí mismo y de pertenencia.” (Scannell & Gifford, 2010,1974). (Counted, 2019, p.148) (Traducido por el investigador). Vimos que la narración que usaba Torrente se apoyaba en un patrón especial de la memoria, a través de su acto imaginario que ejercía sobre el acontecimiento, donde lo sometía a su

experiencia estética en sus fines aparentes, y lo documentaba en sus objetivos implícitos, para hacer otra memoria paralela a la memoria del hecho histórico que se opone al olvido y la anulación, para alcanzar una meta superior y más integral, que es la formación de la identidad del ser humano en un tiempo y lugar determinados. Así la memoria es una forma de mito personal, porque selecciona lo que es importante para la identidad y la capacidad de supervivencia de una persona, se inclina más por la selección de recursos cargados de significado que por el realismo en sentido objetivo.

Pero la narración, en su contexto narrativo en esta investigación, no siempre se documenta en apoyo del hecho de la historia en el pasado, sino que puede ser una historia efectiva o una contra memoria, cuando deja la lectura formal de los hechos que se refieran a hechos públicos y que selecciona las adecuadas, según la conocida frase que “la historia la escriben los vencedores”. Por lo tanto, el autor o escritor valiente se preocupa por lo oculto y por lo silencioso de los hechos, que nadie se atreve a contar, y muchas veces ese papel lo juegan algunos novelistas que vivieron los hechos de esa etapa con sus ventajas y desventajas, y tocaron esa realidad de cerca, y así los novelistas exitosos son los mejores testigos históricos.

Por tanto, nuestro diagnóstico de patrones de memoria en el marco geográfico se ocupará de las situaciones relacionadas con la historia, la cultura y los rasgos de pertenencia dentro de esa realidad.

Hay que señalar la gran imaginación de Torrente, que se reflejaba en su capacidad para inspirar imágenes y vincularlas a hechos de una forma apasionante y extraña, ya que estaba saturada de imágenes inventadas y múltiples leyendas que resultan extrañas al lector, y que surgieron en muchas de las escenas y hechos acontecidos en la ciudad imaginaria Castroforte; son los rasgos del caos y la inestabilidad que vivía la sociedad. A pesar de ese carácter narrativo en el que los factores objetivos de la realidad se superponían con la interpretación y lectura simbólica, Torrente hizo que la caravana de las palabras continuara su viaje y descubriera los accidentes geográficos de Galicia y restaurara la memoria y el espíritu de ese lugar, tal

como aparece en los ojos humanos gallegos. Como la memoria de la ciudad de Castroforte tuvo la primera autoridad en el orden de la memoria de Torrente. “a los niños de las escuelas,{...} se les enseña, aquí, que hay cinco provincias gallegas, y que Castroforte del Baralla es capital de la quinta.” (Torrente, 1972, p. 36) Torrente aprovechó los hitos culturales y la evidencia urbana de Galicia para unir el pasado con el presente, y desterrar el espectro de la separación, así como vincular la imaginación con la realidad para promover la cultura de la comunidad que saca su energía de sus raíces, arraigado en la profundidad de la historia, donde empleó muchos de los nombres semánticos que aparecían en el espacio de la ciudad de Castroforte como simulación de los lugares reales de Galicia y encarnación de sus hitos.

Los nombres de lugares y testimonios cuyas imágenes el escritor trasladó desde la geografía de Galicia representaron, en su dimensión abstracta, un escenario para la historia de la sociedad gallega y su actividad cultural y artística, dentro del lugar que representa la piedra angular de la íntima relación con el hombre. Completa el sentido de pertenencia a través de su vinculación con la historia de esa sociedad, representada por el tiempo en el que incluye la dimensión existencial y los valores celestiales. Expresa la sucesión de las herencias culturales una a una al mencionar los lugares que aparecían en las páginas de la novela, ya fueran testimonios arquitectónicos o terrenos geográficos: La ciudad de Pontevedra, la ciudad de Celanova, Cabo Odra, Finisterre, Batallón Literario y Plaza de San Pedro.

El autor no solo mostró los parajes y los hitos naturales de Galicia, sino que quiso mencionar su situación geográfica próxima al mar y su incidencia en el clima. Así ocurría cuando los parajes los relacionaba con el fenómeno de la niebla como condición climática recurrente y prevalente en muchas escenas de la novela; describía la niebla como una barrera que oscurece la visión y oculta las imágenes a los ojos de las personas, de modo que no les queda nada más que sus rasgos que están grabados en la memoria humana. Torrente presenta este fenómeno desde las primeras líneas de la novela para convertirlo en señal de partida y estímulo para recuperar imágenes de la memoria, después de que las imágenes de hitos naturales, edificios y casas

se desvanezcan y se disuelvan en una imagen fantasmal. “Estaba la ciudad metida en la niebla, esa niebla opaca, impenetrable.” (Torrente,1972, p.169)

Además de potenciar la niebla el estado de memoria del gallego, servía también como incentivo para resaltar la inclinación del gallego a buscar en la naturaleza secretos y revelación de misterios: la niebla le hace pensar y ver imágenes distorsionadas que luego reformularizá y transformará: “empiezan a salir de todos los rincones, de todas las rendijas de la niebla, de todos los sotabancos, de todas las oscuridades, bultos informes que se mueven.” (Ibídem, p. 249)

Torrente trató de invertir en sus novelas muchos pasajes y espacios, dándoles una energía simbólica que remitiera a diferentes lecturas que abrieran la capacidad de la imaginación para vincular el lugar y las palabras o imágenes y hacer que el lector se identificara con la filosofía gallega de la existencia a través de su asociación con su entorno geográfico y climático. El autor enfatiza el poder del clima y la niebla para transformar la realidad y crear un mundo misterioso e inconsistente: “Las verdades como piedras, a lo largo de dos mil años, pierden mucho de su fuerza de persuasión, y más en un clima como este, de tantas nieblas, que las hace (¿las verdades?, ¿las piedras?, más bien las piedras) porosas e inconsistentes.” (Ibídem. p. 57)

Así, el fenómeno de la niebla no fue más que una tapadera para la vida de aquella sociedad, que se caracteriza por la vitalidad y el movimiento, y que va asociada a una rica memoria que le hace ver la extensión de la cantidad civilizada en armonía con todos sus sentidos interactuando con su entorno geográfico, y deriva su energía de un legado histórico acumulado a lo largo de sucesivas épocas. La palabra niebla aquí nos recuerda el dicho del sociólogo y antropólogo francés Jean Duvignaud. “El espacio es la pantalla de una realidad que sólo veo a través de esta niebla existencial” (Duvignaud. 197.p 127) (Traducido por el investigador)

El fenómeno de la niebla que cubrió todas las afueras y lugares emblemáticos de esa ciudad (Castroforte), hizo que con el tiempo cayera en el olvido, y quizás fue una razón del aislamiento de su gente y su inclinación a vivir solo con la memoria, ya sea individual o colectiva. La palabra niebla se

ha mencionado repetidamente en muchas páginas de la novela (90 veces). “en el momento en que la niebla, allá abajo, en la Ciudad Nueva, se hace más espesa y gris por la parte del Mendo.”(Torrente, 1972, p.7)

Los muchos accidentes naturales que el escritor destacaba en su novela, era una enciclopedia de la geografía de Galicia, donde el río (Mendo) no era el único río mencionado por Torrente en la novela, como uno de los símbolos geográficos de la ciudad, sino se mencionaron otros ríos, como los ríos Tambre, Rúa, Baralla y el Miño, que es el río más famoso de Galicia . “había atravesado el Miño a nado, a la altura de Salvatierra,”(Ibídem. p.175)

*Cabe señalar aquí que el río Mineo es uno de los ríos más largos que atraviesan el territorio de Galicia y el más famoso entre sus ríos, y quizás de aquí salió el famoso proverbio popular para reflejar la importancia de ese río en la cultura gallega: “O Miño leva a fama e o Sil dálle a auga” . Incluso hay opiniones que afirman que la línea azul de la bandera de Galicia es una encarnación del río Mineo.

Sin duda, la lectura de la geografía del lugar y los nombres con los que se le denomina lectura simbólica, es parte de la interpretación del sujeto sobre la forma del lugar y su herencia histórica. En el caso de describir la ciudad Castroforte, que representó el espejo del yo de Torrente, en el que ve a Galicia a través de su memoria y trata de revelar su esencia; donde Castroforte no era un lugar real, sino que iba tejiendo su vida desde la geografía de Galicia, el lugar real. Porque el escritor o autor no se preocupa de transmitir la realidad como la ve la gente en formas expresivas repetitivas, sino que la realidad, que significa el autor, es lo que solamente él ve. Como dice Nathalie Sarraute : “la realidad del novelista consiste en un mundo que solo él ve y capta, pero que permanece desconocido e invisible para los demás.” (Levinsky ,1973, p.4) (Traducido por el investigador)

Como mencionamos anteriormente sobre la inseparable relación entre el lugar y el ser humano, que ha sido siempre la razón principal de su pertenencia y la formación de su identidad, ya que los hitos del lugar no dejan la memoria del individuo, que vivió en ese lugar, y vio sus rasgos en todos sus detalles, de modo que esos hitos se vuelven parte de la perso-

nalidad del individuo y representan su ser. Quizás el cuadro en el que Torrente relaciona el clima y las características de Galicia exprese el gran impacto que esta interconexión tuvo en el alma del individuo gallego. “Al pasar la hondonada donde está el puente del Baralla, se aclara un poco la niebla y contemplamos, allá arriba, el conjunto formado por la Casa del Barco y la Colegiata, dos símbolos de nuestra historia. El tercero, las ruinas de la Torre de Bendaña,” (Torrente,1972, p. 289)

Las creencias entrelazadas en la memoria de las personas a lo largo de las generaciones, que se basaron en muchos conceptos paganos que precedieron a la religión cristiana y se disolvieron en ella, como la creencia en poderes sobrenaturales, que estaban vinculados a accidentes geográficos naturales como montañas y cuevas. Y llegó a poseer el carácter de santidad, a raíz de los cuentos legendarios que se tejían en torno a aquellos lugares, y esto no se limitaba sólo a aquella sociedad gallega, sino que muchos pueblos europeos tomaban de las leyendas y mitos como forma de vida, en muchos de sus asuntos, que se relacionan con la vida humana: su salud y su enfermedad, su vida y su muerte, su futuro y su destino.“ “Tiene que ser un lugar público y sagrado. El Santo Cuerpo requiere culto y magnificencia”, intervino el Santo Obispo de Tuy. “Yo llevo el nombre de ese monte”, respondió Barallobre;” (Ibíd. p. 250)

Las zonas elevadas en general recogen los significados de santidad en muchas culturas de sociedades antiguas, y esto es lo que destaca Torrente en las páginas de la novela, para mostrar los rasgos de las antiguas creencias asociadas a los ritos de adoración en Galicia, que se llevaban a cabo al aire libre de aquellos lugares que constituyen paraísos naturales, como (montañas, cuevas, fuentes de agua). “En esta altura del monte, había piedras de la antigua fortaleza, columnas del santuario derruido por el Romano. {...} tuvo que adelantarse para indicar la dirección del camino que había de llevar a la entrada de la cueva. ¿Por qué lo conocía? ¿Acaso era pagano sin saberlo, que adoraba la diosa ausente,” (Ibíd. p. 251)

El autor ha reforzado implícitamente esos conceptos, al emparejar esos lugares con el conocimiento y la sabiduría, que mostró en el diálogo sobre el

personaje de Barallobre, que vivía cerca de esos lugares remotos, que la gente miraba con recelo o respeto, donde existen los secretos de fuerzas ocultas que no están al alcance de todos, excepto de los ascetas que abandonaron la vida mundana, y pudieron conocer la verdad de la existencia humana. “Don Jacinto Barallobre. Le llaman también el Viejo de la Montaña.” (Ibíd. p.153)

Se puede decir que es posible conocer y analizar la psicología y el comportamiento de un pueblo o una persona, mediante, conocer la naturaleza y el clima del lugar en el que vive. Ya que la naturaleza geográfica de las ciudades cercanas al mar, como Galicia, ese modelo distinguido por su especial clima, tiene una clara y significativa influencia en la configuración del psiquismo humano, en el que vive en ese espacio, especialmente en acariciar sus sentimientos y nutrir su imaginación, para que los aspectos humanos y espirituales se vuelvan dominantes sobre su formación psicológica . Por tanto, el hombre gallego, no se diferencia de ningún otro español en sus sentimientos cuando sufre la pena de la morriña por su tierra como la añoranza de un niño por el pecho de su madre, sobre todo cuando está lejos de ella.

Nuestro clima, lluvioso, nebuloso, favorece el surgir de estas leyendas y creencias en lo extranatural. Se afirma que nuestra psicología propia de países verdes, favorece la creencia y la visión de los fantasmas de las leyendas ,se dice que el gallego, como ningún otro español, sufre la morriña “esta palabra podría traducirse por nostalgia, aunque no es lo mismo” cuando está lejos de su tierra. Explican los etnólogos que la morriña es también propia de países verdes. Con otros países verdes se ha relacionado Galicia en la antigüedad, países con sentimientos semejantes (Carballo,1985, p.29)

Memoria histórica:

El simbolismo de las imágenes, eventos y personajes presentados por la novela, la convirtieron en una enciclopedia histórica mundial. Esto refleja la voluntad de Torrente de poner en valor la historia, y su gran papel en el

presente de las sociedades, ya que vimos que tocó los nombres de muchas personalidades, incluidos reyes, como Arturo y Sebastián, y otros nombres de otros personajes históricos. como hombres de ciencia y religión, así como de literatura, arte y la música, por ejemplo: Unamuno, Valle Inclán, Camilo José Cela, Voltaire, Lambert, Mozart, Volney, Diderot y Émile Zola. Además de los nombres de algunas creencias, que expresaban la herencia histórica de varias naciones, ya fueran paganas o celestiales, como Buda y Prometeo. No se olvidó de mencionar los nombres de los santos asociados a la historia de Galicia, ya que representaban uno de los pilares de la memoria colectiva de la sociedad gallega y plasmación de los rasgos de su pertenencia e identidad. San Torcuato, San Simón, Santa Clara y también San Tropez ...

Por lo tanto, se puede decir que la variada y extraña narración que Torrente creó en su novela, se puede calificar como un tipo distinto de novela histórica, con todo lo que incluye de imágenes y hechos realistas mezclados con el mito, e incluso las ideas que expresaron su contracrítica de la realidad, donde apareció en un contexto textual que trasciende los límites de la especialización y confunde todos los campos del conocimiento. Aunque digamos que Torrente no tuvo en cuenta objetivamente los límites de la escritura histórica, cuando la mezcló con la narrativa literaria ficcional, con énfasis en tener en cuenta su verdad y esencia. En todo caso, esto no es justificación suficiente para decir que la novela es menos veraz que la historia. “Si el universo cotidiano se convierte en ficción por el simple proceso de revelar la vida secreta de los individuos que lo habitan, lo contrario también es cierto: los personajes ficticios más auténticos, los que tienen más "profundidad", son los que conocemos más íntimamente, y de un conocimiento que nos está vedado en la realidad.” (Cohn, 1981, p.17-18) (Traducido por el investigador)

Parece que la importancia de la historia para Torrente siempre estuvo asociada al carácter de pertenencia que simula la identidad del propio Torrente, a pesar de todos los rasgos de turbulencia, duda y crítica que tocan esa relación a través de la narración, pero fueron como intentos de él, para conocer su verdad y revelar su identidad, a través de discutiendo la historia

de esa realidad con todas sus contradicciones. Dado que la relación que surge entre el yo personal y la realidad es una relación fundamental y una relación existencial dialéctica y explora uno de ellos abre el camino para la comprensión del otro, también la exploración del yo es la base para explorar la realidad; porque el yo es el resultado de una creciente relación dialéctica entre el yo y la realidad en la que vive.

Como mencioné anteriormente, sobre los muchos modelos históricos presentados por el escritor en la novela, la convertí en un documento histórico, independientemente de algunos aspectos, que parecían invenciones ilógicas del autor, la novela fue fiel y acorde con los elementos de la realidad ,a través del método de integración que emplea Torrente con el lugar imaginado, para dotarlo de características que toquen la memoria del gallego. Quizás el nombre Bendaña fue uno de los símbolos que dieron legitimidad a la ciudad imaginada de Castroforte. “Los Bendaña, al menos desde el siglo XVIII, se consideran nativos de Castroforte”(Torrente,1972, p. 280)

Ese nombre, que se asoció con el nombre de una familia muy conocida, y luego se convirtió en un símbolo histórico con evidencia geográfica en la realidad de Galicia, y puede estar asociado a rasgos de santidad también, y quizás el nombre de Bendaña ganó un lugar importante también en la memoria del escritor, ya que se repitió varias veces y de múltiples formas en las páginas de la novela. “al Pazo de Bendaña, / las ruinas de la Torre de Bendaña”. (Ibíd,p.281/289)

Las imágenes combinadas de la imaginación no se limitaban a la realidad con los nombres de lugares y personas únicamente, sino que el extraño idioma en el que José Bastida escribía sus poemas, que reflejaba la connotación de pertenencia implícita a través de su asociación con la lengua castellana según su dependencia de la Gramática de Andrés Bello y R. J. Cuervo.

El proceso de recuperación o recuperación de recuerdos de la historia que se mencionan en las situaciones y diálogos de los personajes de la novela, que reflejan el carácter turbulento y suspicaz de la sociedad gallega y

quizás de la española en general, en el período de tiempo que siguió la guerra, de la que trata el autor, a través de una compleja mezcla de muchos nombres y hechos históricos mezclándola con la imaginación, para asentarla en la historia de Galicia, y que su uso de la imaginación era una especie de elogio del papel de la imaginación, ya que contribuye a la formación y conservación de la historia, los mitos y la religión; Como resultado, esta mezcla simula imágenes entrelazadas, entre lo visible y lo invisible, de la realidad y el invento, como marco para discutir la memoria histórica. “Me parecía natural que, al dispersarse los hombres, se hubiera también fragmentado la historia, y que sus partes habría que buscarlas, ante todo, en las mitologías de las distintas civilizaciones.”(Ibíd. p.125)

El acercamiento de Torrente a la realidad de la sociedad de esa época, incluyendo la inquietud y el escepticismo de los miembros de la sociedad, se refleja en él en forma de diálogo que expresa los diferentes puntos de vista de sus héroes e incluye la palabra y su contrario, alejado del uso ideológico o sospechoso de la memoria, ya que no ignora los cambios que se producen en la memoria colectiva, sobre los hechos a través del tiempo, como los hechos que han pasado no son fijos, sino que están sujetos a cambios y se ven afectados por las condiciones del presente en el que se encuentra el individuo o el grupo, así como por su visión del futuro. Por ello, Torrente trató de sumar la memoria del pasado de la sociedad para que fueran lecciones para el presente, sobre todo con lo que implícitamente refleja en términos de adhesión y pertenencia al lugar y fortalecimiento de los valores de identidad. Por lo tanto, fue él quien se convirtió en tiempo durante su narración y se permitió escribir sobre el pasado de una manera libre de las limitaciones del tiempo. “El verdadero nombre del canónigo que, en 1865, vino a Castroforte con poderes para examinar el Santo Cuerpo y dictaminar su autenticidad .” (Ibíd,p.304)

Como dice Hayden White, al describir las palabras del autor o escritor ,como la voz más fuerte que tiene poder . “es la voz de la autoridad, especialmente en relación con el lector o el oyente .” (Burns, 2006, p. 365) (Traducido por el investigador)

Sin duda, la gran parte del patrimonio histórico de Galicia, que se formó por el paso de muchas civilizaciones que se cruzaron en su tierra a través de las épocas, aún deriva su energía de la memoria del hombre gallego y se renueva a través de sucesivas generaciones, y conserva los múltiples símbolos y evidencias arqueológicas de aquellas épocas, pues aún representa la fuente constante de conocimiento en las profundidades de ese lugar, y la fuente principal de la cultura de sus personajes. “ha constituido hasta hoy nuestra mitología? Sentimos la impresión de que, ante nuestros ojos asombrados, un gran castillo gótico,” (Torrente,1972, p. 289)

La historia no fue solo un tiempo pasajero que cuenta las historias de las naciones que vivieron y partieron de este lugar, sino que simula la herencia cultural de los ancestros, y representa el vínculo entre el pasado y el presente con todas sus connotaciones y manifestaciones, que refuerzan la pertenencia, y quizás la lengua gallega sigue representando una de las manifestaciones de pertenencia y comunicación con ese patrimonio cultural hasta el día de hoy, a pesar del paso de las sucesivas épocas y el cambio de culturas y civilizaciones. “porque, como usted no ignora, la raíz céltica «bre», con las variantes «ber» y «berg», significa precisamente monte: «En él lo he de guardar y será como guardarlo dentro de mí».”(Ibíd. p. 250)

Quizás las palabras de Risco, refuercen ese concepto, que los gallegos se sientan pertenecientes al nacionalismo celta, pues expresa su identidad, y su verdadera filiación.

Así, se representa Galicia, como un lugar conectado espiritualmente con el mundo celta , Según Risco: “Lo que cuenta, pues, es que los gallegos quieran ser celtas, que lo sienten hondamente y que en ello reconozcan su imagen nacional simbólica (Risco,1991. p.13).

Memoria cultural:

Nos parecía como Torrente hacía historia ligada a un lugar geográfico concreto, luego la convertía en marco de la cultura de la sociedad gallega, y fuente de sus ideas y visión del mundo, y quizás conceptos basados en la herencia mitológica jugaron el papel más importante en las acciones y

comportamiento de los héroes de la novela, incluyendo relaciones simultáneas con las manifestaciones cambiantes que se superponen a los niveles realista, mitológico e histórico.

Como mencionamos anteriormente, que el título de la novela estaba representado en su simbolismo como el primer indicio del apego de la sociedad a su historia, y su amor por navegar e investigar su pasado, que Torrente plasmó a través del acertijo del nombre de ese personaje, que se asoció con los nombres de personajes históricos que tuvieron eco en la memoria colectiva de la sociedad, además, representaron etapas sucesivas de tiempo en su historia: Obispo del siglo XVII, mago del siglo XVIII, almirante a principios del siglo XIX, poeta a finales del siglo XIX, experto en gramática en plena Guerra Civil. Quizás las sucesivas etapas temporales de estos personajes expresan implícitamente el patrón cultural de la sociedad en cada etapa de su historia. Más bien, los indicios de orgullo en la historia de las generaciones anteriores, hicieron que Torrente creara tres personajes contemporáneos, con la misma simbología de esos nombres, que quizás puedan seguir conservando sus tradiciones y patrimonio histórico y salvar a su ciudad “Castroforte” de los males de la ciudad vecina, Villasanta de la Estrella.

A pesar del cambio de culturas según las etapas de desarrollo de la civilización humana, las sociedades no abandonaron sus características y conceptos, quizás los mitos fueron uno de esos cimientos que formaron el pensamiento humano, siendo un destacado referente cultural, de él se nutren muchos valores y conceptos sociales, religiosas, intelectuales, históricas y folclóricas.

Todo ello fue absorbido por Torrente y entendió el papel del mito como componente esencial de la historia humana, ya que se había nutrido en la memoria humana desde la antigüedad, penetró en los componentes básicos del patrimonio cultural, emocional y mitológico de los pueblos de la tierra a través de diferentes épocas. Especialmente España, donde encontramos al autor comercializando muchas de estas leyendas como modelos históricos, como el cordón umbilical que alimentaba su ciudad imaginada (Castroforte

del Baralla). La narración estaba llena de tales ejemplos: El Deán de Santiago, El laberinto barroco, El rey Arturo, Las vicisitudes del hinduismo, Eterno retorno, la noche de las 1001 noches y también el personaje Ulysses, heroína de la Odisea de Homero .

Hemos visto que Torrente se dio cuenta del gran papel de la leyenda en la vida de la sociedad, y en todas las épocas vividas por sus ciudadanos, ya que su novela fue objeto de nuestra investigación mimetizando la realidad de la vida de la sociedad gallega en medio de el siglo veinte. Ese período en el que prevalecieron las ciencias aplicadas, hasta que los conceptos materia—listas dominaron la vida de las sociedades, que estaban en conflicto con los conceptos y valores sociales antiguos, incluidos los mitos, y reflejaron el estado de ansiedad social como resultado de los conflictos intelectuales: entre el materialismo y el idealismo, entre la ciencia y la superstición, entre el pasado y el presente, entre la adhesión a tradiciones y costumbres o abandonarlas, pero él quería revelar lo oculto y alejarse de lo superficial que puede no expresar los sentimientos de las personas, ya que la novela comenzó desde sus primeras páginas retratando el interés de la gente en la ciudad de Castroforte, con una historia que expresa el lado de su adhesión a su herencia cultural, “envió a Lilaila, y, con ella, a las lampreas. Las cuales, desde entonces, y mientras el Santo Cuerpo permanezca con nosotros, no abandonarán el Mendo.” (Torrente,1972, p.155)

La importancia de la leyenda en la sociedad, exige su preservación, ya que tiene dimensiones sagradas asociadas al lugar, para representar un reflejo de pertenencia en la memoria colectiva de los habitantes de esa ciudad, especialmente con la simbología del río Mendo, que nos discutido antes. "No importa que cuente usted la leyenda de que las lampreas ascendieron al Mendo en seguimiento del Santo Cuerpo Iluminado." (Ibíd, p. 83).

Torrente no dejaba de contar las leyendas que se repetían en la mayor parte de las páginas de la novela, y se nota que la leyenda del Santo Cuerpo estaba asociada a otra leyenda, la leyenda de las lampreas que habitan en ríos y mares, además de otras leyendas, como los estorninos que luchaban contra serpientes marinas, y otras leyendas históricas de naciones anteriores.

Todo ese cúmulo mítico que Torrente destacó como recurso intelectual y cultural de su ciudad imaginada, para expresar a través de ella, la nobleza y autenticidad de sus gentes, que no abandonaron sus símbolos civilizatorios, cualesquiera que fueran, porque en consecuencia emular su entidad y filiación, y como estas leyendas forman parte de la identidad, es necesario defenderla y no permitir que nadie viole su santidad, y así quedó plasmado en las imágenes de la enemistad entre la comunidad de Castroforte y la vecina ciudad de Villasanta de la Estrella. “una mitad al menos de la argumentación se dirigió contra Villasanta de la Estrella, la enemiga, la rival multiseccular de Castroforte.”(Ibíd, p. 66).

A través de la memoria de la comunidad, el autor mostró la naturaleza de la firme creencia en el mito de los antepasados antiguos, sin estudiarlo, ni tratar de explicarlo, y no lo vieron como una fabricación, ilusión o estupidez, más bien, para ellos, era una realidad real con la que ninguna otra realidad podía compararse, y sobre estas convicciones procedió toda su vida y a través de los mitos en particular, pudieron experimentar todo lo que les rodea, y trataron de expresarlo en palabras, sonidos, así como dibujos y esculturas, excepto por otros medios que estaban a su disposición. “El collar era la historia o el mito en que la humanidad había resumido un acontecimiento remoto de cuya realidad no me cabía duda.”(Ibíd, p.125)

Los antiguos no veían en los mitos una fabricación de ilusiones, o disparates de la imaginación opuesta a la mente, sino que representaba un nivel necesario de conciencia, y un producto sensorial de la realidad. Los antiguos aceptaban eso, y las preguntas que hacemos hoy no rondaban en sus mentes: ¿cuál es la verdad?, y ¿cuál es la fabricación en los mitos?. Ellos creían en la verdad de la leyenda con fe absoluta e ilimitada, y todo lo que las leyendas narraban era para ellos una verdad completa y absoluta, y no creían en esto por estúpidos; y somos más inteligentes que ellos. Más bien, porque los mitos les iban dibujando el camino que debían seguir, ya que representa el camino recto en la vida. Como señaló el filósofo ruso A.F. Losev en su libro: (*Dialéctica del mito*). “Y desde el punto de vista de la propia conciencia

mítica, en ningún caso puede decirse que el mito es una ficción y un juego de fantasía.” (Losev, 2001, p. 36) (Traducido por el investigador).

Torrente trató de mostrar la conciencia del hombre gallego, y su capacidad para entender y explicar las cosas, a partir de los conceptos establecidos en su rica memoria, con muchas ideas acumuladas a lo largo de los siglos, y desplegó la capacidad de esa persona para distinguir entre lo que le conviene de ideas y es coherente con su personalidad, como resultado, reflejó su personalidad como consciente de los fines de los acontecimientos, a través de su vasta imaginación que no retrocedió en ideas codificadas o ciencias abstractas. “Observe cualquier ámbito de la actividad intelectual moderna: el físico, el biológico, el teológico. Advertirá inmediatamente cómo, a un período de descubrimientos, sigue otro en que las viejas afirmaciones, tenidas por verdaderas, [...] o aquella sociedad que en ellos enterraba la raíz de su espíritu. Y es frecuente y explicable que los hombres que forman esas sociedades se aferren con desesperación a los mitos destruidos, solo porque constituían su verdad interior y porque nadie puede vivir sin un sistema de verdades que dé sentido a la vida y al comportamiento humano.”(Torrente, 1972, p. 281)

Las historias legendarias incluyeron las experiencias y el conocimiento de muchas generaciones sucesivas, especialmente sus creencias y rituales, y no podemos llamar a todas esas historias antiguas como mitos. Los 15 mitos poseen un nivel de veneración y sus textos son sagrados; por lo tanto, está prohibido mostrarlos con mucha franqueza, fuera del lugar y tiempo apropiados, además, los mitos suelen tener un carácter explicativo, ya que cuentan historias como el surgimiento de algo o la ocurrencia de un fenómeno, al tiempo que especifican la naturaleza de esas cosas y fenómenos; a pesar del declive del papel de los mitos como sistema religioso tras el surgimiento de las religiones celestiales, sin embargo, su influencia sigue presente hasta el día de hoy, y aún tiene vestigios en las creencias de todas las naciones, incluso en las épocas de la industria y la tecnología, pues sus efectos todavía dominan las costumbres, tradiciones y cultura humana en general y quizás Galicia en especial. “Pese a cien años de investigación,

pese al culto del progreso y de la verdad científica, el caso es que las almas comunes se han formado y conformado en la contemplación de los mitos, y, al perderlos, quedan vacías y, al mismo tiempo, inhábiles para asumir verdades de distinta naturaleza.” (Ibíd, p. 281).

El hombre por naturaleza está compuesto de espíritu y materia, y su vida se vuelve más complicada cuando se altera ese equilibrio, por lo que el materialismo abstracto asociado al desarrollo no es capaz de brindarle felicidad al hombre, y no le dará ningún sentido a su vida a pesar de brindarle servicios que alivian los problemas de la vida humana, mientras que el placer del hombre está en sentir las cosas que acarician su alma y nutren su imaginación, que corresponde siempre a la memoria colectiva de sus integrantes, por el contrario, las ideas materialistas abstractas lo hacen sentir dolor, como si fuera un prisionero que vive lejos de su familia, y esta es la encarnación del “individualismo” cuyos efectos comenzaron a destruir los componentes de las naciones y los pueblos. “Sin sus viejos mitos, los hombres se sienten solos, se sienten angustiados y desesperados.” (Ibíd, p. 281)

Como Torrente, en su novela, tocó al gran escritor español Camilo José Cela, está bien citar aquí, la visión de Cela sobre las leyendas gallegas en su novela (*Mazurca para dos muertos*): “En Galicia aún viven muchos moros, lo que pasa es que no se ven porque están muertos y encantados y andan por debajo de tierra”.(Cela,1983, p. 78).

Torrente quiso, a través de su ciudad imaginada, que encarnaba la realidad de Galicia, mostrar que la cultura de la sociedad, no se limitaba a las sociedades y los individuos, que seguían el camino del materialismo y sus ideas, tras abandonar su patrimonio cultural e histórico, sino por el contrario, cuando la cultura y el conocimiento están conectados con lo que heredaron, los valores y tradiciones de sus antepasados tendrán el mayor impacto en el corazón de las personas, ya que fusionan su pasado con su presente, y no las obligan a cambiar sus convicciones. por la fuerza para estar en armonía con la vida moderna. Sin duda, como decíamos, el gallego no está dispuesto a ceder y renunciar a su memoria e imaginación. El autor destaca ese concepto en las palabras del personaje José Bastida. “Yo no soy nadie. ¡Oh,

si fuese alguien, me atrevería a poner mi nombre entero al pie de estas cuartillas, mi nombre con mi apellido.”(Torrente, 1972, p. 316)

El personaje de José Bastida encarnaba los rasgos de una persona que trata de mantenerse comprometida con sus principios cuando las dificultades de la vida aumentan, y para no desistir, puede tratar de encontrar una salida y conservar los restos de su ser, la polémica figura de Bastida, a través del cual, Torrente quiso representar los sentimientos y aspiraciones del hombre gallego en esa realidad vacilante, entre dudosos hechos científicos, y la imaginación agitada por el amor a la vida asociado con la naturaleza, que da sentido a la existencia humana. Quizás los versos poéticos que venían al comienzo del segundo capítulo simulaban el alma humana relacionada con los sublimes significados espirituales y opuesta a las ideas materialistas abstractas. Creemos que el eco de aquellas palabras lo sintió Torrente cuando las escribió. “cuando fuma un pitillo, el universo ríe. cuando cuenta el dinero, la luna llora y calla.” (Ibíd, p.173)

La crítica implícita a los conceptos materialistas, que se reflejaba en la afirmación anterior, estaba en consonancia con lo expuesto, sobre la convicción de Torrente sobre la importancia del papel del patrimonio cultural, y su atención a los conceptos mitológicos, especialmente los mitos que encarnaban el grueso de estos conceptos en su novela, como base de la cultura para la sociedad gallega, y quizás para todas las demás sociedades. Aunque su estilo narrativo a veces parecía irónico, o tal vez, se reflejaba de una manera que expresa la ilusión de aquellas viejas ideas, que al final resultaron inútiles para la vida de la gente de su ciudad Castroforte, pero, creemos que Torrente, a pesar de todas estas intervenciones y de la ambigüedad que aparecía en las páginas de su novela, quería decir, la salvación y la vida digna solo se consiguen adhiriéndose al patrimonio histórico, que expresa la identidad del hombre gallego. Castells afirma que “la mayoría de los fundamentalismos en la historia, son movimientos reactivos, que pretenden construir una identidad social y personal basándose en imágenes del pasado y proyectándolas en un futuro utópico para superar los insoportables tiempos presentes”. (Castells, 2004, p. 48)

La leyenda es importante para los pueblos y naciones de la tierra, porque representa un organismo vivo transcultural, flota en más de un rostro, pero que muchas veces posee una esencia, pues el mito se reproduce según la coloración ambiental y cultural de los pueblos, y en diferentes etapas del tiempo, y que cada mito tiene valor, significado y esencia, además de contener secretos y significados que es necesario escudriñar para poder realizarlos y comprenderlos. Esta es la importancia que percibió Torrente cuando escribió su novela, en un momento en que el tema de la leyenda se convirtió en un título para el atraso, la ignorancia y la falta de ritmo de desarrollo, cuando algunos pueblos intentaron descuidar e ignorar el papel de esas leyendas que contribuyeron a crear su identidad en tiempos sucesivos . Por ello, Torrente trató de restaurar el espíritu de pertenencia a la sociedad empleando leyendas, y haciendo de ellas un marco para la mayoría de los diálogos entre los héroes de su novela, lo que contribuyó al renacimiento de la comunidad de su ciudad Castroforte, además de que quería recordar la importancia de adherirse a los valores positivos heredados de los antepasados, y la constancia en los principios a pesar del cambio de civilizaciones e ideologías. “Vivimos, en este país, en un momento en que todavía se cultivan los mitos, cuando en el resto del mundo se tiende a desembarazarse de ellos.” (Torrente,1972, p. 281)

Conclusión

Las imágenes de la memoria humana que aparecían en diversas formas en las páginas de la novela, reflejaban su importante papel en la vida humana, siendo la herramienta que mantiene la comunicación entre el grupo o la persona y su entorno, ya sea con el lugar (geografía), la historia y cultura; Su papel importante radica en su capacidad para simular el pasado y recordar eventos, lugares, relaciones y sentimientos encontrados, además de su capacidad para aumentar la conciencia humana, especialmente para las generaciones posteriores, del momento presente .

Como resultado, la persona permanece consciente de los cambios y crisis que giran a su alrededor durante el transcurso de su vida ,en suma, la

conexión de la persona con su pasado, significa la conexión con los valores, tradiciones y cultura de su sociedad, que sin duda es una encarnación de su identidad .

Por lo tanto, es necesario que la generación contemporánea preste gran atención al estudio de las implicaciones de la comunicación representadas por su memoria, que viene en primer lugar la geografía y naturaleza del país, y su relación con el modo de vida de los antiguos de la antepasados, que la importancia del lugar se ha convertido en una necesidad urgente, especialmente cuando vivimos en un estado de ruptura de los límites del lugar, provocar la abolición de la privacidad del lugar y cambiar muchos de los valores y tradiciones de las sociedades. Así como centrarse en el papel del patrimonio histórico, ya que es la base para la formación de la personalidad y el comportamiento de los miembros de la sociedad en el presente, y sin duda, no hay presente para un pueblo o una nación, sin historia.

En cuanto al aspecto cultural, incluido el patrimonio, ya sea oficial o popular, en el que recaen los mitos y leyendas, que representa el valor constante de todas las naciones, y que ha sido durante mucho tiempo una fuente para los creadores, a través de la cual expresan su existencia, y establecen el vínculo entre el pasado y el presente. Por lo tanto, vemos la necesidad de que los intelectuales y escritores se centren en las herencias culturales de sus sociedades y les den la importancia adecuada en sus productos, ya que representan la piedra angular de la construcción cognitiva, científica y social y que su papel no debe ser marginado, luego de sus grandes aportes al desarrollo civilizatorio de la humanidad a lo largo de los tiempos, ya que no es una ilusión y no vino en vano, pero ciertamente portaba simbolismos y connotaciones acordes con los valores de sociedad y su estilo de vida a lo largo de la historia. Existe también otra necesidad del patrimonio histórico y la leyenda, cuyo papel no puede ser ignorado, su papel distintivo en el desarrollo de la conciencia de los niños y jóvenes de las generaciones contemporáneas y aumentando su capacidad de imaginación y

pensamiento, y no dejarse arrastrar por las apariencias materiales que restringen hombre y hacerlo como una máquina.

BIBLIOGRAFÍA

- Edited by Robert M. Burns , *Historiography: Culture*.Vol.4, Routledge,Taylor & Francis, Oxon .UK.2006.
- Editado por Victor Counted, Fraser Watts ,*The Psychology of Religion and Place: Emerging Perspectives*.Palgrave Macmillan , Springer Nature, Switzerland, 2019
- Castells, Manuel (2004): *La era de la información: Economía, sociedad y cultura*. Vol.II: *El poder de la identidad*. Madrid: Alianza Editorial .
- Cela, Camilo José Cela, *Mazurca Para Dos Muertos*, Seix Barral, S.A. 1983.
- Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Vol.32., Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris: Seuil, 1981.
- Jean Duvignaud , *Lieux et non lieux*. Vol .5 , *Espace (Architecture)* , Éditions Galilée, 1977.
- Risco, Antón , “*Cunqueiro y la literatura fantástica gallega*”, *Ínsula* ,1991, pp. 12-13.
- Ruth Levinsky , Nathalie Sarraute and Fedor Dostoevsky: *Their Philosophy, Psychology, and Literary Techniques* , Texas Tech University, USA, Graduate Studies No. 3,1973.
- Алексей Федорович Лосев, *Диалектика мифа*, Том.130, Издательство, Мысль, Москва, 2001
- Asociación Europea de Profesores de Español, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Issues 32-35 .La Asociación, 1985, Pennsylvania State Uni.,USA.

SÍNTESIS DEL ORIGEN Y LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA NOTACIÓN GREGORIANA A TRAVÉS DEL TIEMPO, COMO BASE DEL LENGUAJE MUSICAL OCCIDENTAL

Ana María Flori López
Conservatorio Superior de Música de Alicante

Resumen

La Paleografía musical permite conocer y estudiar los signos y grafías que han existido desde la Antigüedad para transcribirlos a notación moderna. Las melodías de la iglesia primitiva se cantaban y se transmitían oralmente y los primeros signos musicales que se conocen, derivaron en las diversas grafías regionales que dieron lugar al canto gregoriano de la Edad Media, el cual se extendió por toda Europa, donde surgieron diversas escuelas con su propia notación y signos, cuya evolución fue fundamental para hacer posible el sistema de notación actual.

Antes del siglo XI, la notación era adiaستمática (sin líneas) o *in campo aperto* (en campo abierto) y los signos se colocaban encima del texto; a partir de entonces, fue diastemática (con precisión interválica), debido, en gran parte, a las aportaciones del monje Hucbaldo de Saint-Amand y de Guido d'Arezzo, a quien se atribuye el nombre de las notas musicales con sílabas, además del desarrollo del tetragrama. Desde el año 1200 se fijó la caligrafía musical con la notación cuadrada del norte de Francia y la gótica del este, pero comenzó una desmembración rítmica y melódica del canto gregoriano a favor de la polifonía, hasta que en el siglo XIX fue restaurado por los monjes de la abadía de Solesmes.

Palabras clave: canto gregoriano, notación musical, abadía de Solesmes, neumas gregorianos.

Introducción

R Hoppin dice: “la historia de la música medieval occidental, al menos durante el primer milenio de nuestra era, debe ser necesariamente una historia de la liturgia cristiana”.¹ Si nos remontamos a la primitiva liturgia cristiana, toda la música conservada de esa época estaba destinada al culto, pues se sabe que los cristianos celebraban La Última Cena (luego sería la Misa) y se cantaban las lecturas de la Biblia, los salmos (en los que alternaba el solista con los asistentes) y muchas oraciones. Cuando el emperador Teodosio estableció el cristianismo como religión del estado, surgieron las primeras comunidades de religiosos que se retiraron para vivir exclusivamente al servicio de Dios. San Benito (Nursia, 480-Montecassino, 547) fue el primer religioso que estableció la organización de la vida monástica.

A partir del siglo IV surgieron varias liturgias occidentales que tuvieron como elemento común el empleo del latín y que se dividieron en dos familias: la romano- africana y la gálica, esta última subdividida más tarde en ambrosiana o milanesa, hispánica o mozárabe, celta y galicana. El canto ambrosiano debe su nombre a San Ambrosio (Tréveris, 340-Milán, 397), que mezcló elementos orientales y latinos, introduciendo la forma antifonal en los salmos e himnos. Él mismo compuso himnos y antífonas que todavía perduran.

La liturgia hispánica o mozárabe se desarrolló en la Península Ibérica y se mantuvo hasta el año 1085, cuando el rey Alfonso VI impuso el rito romano, aunque se opusieron las iglesias de Toledo y fueron autorizadas a mantener su antigua liturgia. Después de 1492, el rito hispánico decayó hasta que en 1500 el cardenal Cisneros designó una capilla en la Catedral de Toledo para que perdurara esta liturgia. El máximo esplendor se dio entre el 550 y el 660, gracias a diversos obispos como Isidoro (Cartagena, 556-Sevilla, 636) y Leandro (Cartagena, ca. 534-Sevilla, 600) de Sevilla; Eugenio (Toledo, siglo VI-Toledo, 657), Ildefonso (Toledo, 607-677) y Julián (Toledo, 644-690) de Toledo; Conancio (ca. 580-Palencia, ca. 639) de Palencia; Juan II (c. 580- Zaragoza, 631) y Braulio (Zaragoza, ca. 590-651) de Zaragoza;

Quirico (siglo VII- Barcelona, ca. 666) de Barcelona. La notación musical que contienen los 20 códices conservados (entre ellos, el *Antifonario* de León), demuestra que el canto contenía muchos adornos y vocalizaciones, lo que ha añadido grandes dificultades de transcripción, pues solo se han podido reproducir 21 melodías.

La liturgia celta tuvo sus orígenes en los monasterios fundados en Islandia por S. Patricio (Britania, ca. 400-ca. 461) y se extendió por Escocia, parte de Inglaterra y quizás Bretaña, hasta que en los siglos VI y VII los monjes se trasladaron al este de Europa;”por los pocos documentos disponibles parece haber sido más una mezcla incongruente de elementos hispánicos, galicanos, románicos y orientales, que haber conseguido un carácter distintivo propio”.² La liturgia galicana surgió en el reino de los francos y se extendió desde los tiempos del rey Clodoveo (Tournai, ca. 466-París, 511) hasta finales del s. VIII; este rey implantó el rito romano en el lugar donde se creaban nuevos monasterios y después, la Misa romano-franca.

Los libros litúrgicos que se utilizaban en los siglos VII y VIII contenían los cultos que se realizaban en las principales fiestas y estaban destinados a las personas que lo celebraban; un ejemplo es el *Sacramentario* (solo para el papa, obispos o sacerdotes celebrantes). Al no existir libros con notación musical, los textos cantados se recogían en libros distintos y “para transmitir las melodías había que importar también cantores que las conocieran.”³ El libro que usaba el coro para la Misa era el *Antifonario*,⁴ que contenía los cantos antifonales de la entrada, ofertorio y comunión. El *Cantatorium* comprendía los cantos solistas que se entonaban con responsorios de la asamblea después de las lecturas. Más adelante, surgió el *Gradual*, que contenía los cantos de la Misa y que perdura hasta hoy. Los primeros libros con notación musical aparecieron hacia los siglos IX o X.

El canto gregoriano:

Este canto, destinado exclusivamente a la liturgia, está considerado como el oficial y ritual de la iglesia romana. Tal y como expresa Agustoni: “el canto gregoriano es rezo; solo existe para ser rezado”.⁵ Se dice que debe su

nombre al papa San Gregorio Magno (Roma, ca. 540-604), cuyo trabajo principal fue la compilación del *Antifonario centón*,⁶ revisión y difusión del repertorio litúrgico. Los musicólogos coinciden en afirmar que el canto gregoriano tuvo su origen en los cantos hebreos de la sinagoga y ponen como ejemplo el *Haec dies* de la Pascua o el *Kyrie 3º* gregoriano, con analogías modales. A continuación, recibió influencias griegas, romanas, bizantinas, ambrosianas y de otras liturgias occidentales.

El gregoriano tiene una serie de características propias, entre las que destaca el estar formado por una sola melodía vocal o al unísono, en latín, cantada sin ningún acompañamiento armónico ni instrumental y con ritmo libre. Es interpretado siempre por hombres (excepto en los monasterios femeninos), pues las mujeres no podían hablar en las asambleas litúrgicas, tal y como lo estableció San Pablo y aparece en 1 Cor 14, 33-35.⁷ El ámbito general de las melodías abarca una séptima, octava o novena, aunque también hay mucha música que se mantiene en una quinta o sexta; los ámbitos de más de una novena y los de cuarta se dan raramente. En cuanto a los intervalos melódicos habituales, hay que decir que el gregoriano se mueve, normalmente, por grados conjuntos o saltos de tercera, que pueden ser ascendentes o descendentes, pero también se encuentran intervalos de cuarta y quinta ascendente, este último aparece frecuentemente en los comienzos; apenas aparecen sextas ni octavas.

Después del siglo VI, y tras la labor de San Gregorio, el canto gregoriano adquirió su máximo esplendor, ya que la obra recopilada por este papa se difundió por Italia, Inglaterra y las Galias y en el siglo VIII se fundaron los monasterios de Metz y Sant Gall. A partir del s. XI, destacaron un buen número de tratadistas que aportaron medios para facilitar la lectura de las melodías, entre ellos, el monje benedictino francés Hucbald de Saint-Amand (Reino de Francia, c. 840 o c. 850-Saint-Amand-les-Eaux, 930), cuya innovación fue poner un sistema con letras en una línea de color rojo y otra amarilla, que indicaban la distancia de una quinta (Fa y Do), con lo cual ya impuso una referencia más precisa para seguir la música.⁸ El mayor logro lo consiguió el monje benedictino y tratadista Guido d'Arezzo (Arezzo, 995-1050), a quien se

le atribuye el establecimiento del tetragrama y el nombre de las notas (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La)⁹ sacadas de las primeras sílabas de cada hemistiquio del himno *Ut queant laxis* o *Himno a San Juan Bautista*, compuesto por el monje benedictino Pablo el Diácono (Friuli, ca. 710-Montecassino, 797-799).

El nacimiento de la polifonía¹⁰ desde el siglo IX a los comienzos del XII, no favoreció nada el apogeo del canto gregoriano, sino lo contrario, ya que produjo una decadencia rítmica y melódica que alteró considerablemente las primitivas melodías gregorianas, pues los polifonistas destruyeron el ritmo libre del gregoriano y lo adaptaron a la música mensural, le añadieron nuevas voces y recortaron los melismas (adornos sobre una sola sílaba). Hasta tal punto llegó la situación que, a partir del siglo XVI, se pensó en corregir los libros de gregoriano y “en 1614-1615 la imprenta del cardenal de Médicis, en Roma, publicó una edición, que fue llamada *Medicea*,¹¹ y no es otra cosa que una mutilación desdichada de la melodía tradicional, cuya obra se atribuyó falsamente y por largo tiempo al genio de Palestrina”.¹² Después, surgieron otras. “En 1871 el editor Pustet, de Ratisbona, publicó una nueva edición de la misma, que fue declarada oficial en 1873.”¹³

Durante el siglo XIX, apareció en Europa un movimiento para tratar de devolver a la música religiosa el papel que le había correspondido en los siglos anteriores y recuperar las fuentes antiguas a través de los estudios paleográficos. Así lo expresa A. Linage:

Y el siglo XIX, en el renacimiento católico que siguió al desmoronamiento de las estructuras eclesiásticas ligadas al antiguo régimen y a la exclaustación, en la restauración monástica también, se hubo de enfrentar con ese problema, reto genuino, a la búsqueda de lo que estaba perdido, la recuperación de la música adormecida en la Iglesia.¹⁴

La restauración decisiva del canto gregoriano se produjo en el monasterio francés de Saint-Pierre de Solesmes, cuando el sacerdote Dom Prosper Guéranger (Sablé-sur- Sharte, 1805-Solesmes, 1875) se instaló allí y renovó la orden benedictina en Francia con el fin de restablecer la liturgia romana y recuperar el canto gregoriano, por lo que fue necesario buscar y

comparar manuscritos de diversas procedencias; contó con la colaboración de Dom Paul Jausions¹⁵ (Rennes, 1834-Vincennes, Indiana, 1870) y de Dom Joseph Pothier (Bouzemont, 1835-Conques, 1923),¹⁶ que fue el primero en elaborar un método para comparar los diferentes manuscritos. En 1883 se publicó la transcripción del *Liber Gradualis*. Después, Dom André Mocquereau (La Tessoualle, 1849-Solesmes, 1930), alumno de Dom Pothier, visitó las principales bibliotecas y archivos de Europa y, en 1889, realizó la publicación facsímil del primer volumen de la *Paléographie Musicale*.¹⁷ En 1903, el papa Pío X emprendió la restauración de la música sacra y creó una comisión pontificia, presidida por Dom Pothier, para la publicación de las melodías gregorianas, así surgió la *Edición Vaticana* (1904-1908), que se tomó como modelo y es la que ha seguido la escuela de Solesmes, aunque han añadido algunos signos rítmicos para indicar la forma de interpretar cada canto tal y como se hace en el monasterio. Las primeras publicaciones fueron: *Kyriale* (1905), *Graduale* (1908), *Officium pro Defunctis* (1909) y *Antiphonale* (1912). Más adelante, surgieron otras que, junto a las anteriormente nombradas, constituyen una rica compilación realizada por los monjes de Solesmes durante muchos años de estudio y trabajo de las fuentes para recuperar un repertorio que perdura hasta nuestros días.

Como se ha dicho, la Edición Vaticana o cuadrada contiene la mayor parte de las melodías del canto gregoriano, después de la búsqueda y recopilación de códices que realizaron los monjes de Solesmes por distintos monasterios europeos. En esta notación solo están indicados los signos representativos de los sonidos (neumas)¹⁸ junto a su entonación exacta y los signos rítmicos; no existen indicaciones de agógica y dinámica, “los problemas rítmicos en el gregoriano no pueden dilucidarse a partir de la notación. El tempo y el ritmo dependen del texto y no se anotaban”.¹⁹ Se emplean las claves de Do en 2a, 3a y 4a línea, y las de Fa en 3a y 4a y la única alteración que aparece es el Si bemol.

Evolución de la notación y escuelas europeas

La Paleografía musical “es la ciencia que estudia los antiguos sistemas de notación empleados para traducir la música dentro del dominio visual. En un sentido amplio su objeto es lograr la lectura de los antiguos textos musicales y permitirnos su comprensión y restitución sonora. En un sentido más preciso, la paleografía musical se limita hoy solamente al estudio de las grafías y sus formas, su historia y su distribución geográfica”.²⁰ Unida a la paleografía está la semiología, “donde encontramos la razón (logos), de la diversidad de los signos (semeión), con el fin de poder deducir los principios fundamentales para llegar a una interpretación auténtica y objetiva”.²¹ Estas disciplinas han permitido transcribir a notación moderna los signos y grafías que han existido desde la Antigüedad, de forma que han facilitado la interpretación de un amplio repertorio de música.

Es muy difícil precisar cuáles han sido las primeras fuentes de notación que se conocen, que varían según la opinión de diversos musicólogos. Curt Sachs (Berlín, 1881-Nueva York, 1959) reconoció signos musicales en un himno sumerio cuneiforme del 800 a.C.; Francis Galpin (Dorchester, 1858-Richmond, 1945) también los encontró sobre un poema de la Creación en Babilonia (s. XVI a.C.) y Eric Werner (Mikkeli, 1916-Helsinki, 1993) interpretó signos parecidos a los bizantinos de la antigua liturgia en unos manuscritos del Mar Muerto (150 a.C, –150 d.C.).

Antes del siglo III a.C. apenas se conocen fuentes musicales de Grecia, aunque se sabe que había música desde mucho antes; una de las fuentes más antiguas es el Epitafio de Seikilos (s. II a.C.), en el que encima del texto se colocan letras del alfabeto. Más tarde, a mediados del s. IV d. C. aparece música en las tablas de Alipio, también representada por letras: arriba, alfabética para la voz y abajo, para los instrumentos, por medio de signos, todo dentro de la escala griega alejandrina. En los cuatro primeros siglos de nuestra era se usaban signos de duración y silencio que se colocaban encima de las sílabas; son los casos de la canción de *Tralles* (s. I?) o el Papiro de Oslo n 1413 (s. II). Tanto en Roma como en la época carolingia, se continuó con el sistema alfabético.

Aunque no se puede precisar el momento en el que apareció la notación neumática, se piensa que fue en el siglo IX. Los neumas se colocaban encima de las sílabas del texto y “se desarrollaron al parecer a partir de los acentos gramaticales que indican la elevación o la caída de la voz. El signo para una nota más aguda (/) era la virga (vara), pero el signo para una nota más grave (\) se redujo hasta un trazo corto horizontal o un simple punto (- o .) y se llamó *punctum*.²² Con estos signos no se podían determinar las notas, ni los intervalos, sino tan solo los movimientos de la voz, aunque a los cantores les servía de guía, ya que éstos se sabían las melodías de memoria. Esta notación era adiaستمática o *in campo aperto* y se desarrolló de diferentes formas según cada monasterio europeo, además de que se fueron añadiendo nuevos neumas en los códices. El tratado de origen alemán, *Quid est cantus* (s. XI) es el testimonio más antiguo que se tiene de neumas gráficos; a partir de ese siglo aparecen tablas de neumas alemanes con los nombres que conocemos actualmente, muchos de ellos derivados del griego.

Con el desarrollo y la evolución de los primitivos neumas y su colocación a diferentes alturas, a lo que se añadió el trazado de líneas y las innovaciones de los tratados de la época, junto a las aportaciones de Guido d'Arezzo, la notación se convirtió en diastemática, lo que facilitó la lectura e interpretación del canto gregoriano en muchos monasterios de Europa. Al contar con líneas y espacio suficiente para la colocación de los neumas, el trazo de la pluma del copista fue haciéndose más grueso y la forma antigua fue desapareciendo, aunque fue un proceso largo que no se adoptó en todos los lugares: en Aquitania se mantuvo su escritura hasta el s. XIII; la notación Lorena o mesina adoptó las líneas entre finales del s. XI y principios del XII; la de Saint-Gall permaneció neumática y todavía, en el s. XIV y XV se conservaba notación adiaستمática en Alemania y Suiza.

Las neumas se dividen en dos grupos que conforman la notación de las distintas escuelas europeas: neumas de acento (Saint-Gall, francesa, boloñesa, española, etc.), con notación adiaستمática, colocada sobre una línea imaginaria, con los neumas a la misma altura y escritos sin levantar la

mano del papel. El siguiente grupo son los neumas de puntos (paleofranca, bretona, aquitana, nonantola, etc.), con notación diastemática, escritos a diferente altura que permite apreciar algo mejor la elevación y descenso de la voz. A continuación, se va a realizar un breve resumen de algunas de las escuelas europeas más significativas que desarrollaron la notación gregoriana en el transcurso de los siglos.

La notación del monasterio suizo de Saint-Gall es una de las más antiguas que se conoce; es adiaستمática y está formada por neumas de acento trazados horizontalmente sobre una línea imaginaria; una de sus características es el empleo de varios signos para indicar un mismo neuma y añade letras románicas significativas. El *Cantatorium*, Ms. 359, “principios del s. X; es a la vez el más antiguo, el más perfecto y el más preciso de los manuscritos de la escuela sangalense. Sólo contiene las piezas del solista: Graduales, Aleluyas, Tractos”.²³ En la biblioteca de este monasterio se encuentran valiosos códices de canto gregoriano.

La mesina o Lorena se desarrolló en el norte de Lotaringia y la Lorena a partir del s. X y después se extendió por Alemania y Bélgica; Laon fue el principal centro de desarrollo de esta notación, que utiliza letras románicas indicadoras del ritmo y fue una de las primeras escuelas que usó líneas (s. XI); “es una escritura comparable a la sangalesa en complejidad, tiene un gran repertorio de signos y variantes gráficas de los neumas básicos para representar la articulación”.²⁴ El código 239 de Laon (s. IX) es el ejemplo más importante y valioso de esta notación, procedente de la iglesia de Notre-Dame de Laon, según algunos musicólogos, mientras que otros opinan que fue copiado antes en la abadía de Saint-Denis.

La escritura paleofranca, que desapareció casi antes de desarrollarse, se empezó a estudiar a partir de 1950 y consiste en neumas de puntos; no tiene neumas ornamentales y es muy simple. La bretona o de Chartres, se extendió por la Bretaña continental y el sur de Inglaterra; es adiaستمática y con signos gruesos y pesados.

La notación aquitana se extendió por el sur de Francia y está formada por neumas de puntos colocados encima y debajo de una línea imaginaria.

“Hacia finales del siglo X, el copista del texto usaba una o dos líneas de punta seca rayadas sobre el pergamino; el copista de la música hacia uso entonces de la segunda línea como línea central, colocando sobre ella la tercera del modo auténtico o la final del plagal”;²⁵ en el siglo XI, se extendió a la Península Ibérica, especialmente en Aragón, donde hay numerosos ejemplos en San Juan de la Peña, Huesca, Zaragoza, Jaca y también en Lérida, que van desde las primeras grafías de puntos redondos hasta los puntos de forma más cuadrada,. La notación francesa se desarrolló en las cuatro provincias de Lyon: Arzobispado de Lyon, Rouen, Tous y Sena. Curiosamente, el copista del texto dejaba espacio para la colocación de los neumas. “Esta notación se desarrolló de manera decisiva. Dando por resultado la notación cuadrada gregoriana, y luego, la notación mensural y moderna”.²⁶

En Italia surgen dos tipos de notación: en el sur la de Benevento o Lombarda, que se extendió por Florencia y Roma; en el norte, la del centro-norte, en la Abadía de Nonantola. En Milán destacó la de Benevento; en Como, la Lorena y en Pavia e Ivrea la italo-bretona. Tanto la del sur como la del centro-norte son parecidas a la francesa, sobre todo en la zona de Sicilia y el sur. La beneventana “es de trazo grueso y anguloso, muy rica en signos, con abundantes licuescencias y muchas ligaduras de largos neumas compuestos de un solo trazo;”²⁷ esta notación sufrió una transformación al pasar de adiaستمática a diastemática. La fuente más importante del centro es el *Gradual* boloñés, en el que el trazado de los signos asciende oblicuamente y desciende igual o de forma vertical. La nonantola une sus neumas a las sílabas del texto, de modo que parecen líneas verticales.

La notación inglesa es adiaستمática y los neumas están colocados sobre una línea imaginaria. Solo se da en Inglaterra y en manuscritos de origen inglés. Su trazado asciende y desciende verticalmente.

Dentro de la notación española y portuguesa, hay cuatro grupos: la hispánica o mozárabe, de Toledo, con documentos de los s. IX y X. La hispánica del norte, con el *Antifonario* de León (s. X)²⁸ y los códices de Santiago de Compostela, Salamanca, San Millán, S. Juan de la Peña, Santo

Domingo de Silos y Santo Domingo de la Calzada. La catalana, que es una mezcla de la aquitana, visigótica y francesa y consiste en puntos dispuestos sobre una línea trazada a punta seca sobre el códice; el ejemplo principal es el *Antifonario-Matutinario de Arles-sur-Tech* (s. X) y el *Tonarium* de la Abadía de Ripoll. Por último, en la notación aquitana, “que irrumpió con los benedictinos y canónigos durante la reconquista”;²⁹ destaca el *Prosarium* de la catedral de Huesca (s. XII), que se encuentra en San Juan de la Peña. La notación hispánica es adiaستمática y de muy difícil transcripción, pues los neumas están colocados *in campo aperto* sin ninguna ayuda de líneas y, además, tienen muchas variantes. Algunos musicólogos opinan que esta notación pudo ser la más antigua de Europa. Hay tres grafías diferentes: la toledana, con neumas gruesos y tumbados, poco variada; la leonesa, con neumas largos y esbeltos y la silense, con trazo más inseguro y de forma curva.

Una vez que desapareció la liturgia hispánica, a finales del s. XI, algunos códices se conservaron, pero fueron desapareciendo con el tiempo. En la actualidad, muchos de ellos están catalogados en España y otros países del mundo. A continuación, se mencionan algunos.

Además del *Antifonario* de León, hay fragmentos de dos antifonarios de Silos (en la Biblioteca Nacional de París y en la British Library de Londres), ocho folios de San Juan de la Peña (en la Facultad de Derecho de Zaragoza) y uno de San Zoilo de Carrión de los Condes (en BNE de Madrid). Del *liber ordinum*, dos proceden de Silos, uno de San Millán de la Cogolla (Biblioteca Real Academia de la Historia, Madrid) y un fragmento de la Catedral de León. Del *liber salmorum, canticorum et hymnorum*, dos códices completos de Silos (Archivo Municipal de Hacinas y British Library en Londres), uno de San Millán de la Cogolla (Real Academia de la Historia, Madrid), otro de Toledo (BNE) y otro en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Un *liber orationum* de Silos (British Library, Londres) con antífonas con notación y otro de Tarragona (Biblioteca Capitulare, Verona) con inicios de antífonas y responso-rios sin notación. Un *liber horarum* completo en Silos, otro en Santiago de Compostela (Biblioteca Universitaria, Salamanca (Biblioteca Universitaria),

Toledo (Biblioteca Universitaria) y Silos (British Library, Londres). Del *liber mysticus* se conservan varios ejemplares: cuatro de Silos (uno en el Monasterio y tres en el British Library, Londres), cuatro de Toledo (tres en la Biblioteca Capitulada y uno en la BNE) y uno de San Millán de la Cogolla (Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid).

Conclusión

El canto gregoriano ha estado siempre presente en la liturgia de la iglesia y, a pesar de que pasó por varios años de decadencia, la labor de los investigadores y musicólogos, especialmente de los monjes de Solesmes, ha servido para recuperar y transmitir un amplio repertorio religioso, muy rico y variado musicalmente por la profusión de escuelas que surgieron en distintos puntos de Europa.

Este canto ha sido fundamental en el desarrollo de la música actual, pues aunque tiene sus propias características, ha sentado unas bases que han perdurado a lo largo del tiempo hasta nuestros días.

NOTAS

¹ Hoppin, R. H. *La música medieval*, Madrid, Akal, 1991, p. 45.

² Hoppin, R. H. *Op. cit.*, pp. 52-53.

³ Hoppin, R.H. *Op. cit.*, p. 6.

⁴ No hay que confundir este libro con el *Antifonario* que comprende los cantos del Oficio.

⁵ Agustoni, L. *Le Chant Grégorien. Mot et neume*, Roma, Herder, 1963, p. 25.

⁶ Así lo llamó, Juan diácono, biógrafo de San Gregorio, refiriéndose a que organizó su Antifonario recogiendo las melodías de diferentes lugares. Dice Martínez Soques: "El Antifonario compilado por S. Gregorio no es el del Oficio, *Liber Responsoriális*, sino el de la Misa, *Liber Graduális* o *Antiphonale missarum*" (Martínez Soques, F. *Método de canto gregoriano*

según las teorías rítmicas de Solesmes, Barcelona, Editorial Pedagógica, 1943, p. 251).

⁷ “Las mujeres guarden silencio en la iglesia, pues no les está permitido hablar sino que estén sumisas, como lo establece la ley. Y si quieren saber algo, que se lo pregunten en casa a sus esposos; porque es indecoroso que una mujer hable en la iglesia”.

⁸ En su tratado *De harmónica institutione*, ya aparece este sistema.

⁹ Anselmo de Flandes añadió la nota Si hacia el siglo XVI, según opinan algunos, derivada del *Sancte Joannes*, último hemistiquio del Himno de San Juan Bautista en el que se inspiró Guido. Giovanni Battista Doni (Florencia, ca. 1593-1647), musicólogo italiano, cambió Ut por Do en el siglo XVII.

¹⁰ Hucbaldo de Saint-Amand habla de notas diferentes que suenan a la vez, en su tratado *De harmónica institutione*. Los tratados, *Musica Enchiriadis* y *Schola Enchiriadis* (ca. 850- ca. 950), nombran el *organum* (cantus firmus gregoriano con una voz añadida a una cuarta o quinta), *organum libre* (una voz lenta y otra por encima más rica) y el *discantus* (dos voces por movimiento contrario).

El *Ars Antiqua* (siglos XII y XIII) con la Escuela de Notre Dame, representada por Lèonin (París, 1135- 1201) y Perotin (París, ca. 1160- ca. 1230) y el *Códice Calixtino* de Santiago de Compostela; surgen las *cláusulas* (voces con ritmo medido según los modos rítmicos), el *conductus* (la voz principal ya no es gregoriana, sino creada por un compositor y con ritmo procesional) y el motete (a 2 o 3 voces, contrapuntístico, las voces cantan letras diferentes y tienen ritmo diferente, mezclando letras religiosas con profanas). La música mensurable aparece entre finales del s. XII y principios del XIII y surgen seis modos basados en la antigua métrica grecolatina y en la relación de la nota *longa* con la *breve*: troqueo, yambo, dáctilo, anapesto, espondeo y tríbraco.

El *Ars Nova* comenzó alrededor de 1320, tuvo su desarrollo en Francia e Italia y perduró casi todo el siglo XIV. En esta época hay una ampliación en el sistema de notación y el mensural. Las figuras empleadas son: *máxima*, *longa*, *breve*, *semibreve*, *mínima* y *semínima*. Aparece la división ternaria y la binaria o imperfecta, señaladas debidamente por notas rojas o signos que indican el tiempo perfecto o el imperfecto.

¹¹ La imprenta Raimondi publicó la edición *Medicea*, cuyo contenido se debe a los compositores italianos Felice Anerio (Narni, 1560-Graz, 1614) y Francesco Soriano (Soriano nel Cimino, 1549- Roma, 1621), elegidos por el cardenal Del Monte para revisar el Gradual y reformar el gregoriano.

¹² Suñol Baulenas, SUÑOL Dom. G. *Método completo de canto gregoriano según la Escuela de Solesmes*, Barcelona, 1952, p. 183.

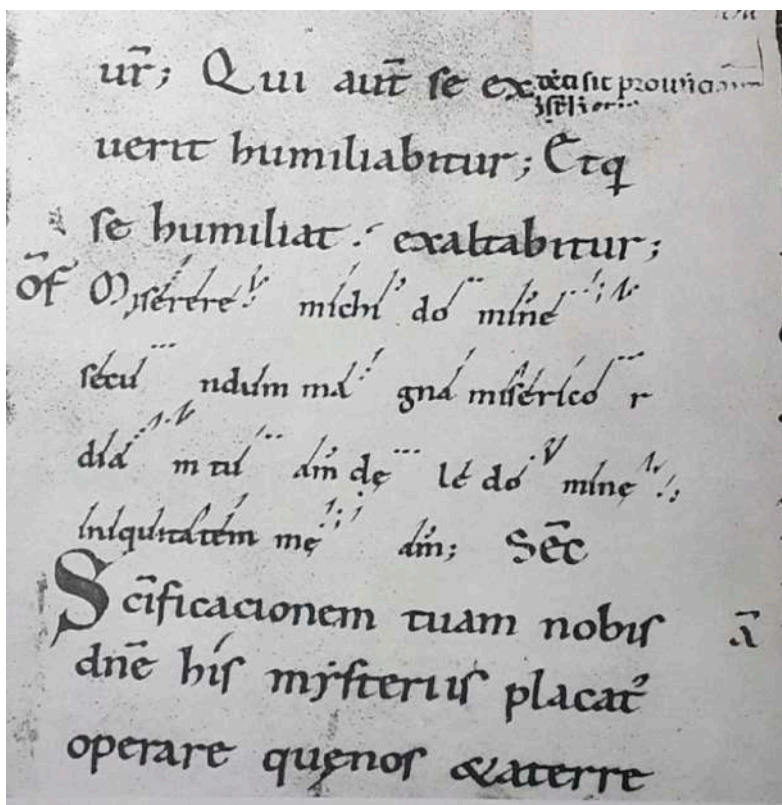
¹³ *Ibidem*.

- ¹⁴ Linage Conde, A. “El canto gregoriano en la Edad Media. Una investigación”, en *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, no 4, 1994, p. 83.
- ¹⁵ El primer manuscrito que copió Dom Jausions en la biblioteca de Angers, fue realizado en 1862. Se trata de un Procesionario inglés de Santa Edith de Wilton, de los siglos XIII y XIV (LINAGE CONDE, A. *op. cit.*, p. 85).
- ¹⁶ Además del *Liber Gradualis*, Dom Pothier publicó: *Les mélodies grégoriennes d’après la tradition* (1880, en colaboración con Dom Jausions), el *Liber Antiphonarius* (1891) y el *Liber Responsoriális* (1895).
- ¹⁷ También publicó los dos tomos de, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne, théorie et pratique* (1908 y 1927).
- ¹⁸ La palabra *pneuma* expresaba, en griego, soplo, aliento o el gesto de la mano para dirigir.
- ¹⁹ Michels, U. *Atlas de Música*, 1, Madrid, Alianza, 1982, p. 187.
- ²⁰ Hourlier, J. *Paleografía musical*, en *Enciclopedia cattolica italiana*, IX, p. 580. Citado en: Cardine, *Semiología gregoriana*, Burgos, Abadía de Silos, 1989, p. 7.
- ²¹ Cardine, E. *Semiología gregoriana*. Burgos: Abadía de Silos, 1989, p. 8.
- ²² Hoopins, R. H. *Op. cit.*, p. 71.
- ²³ Cardine, E. *Op. cit.*, p. 8.
- ²⁴ Morales Luna, J. “Historia gráfica de la notación medieval en el occidente europeo. El signo en la escritura musical. De las primeras fuentes del siglo IX al Ars Nova”, en *Máster en Identidad europea Medieval*, Universitat de Lleida, 2018. p. 51.
- ²⁵ Rocamora García, T. *Gregoriano*, curso de canto gregoriano, Alicante, 1977 (ejemplar manuscrito), p. 66.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ Morales Luna, J. *Op. cit.*, p. 56.
- ²⁸ Este libro manuscrito es el único manuscrito musical completo que se conserva de la liturgia hispánica y se encuentra en el Archivo Capitular de la Catedral de León. Algunos musicólogos atribuyen su autoría al copista Totmundo del Monasterio de San Cipriano del Condado. Contiene más de cien oficios de la liturgia hispánica con la música de la misa y el oficio y consta de 306 folios y 22 miniaturas.
- ²⁹ Rocamora García, T. *Op. cit.*, p. 68.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustoni, L. *Le Chant Grégorien. Mot et neume*, Roma, Herder, 1963.
- Altisent Domenjó, M. *El canto gregoriano. Un modelo de música religiosa*, Barcelona, Fundación Vives Casajuana, 1971.
- Asensio Palacios, J.C. *El canto gregoriano: historia, liturgia y formas*, Madrid, Alianza, 2008.
- Cardine, E. *Prèmiere année de chant grégorien*, Roma, Institut Pontifical de Musique Sacrée, 1975.
- . *Semiología gregoriana*. Burgos: Abadía de Silos, 1989.
- Costa, Vicent R. *Historia y semántica de la notación musical europea*, Barcelona, Conservatorio Superior Municipal de Música, 1979.
- Gajard, Dom J. *Canto gregoriano*, Abadía de Silos, Ediciones Liturgia, 1963.
- Grout, D. J, Burkholder, J. P, Palisca, C. V. *Historia de la Música Occidental*, Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas (7a Ed). Madrid. Alianza Editorial, 2008.
- Hoppin, R. H. *La música medieval*, Madrid, Akal, 1991.
- Hourlier, J. *Paleografía musicale*, en Enciclopedia cattolica italiana, IX. Sans, 1948, pp. 580-585.
- . *La notation musicale des chants liturgiques latins*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1996.
- Linaje Conde, A. “El canto gregoriano en la Edad Media. Una investigación”, en *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, no 4, 1994, pp. 81-94.
- Madignac, A. y Pistone, D. *Le Chant Grégorien Historique et Pratique*, París, Librairie Honoré Champion, 1981.
- Martínez Soques, F. *Método de canto gregoriano según las teorías rítmicas de Solesmes*, Barcelona, Editorial Pedagógica, 1943.
- Medina, Á. *Láminas de paleografía musical (siglos IX-XIII)*, Universidad de Oviedo, 1991.
- Mocquereau, A. & Gajard, J. (eds.): *Paléographie Musicale* (1.a y 2a serie), Solesmes-Tournai, 1889 y ss.
- Michels, U. *Atlas de Música*, 1, Madrid, Alianza, 1982.
- Morales Luna, J. “Historia gráfica de la notación medieval en el occidente europeo. El signo en la escritura musical. De las primeras fuentes del siglo IX al Ars Nova”, en *Máster en Identidad europea Medieval*, Universitat de Lleida, 2018.
- Rocamora García, T. *Gregoriano*, curso de canto gregoriano, Alicante, 1977 (ejemplar manuscrito).
- Schnorr, K. “El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet/Ratisbona a la de Solesmes en la época del “Motu

- Proprio”, en *Revista de Musicología*, vol. 27, no. 1, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2004, pp. 197– 209.
- Solesmes. *La notation musicale des chants liturgiques latins*, Solesmes, 1959.
- Suñol Baulenas, Dom. G., *Método completo de canto gregoriano según la Escuela de Solesmes*, Barcelona, 1952.



Notación Nonantola: Ofertorio de Cuaresma, s. XI
 (Fuente: *Paléographie musicale*. Solesmes)

Gradual

Que los fieles festejen su gloria y canten jubilosos en filas. V. Cantad al Señor un cántico nuevo, resuene su alabanza en la asamblea de los fieles.

Ps. 149, 5. V. 1

II
 MBCKS

EXsultá-bunt san-cti in gló-
 ri-a: lae-ta-bún-tur in cu-bi-
 li-bus su-is.

V. Cantá-te Dó-

Notación Vaticana. Gradual.



Antifonario de León
(Fuente: Internet)

COMPARACIÓN entre el libro *NAUFRAGIOS* de ÁLVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA y la película *CABEZA DE VACA* de NICOLÁS ECHEVARRÍA

Margarita Merino (MMdL)
PhD. poeta y escritora
Florida State University

Referencia de edición utilizada de *Naufragios*

Cabeza de Vaca, Álvaro Núñez. *Naufragios y comentarios*. Séptima edición. Madrid: Espasa Calpe, 1985.

Ficha técnica de la película *Cabeza de Vaca*

Director: Nicolás Echevarría. Actor encarnando a Cabeza de Vaca: Juan Diego. Producción: Producciones Iguana, Instituto mexicano de cinematografía, TVE, y Sociedad estatal del Quinto Centenario entre otros patrocinadores. Guionistas: Guillermo Sheridan y Nicolás Echevarría. 1990. México. 1h 51m.

Resumen

El propósito de este artículo es apuntar la comparación entre el libro y el film mencionados en el título, y cuyo contraste muestra claras diferencias entre ambas obras. Las peripecias, aventuras -y desventuras- autobiográficas escritas por el explorador español Álvaro Núñez (tesorero de Carlos I, conquistador, náufrago, esclavo y cautivo, curandero-médico-físico-chamán, tratante de mercaderías artesanales y variopintas, hijo del sol, difusor de su fe y observador avezado), tuvieron lugar al comienzo del segundo cuarto del siglo dieciséis y ocuparon en su vida personal diez años; mientras que el largometraje dura dos horas escasas e imagina el encuentro -y la incompreensión- de los europeos con los indígenas americanos y está concebido para acercar a un espectador de las postrimerías del siglo veinte la hibridación que producen las sabidurías mágicas en la sensibilidad del que fuera español distinguido. La película, de gran fuerza visual, intuye el mundo que existía antes de la irrupción de las creencias monoteístas en la variedad de las culturas americanas nativas y coincide en su final con lo narrado en el

relato del explorador, -a quien el largometraje recupera en el proceso de metamorfosis como protagonista esclavo que roza la locura en su partición dicotómica y la fusión en dos mundos-. En el drama de su acción, el film se orienta hacia temas sensoriales recreando algunos inexistentes en el texto del conquistador conquistado o fantaseándolos, sin pretender reconstruir el complejo ambiente de la exploración para la que un fiel seguimiento hubiera requerido una investigación más profunda orientada hacia parámetros propios de especialistas: el director mexicano prefiere adentrarse en el territorio incógnito de la emoción y el viaje anímico interior del hombre atrapado en su aventura. El texto de Cabeza de Vaca ofrece valiosas enseñanzas por su rareza que se comentan en los apartados siguientes donde destacan los aspectos de superación, transformación personal y visionaria en la interpenetración de las culturas indígenas, de quien llegó a ser figura singular de la transculturación y el 'discurso del fracaso'.

Palabras clave: *Nafragios y comentarios*, Cabeza de Vaca, curandero, chamán, transculturación, discurso del fracaso, hibridación, Nicolás Echevarría, Juan Diego.

Unas notas previas

Usan la literatura y el cine lenguajes y técnicas muy diferentes, que -si pueden ser complementarias y llegar a ocasiones de feliz encuentro- hacen difícil la comparación de sus productos. La característica del "utillaje" material de un escritor es la economía de sus medios en la aparente sencillez de un proceso para el que parecen bastarle lenguaje, pluma y papel, pues su equipamiento natural y adquirido (talento, cultura, oficio) está en la mente, (por aquello de "tener la cabeza amueblada" que hoy van suplantando las tecnologías 'ágrafas'). El escritor emite un mensaje que requiere participación activa: el lector recrea las palabras escritas y las hace vivir irrepitibles en su imaginación, y así los paisajes, rostros, voces, los entresijos revelados por el texto, serán únicos para cada receptor.

No ocurre lo mismo con el cine que requiere una serie de medios técnicos y los soportes variados de una infraestructura compleja que le hacen medirse en otros espacios distintos a los del texto literario –(aquí a menudo menguado aunque se trate de la fuente nutricia)-, y en donde su sentido es el tiempo. La maravilla del séptimo arte -si se logra una obra "redonda"- es la de desvelar las nebulosas de la literatura conformándolas en imágenes concretas y sonido que serán un modelo único para todos los receptores-espectadores cuyo rol es pasivo, pues consiste en recibir proyecciones ajenas a las que tampoco se podrá cambiar el ritmo. En este aspecto la comunicación del lenguaje del cine, al compararlo con el efecto de las obras literarias, parece más limitada porque -y pese a su evidente eficacia y su uso de otros elementos y artes (como la música) simplifica y hace homogéneos los mundos infinitos que los libros alumbraron. Quede reconocida la validez de ambas formas del arte de contar que tanto enriquecen si su cultura se alcanza en progresión razonable: un lector apasionado forjará un cinéfilo exigente que captará las `narrativas`; acaso un espectador sin formación literaria y-o carente de "olfato" será manipulable y se conformará con que le den "masticadas" las imágenes ahorrándose así el esfuerzo de resolver las propias...

La clave de los títulos y el protagonismo

Álvar Núñez Cabeza de Vaca en sus experiencias americanas y sus roles sucesivos sufre los reveses de una suerte que le permite profundizar en las culturas autóctonas y penetrarlas siendo a su vez penetrado por ellas constituyéndose así en un ejemplo especial de transculturación y lo que se ha titulado "discurso del fracaso".¹ Nos deja -aparte de su probada resistencia y su crecimiento íntimo ante emociones intensas como individuo (en tantos silencios y paréntesis que escatima al curioso)- un testimonio sutil de "declaración de intenciones". Prefiere el larguísimo título *Relación que dio Álvar de lo acontecido en Indias...*² al estilo de la época (trasformado en *Naufragios* por el editor)³ en el que no se implica personalmente como objetivo nuclear sino como autor obligado. Adopta a primera vista el enfoque

del observador, del hablante diluido en un protagonismo coral, donde la totalidad de lo sucedido es importante y se narra con fidelidad para dar la visión más amplia de hechos y novedades al lector. Elude ser el centro de la narración, aunque la aprovecha (ya dentro del texto) como inventario de sus hazañas para ganarse la voluntad del emperador, - léase el "proemio",⁴ donde esto se ve muy claro, inexplicablemente mutilado por González Barcia⁵ a partir de la tercera edición-. Álvaro ofrece a su señor unas victorias morales que reviertan el fracaso de la expedición y presenten una imagen heroica de sí mismo⁶ en su doble identidad de narrador y protagonista -"armas y letras"- experiencia y veracidad.⁷ Además dignifica una insólita misión de investigación antropológica y de etnógrafo "avant la lettre" a la que se superponen otras de índole evangelizadora, misionera y pacificadora, sugiriendo al final, como la más inteligente, una política de conciliación y buen trato a los indígenas que coincidirá con lo argumentado por Fray Bartolomé de las Casas, y lo hace con un relato que resulta moderno al incluir elementos novelescos y técnicas literarias de la índole de los presagios y las premoniciones,⁸ que reúne historia y ficción, episodios puntuales y fabulación.

En la película de Echevarría, imantada por el carisma de la figura construida por el propio Álvaro, y titulada con sus apellidos, las referencias autobiográficas y el "yo" imaginario de Cabeza de Vaca, la fantasía traspasa el mutismo del memorialista español. El director mexicano nos avisa de la libertad de su versión en una apostilla en la que ubica su obra cinematográfica como "inspirada" en los *Naufrajos*. La inaugura con unas escenas que recuerdan la literatura romántica y su proclividad por la temática de viajes y exotismo tratando acaso de explotar el tópico de lo salvaje y lo civilizado, y subvirtiéndolo aquí porque el argumento rector se apoya en dicotomías -que han sido evitadas por un Álvaro que no se muestra maniqueo-. En un arranque tremendista, se esboza la incompetencia y egoísmo de Narváez en contraste con la valentía de Cabeza de Vaca, elevado a jefe moral de la expedición desde los primeros planos, exagerando

en este punto la propuesta del libro no por más astuta menos evidente.⁹ Echevarría adapta el mutismo de Álvaro a sus particulares intereses.

Construcción del protagonista y otros elementos adyacentes

La cautela y distancia¹⁰ de muchos temas conflictivos, o vetados por Álvaro por demasiado personales, llenan su narración de oquedades y silencios, por lo que cuenta y cómo lo cuenta (sin prejuicios, reprobación o intolerancia)¹¹ y hacen de él un narrador objetivo, de nervios muy templados, que cuando se refiere a sus padecimientos (temor, hambre, frío, dolor, enfermedad), los trata con pudor, sin regodearse o rebelarse ante los acontecimientos, ni usar, ante el fracaso, mecanismos defensivos en desplazar culpas, con la excepción del comentario a la figura de Pánfilo de Narváez que tacha de irresponsable. Afirma al desgranar sus roces con el gobernador temiendo que "mi honra anduviese en disputa, yo quería más aventurar la vida que poner mi honra en esta condición" (20). Esta reivindicación del derecho a la buena 'fama' es uno de los motivos de una narración en la que admira el autocontrol ante circunstancias extremas asumidas como un camino de purificación donde hay que superar obstáculos que se oponen a la búsqueda de justicia. El peso de la razón sobre los instintos -más meritorio al tratarse de un hombre acosado, desnudo y desposeído- que no flaquea pese a la dureza de las pruebas, y la capacidad de adaptación a situaciones nuevas, han sido claves en su sobrevivencia. Se siguen las fases para ganar el título de caballero cristiano que recuerdan al Segismundo calderoniano: es imprescindible conquistarse íntimamente en el dominio de las pasiones como requisito previo a la conquista de lo externo. Álvaro escribió sus aventuras a posteriori, con la tranquilidad de una reflexión hilada en las evocaciones de la memoria, a la que una voz invernal tampoco permitió magnificar, y en una cronología que ha generado "una retahíla de juicios contradictorios".¹²

Echevarría ha preferido dar vida a un personaje de carácter expansivo e histriónico, en una excelente interpretación de Juan Diego que encarna al

aventurero quebrantado por los padecimientos. El Cabeza de Vaca de Echevarría y Diego sabe más de pasión que de contención, se expresa rebelándose ante sus penalidades y roza la locura (escenas de la cueva) en su apertura de conciencia. Enfrentado a la crueldad de un entorno inicialmente incomprensible cae en una melancolía feroz al recordar su procedencia, el viejo mundo, y rememora en un vibrante monólogo referencias vitales que el Álvar real nos escatimó en sus legajos. El parlamento,¹³ recitando un precioso romance fronterizo del prisionero en el círculo que le impide la huida, y en suerte paralela al lagarto cuya cola (y con ella la capacidad de orientación) se troncha en los movimientos por la libertad, le da una orientación poética muy distinta a la de la obra literaria donde no existe poetización, aunque se invoque la veleidad de la fortuna.

La mirada al esquema periferia-centro es más objetiva en el relato, y el protagonismo, multicultural y colectivo en el libro; y enfocado en Cabeza de Vaca y los españoles, aunque desfilen etnias y tribus diversas en la película.

La antropofagia

Otros temas difieren sustancialmente en el tratamiento dado. El lamentable episodio de la antropofagia al que llegan los "cinco cristianos" y su explicación posterior (41, 50 y 51) es uno más en el contexto de tantas cosas anómalas y recibe el enfoque sin estridencias del resto, pues el único juicio emitido -severísimo- lo desplaza Álvar, como en otros cruciales cuando se trata de los españoles, a los indios, entre los que señala que hubo tan "gran escándalo". Álvar, en contraste con muchos de sus compañeros, ha manifestado, ante el hambre, poseer límites y una sensibilidad escrupulosa cuando nos participa su repugnancia a alimentarse de los caballos, -¿la compañía más valiosa para un aventurero de la época?-"yo nunca pude comer de ellos" (39).

El suceso antropofágico se destaca con crudeza en el film cuando Esquivel presume de haberse comido a Juan Pantoja -broma escatológica incluida- en una escena, (inexistente en los *Naufragios*), que muestra los preparativos de una tribu matriarcal donde las mujeres, pintadas en tono

grisáceo, crueles, lascivas y voraces, representan el papel de las mantis religiosas.¹⁴ Sexo, violencia y antropofagia ritual añaden un reclamo capaz de ampliar espectadores más allá de los interesados en las crónicas, cuyo polimorfo testimonio por sí mismo puede satisfacer al lector avisado por sorprendente (y a cuya sombra las lecturas simplistas o descontextualizadas, por precipitación u oportunismo, palidecen).

Mala Cosa

Otro contraste sustancial. En el texto Álvaro menciona un personaje engendrado por el temor colectivo de los indígenas donde se exorciza la angustia que refieren oralmente. En su abstracción sabemos que es pequeño, mágico, imprevisible, que aparece y desaparece, que destroza el cuerpo humano y lo recompone, y -como los españoles- tiene barba (61-62). Este ser, inferior e indeseable para muchos europeos de entonces, tiene aceptación y prestigio en las culturas mágicas que invisten su deformación con poderes extraordinarios.

En la película, *Mala Cosa* se personifica en un enano sin brazos que al ser lampiño pierde la referencia que vinculaba al personaje del relato con el europeo invasor. Es un ser caricaturizado en gestos y voz, de andar cojitranco, que grita sonidos enervantes, glotón, que acompaña al chamán y se convierte en el amo de Cabeza de Vaca al que obliga a servirle de brazos y manos en la realización de las funciones corporales para las que se ve imposibilitado. Usa al prisionero para ser vestido, aseado o alimentado por éste, y le vigila sin darle tregua ni perder ocasión de someterle a vejación, porque -ridiculizándole- libera la tensión de su diferencia, aunque llore al perder a su esclavo convertido en chamán.

Estas escenas del film plasman la idea del "otro": existe algo peor que la deformidad congénita del indígena, y es el hecho de ser extranjero, débil y manipulable, descolorido, "sin lengua" -dice Álvaro textualmente "íbamos mudos y sin lengua, por lo que mal nos podíamos entender con los indios, ni saber lo que de la tierra queríamos..."- (19). Sin los emblemas que concedían estimación en la antigua sociedad ahora remota, los poderes de la 'vieja' no

sirven en este 'nuevo' ámbito, lo vemos en el monólogo, ininteligible para los amerindios más allá de las palabras: el contenido del discurso, sus valores, su ética, pierde coherencia donde las dinámicas referentes son otras. La humillación asfixia al cautivo, que estalla en imprecaciones de impotencia, y para calificar la condición del ser que lo abusa utiliza unos sustantivos de resonancia clásica: "endriago"¹⁵ y "quimera",¹⁶ tratando de expresar su abominación a lo indescriptible.

Las curaciones

Tema capital en las peripecias de Álvar y los sobrevivientes españoles que él toca con un cuidado exquisito, dejando muy claro que el curar ha sido paso obligado en el proceso de transición de una cultura a otra, un papel asignado por los indígenas -que quieren dar alguna utilidad práctica a los extraños (44) más que seguir soportándoles como una carga- y que sirve a éstos para rescate de sus privaciones, del hambre espantosa, de la esclavitud miserable y la indignidad. La aceptación de esta función constituye la fórmula para alcanzar la libertad, y es garantía de supervivencia por el hecho de que permite comer. Álvar se refiere a los procedimientos utilizados por los españoles en las curaciones como un ritual sincrético entre los métodos indígenas (soplar al enfermo, uso de elementos inanimados de la naturaleza -véase el ejemplo de la piedra- e imposición de manos), y los cristianos (santiguarle con la señal de la cruz, rezar el Padre Nuestro y el Ave María encomendándole a Dios).

En el éxito de las curaciones Álvar subraya el poder de la firme creencia de los indígenas acerca de los poderes mágicos atribuidos a los españoles. Es ecléctico al señalar la importancia decisiva de la fe en las manifestaciones plurales de la religión -aplicada aquí como una medicina con repercusión terapéutica en los componentes psicossomáticos de la enfermedad-, aunque él se reafirma, una y otra vez, como creyente cristiano (57) que es "misericordiosamente" ayudado por Dios en recompensa a la esperanza puesta en la divina "misericordia" (59), con la milagrosa intervención de la Providencia premiando su constancia y lealtad. El ejemplo del grado de

poder concedido es la resurrección del muerto, (varón anónimo convertido en una atractiva muchacha por exigencias del guión en el film), hecho, volviendo a Álvaro, que

causó muy gran admiración y espanto, y en toda la tierra no se hablaba de otra cosa. Todos aquellos a quien esta fama llegaba nos venían a buscar para que los curásemos y santiguásemos sus hijos... Rogáronnos que nos acordásemos de ellos y rogásemos a Dios que siempre estuviesen buenos, y nosotros se lo prometimos; y con esto partieron los más contentos hombres del mundo, habiéndonos dado todo lo mejor que tenían... En todo este tiempo nos venían de muchas partes a buscar, y decían que verdaderamente nosotros éramos hijos del Sol. (60-61).

Todo el proceso seguido en las curaciones milagrosas forma parte del ajuste en las relaciones de interacción entre los europeos y los amerindios: el miedo al otro -señala Rolena Adorno¹⁷- es un arma empleada por ambos bandos con fluctuaciones que oscilan en función de las circunstancias en las que se incluye un elemento nuevo en el peregrinaje hacia los territorios de Nueva Galicia dominados por los españoles. El miedo recíproco se desplaza en intensidad desde el experimentado por los españoles (antes de las curaciones) hasta el que sienten los indígenas (después de las curaciones), y en esta segunda proyección parece inspirado por la reverencia y el respeto, y no sólo por el terror, aunque persiste un elemento genuino del temor más atávico cuando se pregona la noticia, referida por Álvaro, de que "éramos hijos del Sol, y que teníamos poder para sanar los enfermos y para matarlos" (71).

El consenso social que representa la aceptación pública del grupo de Álvaro como detentador de poderes mágicos sobre la salud y la enfermedad, la vida y la muerte, facilita su integración en las dinámicas que antes sufría de forma pasiva y ahora puede manipular hacia sus intereses, en los que -aprovechando el creciente prestigio y credibilidad alcanzados- establece la prioridad de las propias creencias religiosas: es el momento del proselitismo cristiano, de la campaña misionera en la que Álvaro ofrece su máximo tributo a la corona convirtiendo el fracaso inicial de la expedición en un triunfo, ya que

no material después de las gravosas pérdidas y el oro que nunca existió, en una victoria espiritual.

Una narración circular donde se superponen círculos concéntricos por encima de la parquedad, y a veces rusticidad, de las palabras: viajes interiores y exteriores, odiseas y peregrinaciones, conquistas hidalgas y heroicas para contar al otro lado del océano, en donde podía ser tan mal entendida esta integración tribal de pleno derecho en la categoría iniciática más alta de lo que se conocía como el lado detestable del binomio maniqueo compuesto por lo salvaje y lo civilizado, y cuyas prácticas eran susceptibles de acarrear la atención inquisitorial bajo la fórmula de brujería, estigma acreedor de persecución implacable.

Añade una perspectiva interesante Pupo-Walker al constatar los elementos del código hagiográfico que los *Naufragios* contienen: la peregrinación que se trata de justificar como una historia de santos itinerantes donde las penalidades, soledades y martirios preceden a la beatitud.¹⁶

La película altera por completo la versión de las curaciones como una adaptación a formas culturales asumida por los náufragos en su transculturación, y prefiere incorporar la influencia de un brebaje-poción mágica que concede poderes sobrenaturales en un estado mental típico de la alucinación inducida por las drogas. El bebedizo es ofrecido a Cabeza de Vaca por el acompañante de Mala Cosa, un físico que, si no es capaz de curar siempre los males, al menos posee el recetario de encantamientos con el que puede causarlos. La figura humana silueteada en la arena mediante unos trazos sobre los que espolvorean un polvo verduzco, traspasa la agresión que sobre ella se comete -en este caso la herida de una lanza clavada en un ojo- a la persona viva que representa. Cabeza de Vaca impone su mano con éxito, pues alivia instantáneamente el dolor, y cae en éxtasis, desplomándose agotado.

La impresión de las imágenes de la primera curación homenaja las corrientes intelectuales que estuvieron de moda en los años setenta y fundían tradiciones milenarias con elementos pop en la visión del sabio que ingiere alucinógenos para explorar todas las vías del conocimiento.

Echevarría propone la clara distinción entre el ámbito donde las curaciones son factibles inspiradas por la fe de los indígenas, y el margen de riesgo asegurado que atraerían en el mundo donde las reglas son otras y el ejercicio de lo que se tacharía de magia significa perversión acreedora de castigo: Cabeza de Vaca no puede curar al herido de bala, y sus compañeros le advierten del peligro, escena que contrasta con la de la curación del herido de flecha y la agilidad con que realiza una intervención tan delicada.

Este episodio propone la relación de fraternidad que las curaciones y el estrechamiento de lazos amistosos entre miembros singulares de ambos mundos (o culturas) pudieron causar -caso de Ariano y Cabeza de Vaca-, y la tragedia que desencadenó la brusca aparición de los soldados españoles que no habían experimentado la transformación interior de los náufragos. Los recién llegados lo hacían al son de la conquista, pertrechados de arcabuces, caballos, armaduras, prejuicios y violencia, y les cuesta reconocer a unos paisanos que les parecen salvajes en avío y modo de expresión: es una escena lograda la del encuentro entre los cuatro peregrinos y los cuatro jinetes en el desierto.

Dos mundos en conflicto: Conclusión

El encuentro con los españoles supone un choque traumático para los peregrinos que habían esperado este acontecimiento, y, quizá, una profunda crisis para Álvar, por lo que sucede a continuación, doloroso y enfrentado de manera radical a la labor realizada por él que va a ser desmantelada de inmediato. Porque acarrea la esclavitud de los indígenas: Cabeza de Vaca no puede impedir la destrucción de su mundo reciente ni reincorporarse en las referencias, desconocidas para él, acaso ya definitivamente desarraigado, del viejo cuyas reglas tampoco le sirven. La película propone la monumentalidad religiosa que se inicia con un planteamiento siniestro, al ser instalada con sangre, y vemos en la edificación de la catedral el símbolo del sufrimiento de los "subalternos", cuya iniciación en un cristianismo tolerante y ecléctico -en el que la cruz había tenido una intervención positiva- es bruscamente sustituida por un Dios vengador.

La invención de los mitos que prolongarán la tierra incógnita a través de relatos oportunistas, la aparición del cadáver de Ariano, salvado de sus heridas para morir con saña gratuita a manos de nuevos enemigos, la desesperación de un Cabeza de Vaca que se pregunta el por qué de tanta brutalidad organizada institucionalmente, concluyen con la enorme cruz de metal transportada a través del desierto por los esclavos a paso militar. Colorido intenso azul y crema. Sonido de tambor que repica monótono.

Este final acerca la versión cinematográfica a las páginas escritas por Álvaro al referirse a los actos merecedores del rechazo de los indígenas, quienes comparan a los dos bandos de españoles no encontrándoles ninguna semejanza y optando por el estilo y las cualidades del grupo de Álvaro. Merece la pena citar unas líneas modélicas del explorador porque expresan la filosofía implicada en este proceso que acaba decantándose en una elección moral:

A los cristianos les pesaba de esto, y hacían que su lengua les dijese que nosotros éramos de ellos mismos, y nos habíamos perdido mucho tiempo había, y que éramos gente de poca suerte y valor, y que ellos eran los señores de aquella tierra, a quien había de obedecer y servir. Mas todo esto los indios tenían en muy poco o nada de lo que les decían; antes, unos con otros entre sí platicaban, diciendo que los cristianos mentían, porque nosotros veníamos de donde salía el Sol, y ellos de donde se pone; y que nosotros sanábamos los enfermos y ellos mataban los que estaban sanos; y que nosotros veníamos desnudos y descalzos, y ellos vestidos y en caballos y con lanzas; y que nosotros no teníamos cobdicia de ninguna cosa, antes todo cuanto nos daban tornábamos a dar, y con nada nos quedábamos, y los otros no tenían otro fin sino robar cuanto hallaban, y nunca daban nada a nadie, y de esta manera relataban todas nuestras cosas y las encarescían, por el contrario de los otros... (88).

En líneas generales, la distorsión -en aspectos cruciales o anecdóticos- del film no impide ver un resultado digno en que se captan en él destellos de un personaje extraordinario, del que, como personas, viajeros o estudiosos condenados a vivir en un mundo hostigado por la intolerancia, tenemos mucho que aprender en las páginas de los *Naufragios*. Lástima que la visión

y el comportamiento de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca no fueran los que predominaron en un encuentro que tampoco podemos mirar con ojos contemporáneos: "Murieron de su suerte los guerreros".¹⁹

NOTAS

¹ Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la Conquista de América* (Casa de las Américas, 1983) 263.

² *La relacion que dio Aluar nuñez cabeza de uaca de lo acaescido en las Indias en la armada donde yua por gouernador Pamphilo de Narbaez desde el año de veynte y siete hasta el año de treynta y seys que volvio a Seuilla con tres de su compañía*. Es el título de la primera edición publicada en Zamora en 1542. Uso la introducción de la edición de la *Relación o Naufragios* de Martín A. Favata y José B. Fernández (Maryland: Scripta Humanistica, 1986) x-xix.

³ Aunque sugerido por el propio Álvaro en las Tablas de los capítulos alteradas por González Barcia como señala Pedro Lastra, "Espacios de Álvaro Núñez: las transformaciones de una escritura" (*Revista chilena de literatura*, núm.32, 1984) 89-102. El editor fue Enrique de Vedía (información de op. cit. en nota 2).

⁴ Edición de Favata y Fernández (véase nota 2) 2-3.

⁵ Véase nota 3.

⁶ Robert E. Lewis, "Los *Naufragios* de Álvaro Núñez: historia y ficción" (*Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, núms. 120-121, julio-dic. 1982, 681-694).

⁷ Antonio Carreño. "*Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca: una retórica de la crónica colonial" (*Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 140, jul.-sep. 1967, 499-516).

⁸ Véase la figura de la mora de Hornachos citada retrospectivamente en el último capítulo (96).

⁹ Silvia Molloy, "Alteridad y reconocimiento en los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca" (*Nueva revista de filología hispánica*, vol. XXXV, núm. 2, 1987, 425-449).

¹⁰ A la que otros autores se refieren como: "discreción narrativa" (Silvia Molloy, op. cit. p. 428); el "laconismo excesivo" (Luis Alberto Sánchez); "dimensiones ambiguas" (Enrique Pupo Walker, "Notas para la caracterización de un texto seminal: los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca", *Filología Hispánica*, vol. XXVIII, núm. 1, 1990, 171).

¹¹ Cuando habla de los mareames y los iguaces muestra desagrado al referirse a la crueldad que practican con los propios hijos los primeros (pg.

52), y o la sorpresa del "pecado contra natura" públicamente tolerado, del robo, la mentira y alcoholismo de los segundos (pg. 53). Califica de "diablura" la homosexualidad de los hombres "amarionados" (pg. 69) y este es prácticamente el único juicio adverso, propio de la época, que se permite al relatar costumbres diferentes -en las que encuentra tantos hechos admirables que resulta imposible mencionarlos aquí pues excederían el tema y espacio de este trabajo-.

¹² Enrique Pupo Walker, "Notas para la caracterización de un texto seminal: los *Naufrajos* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca" (*Filología hispánica*, vol. XXXVIII, núm.1, 1990, 167-194).

¹³ "Estaba la mar en calma / la luna estaba crecida / mozo que en tal siglo nace / no debe decir mentiras, / siendo yo niño y muchacho / mi madre me lo decía / que mentira no dijese / que era grande villanía, / por tanto prometí al rey / que la verdad le diría: / yo se la diré, señor, / aunque me cueste la vida. / Si tú quisieras, Granada, / contigo me casaría / daréte en arras y dote / a Córdoba y a Sevilla. / Casada soy, rey don Juan, / que no viuda..."

¹⁴ Arañas hembras que después de ser fecundadas por el macho se lo comen aprovechando el decaimiento de aquél tras el encuentro sexual.

¹⁵ Endriago: monstruo quimérico, formado del conjunto de facciones humanas y de las de varias fieras. Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1973) 330.

¹⁶ Quimera: monstruo imaginario con cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón. Casares (op.cit.).

¹⁷ Rolena Adorno, "The Negotiation of Fear in Cabeza de Vaca's *Naufrajos*" (*Representations*, Num.33, 1991, 163-199).

¹⁸ Enrique Pupo Walker, "Pesquisas para una nueva lectura de los *Naufrajos*, de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca" (*Revista iberoamericana*, vol. LIII, núm.140, Julio-Sep. 1987, 517-539).

¹⁹ "Sucinto anagnórisis de España". *De la ciudad vacía*. (MMdL. Madrid: 2022). 223. ISBN978-84-09-37536-3

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Adorno, Rolena. "The Negotiation of Fear in Cabeza de Vaca's *Naufragios*." *Representations* 33 (1991): 163-199. 199.
- Bannon, John Francis. "Introduction." *The Narrative of Álvar Nuñez Cabeza de Vaca Traslated by Fanny Bandelier*. Barre, Massachusetts: The Imprint Society, 1972. xi-xxx.
- Bellogín García, Andrés. *Vida y hazañas de Álvar Nuñez Cabeza de Vaca*. Madrid: Voluntad, 1928.
- Bishop, Morris. *The Odyssey of Cabeza de Vaca*. New York: The Century Co., 1933.
- Campra, Rosalba. "'Descubrimiento' de América e invención del 'otro'." *La Torre* 17 (1991): 77-88.
- Carreño, Antonio. "*Naufragios*, de Álvar Nuñez Cabeza de Vaca: una retórica de la crónica colonial." *Revista Iberoamericana* 53 (1987): 499-516.
- De Grazia, Pains. *Cabeza de Vaca The First Non-Indian in Texas, New Mexico and Arizona 1527-1536*. Tucson, Arizona: UP of Arizona, 1973.
- Dowling, Lee W. "Story vs. Discourse in The Chronicle of The Indies: Alvar Nuñez Cabeza de Vaca's *Relación*." *Hispanic Journal* 5.2 (1984): 89-99.
- Favata, Martin A. y Fernández, José B. "Introducción." *La Relación o Naufragios de Álvar Nuñez Cabeza de Vaca*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1986. x-xix.
- Fernández, José Bernardo. "Contributions of Álvar Nuñez Cabeza de Vaca to History and Literature in The Southern United States." Tesis doctoral inédita, The Florida State University, 1973.
- Friederici, Georg. *El carácter del descubrimiento y de la conquista de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Hall, Oakley. *The Children of the Sun*. New York: Atheneum, 1983.
- Hallenbeck, Cleve. *Álvar Nuñez Cabeza de Vaca: The Journey and Route of the First European to cross the Continent of North America 1534-1536*. New York: Kennikat Press, 1971.
- Hoole, Willian Stanley and Moore, Emily Coleman. *Spanish Explores in The Southeastern United States, 1527-1561*. Alabama: Confederate Publishing Company, 1987.
- Invernizzi Santa Cruz, Lucía. "Naufragios e infortunios: discurso que transforma fracasos en triunfos." *Dispositio* 11 (1986): 99-111.
- Kerman, Gertrude. *Cabeza de Vaca, Defender of The Indians*. Irvington, New York: Harvey House, 1974.
- Lacarra, María Jesús y Cacho Blecua, J. Manuel. *Lo imaginario en la conquista de América*. Zaragoza: Comisión Quinto Centenario y Diputación de Aragón, 1990.

- Lastra, Pedro. "Espacios de Álvaro Nuñez: las transformaciones de una escritura." *Revista chilena de literatura* 23 (1984): 89-102.
- Lewis, Robert E. "Los *Naufraios* de Álvaro Nuñez: Historia y Ficción." *Revista Iberoamericana* 48 (1982): 681-694.
- Maura, Francisco. *Los Naufraios de Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca: o el arte de la automitificación*. México, D.F.: Frente de Afirmación Hispanista, ----. (No consta año de edición ni ISBN)
- Molloy, Silvia. "Alteridad y reconocimiento en los *Naufraios* de Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35 (1987): 421-449.
- Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la Conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983. 263.
- Pupo Walker, Enrique. "Los *Naufraios* de Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca y la narrativa de viajes: ecos de la codificación literaria." *Los hallazgos de la lectura: Estudio dedicado a Miguel Enguñdanos*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1989. 63-83.
- . "Notas para la caracterización de un texto seminal: los *Naufraios* de Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca." *Filología Hispánica* 53 (1990): 162-196.
- . "Pesquisas para una nueva lectura de los *Naufraios* de Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca." *Revista Iberoamericana* 53.140 (1987): 517-539.
- Slaughter, Frank G. *Apalache Gold: The Fabulous Adventures of Cabeza de Vaca*. Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc., 1954.
- Soren Triff, Eduardo. "La *Relación* o *Naufraios* de Álvaro Nuñez: historia y persuasión." *Confluencia* 5 (1990): 61-67.
- Swan, Gladys. *Do You Believe in Cabeza de Vaca?* Columbia: UP of Missouri, 1984.

LA OBRA LÍRICA DE MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO MÁS ALLÁ DE LA ZARZUELA

NURIA BLANCO ÁLVAREZ
Escuela Superior *Musical Arts* Madrid

Resumen

Manuel Fernández Caballero (Murcia, 1835- Madrid, 1906) es una de las figuras más relevantes del teatro lírico español de la segunda mitad del siglo XIX y compositor de zarzuelas tan célebres como *Los sobrinos del capitán Grant* (1877), *Chateau Margaux* (1887), *El dúo de La africana* (1893), *La viejecita* (1897) y *Gigantes y cabezudos* (1898), aún vigentes en los actuales escenarios. Su vasto catálogo de 193 zarzuelas ha eclipsando otro tipo de composiciones que realizó, como es el caso de las canciones, un repertorio inédito hasta nuestro trabajo. Hemos conseguido documentar 37 canciones suyas, género que cultivó desde su adolescencia hasta el final de sus días. Las primeras se publicaron en el suplemento de algunas revistas madrileñas, cuando contaba con tan solo 17 años, y tenemos registros de varias realizadas durante su etapa de formación en el Conservatorio de Madrid. La mayoría son canciones para tiple, aunque las hay también para tenor, barítono e incluso algún dúo, con acompañamiento de piano, de cuarteto de cuerda o de orquesta. A lo largo de su dilatada trayectoria profesional era común que regalase alguna pieza de este tipo a las primeras tiples de los teatros en la noche de su beneficio, en este sentido se hicieron muy populares las interpretadas por la gran Lucrecia Arana. Además de escribir baladas y canciones de amor, en muchas ocasiones se aprecia la influencia del folklore español, con jotas y canciones andaluzas, y en otras del hispanoamericano, del que se nutrió durante su estancia en Cuba durante siete años, realizando habaneras y guarachas.

Palabras clave: Canciones, repertorio inédito, Manuel Fernández Caballero, siglo XIX, folklore, jotas, habaneras, guarachas.

Introducción

Manuel Fernández Caballero (Murcia, 1835- Madrid, 1906) centró su carrera en el mundo de la zarzuela, donde gozó del reconocimiento de público y crítica, especialmente por obras como *La marselesa* (1876), *Los sobrinos del capitán Grant* (1877), *Chateau Margaux* (1887), *La viejecita* (1897) y sus célebres *El dúo de La africana* (1893) y *Gigantes y cabezudos* (1898). Sin embargo, también es cierto que compuso otro tipo de obras musicales mucho menos conocidas, como es el caso de sus canciones, un repertorio inédito que vamos a dar a conocer. Escribió la nada desdeñable cifra de 37 piezas de este tipo y aunque lo comparemos con el centenar de uno de los autores españoles más prolíficos en este género, Sebastián Iradier (1809-1865), debemos tener en cuenta que éste se dedicó casi en exclusiva a componer canciones, mientras que Caballero es el autor más fecundo en lo que a composición de zarzuelas se refiere, habiendo escrito nada menos que 193, tal y como especificamos en el Catálogo de su obra que hemos publicado en 2019. Si lo comparamos con las 46 que realizó Bretón, 52 de Arrieta y 75 de Barbieri -que incluso sumándolas todas no alcanzan la cifra de las escritas por nuestro músico-, está claro que el corpus musical de Caballero no tiene parangón y no es de extrañar, además, que, con tantos éxitos en este género, estas obras eclipsaran a otras piezas líricas de su catálogo que ahora vamos a sacar a la luz. Figura 1. El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906). (Véase imagen en p. 141).

Las primeras canciones de Caballero

A la temprana edad de 15 años, Manuel Fernández Caballero se traslada desde su Murcia natal a la capital de España para iniciar sus estudios reglados en el Conservatorio de Madrid. Al poco tiempo

empieza a asistir a las tertulias del café “La nueva Esmeralda” ubicado en el número 22 de la calle Montera, punto de encuentro de muchos jóvenes intelectuales de la época, entre los que había literatos, artistas, periodistas e incluso algún político. De ahí surgen fructíferas colaboraciones que ven la luz en *La Ilustración*, donde se publican partituras para voz y piano de diversos autores, entre los que se incluye a un jovencísimo Fernández Caballero. Entre sus páginas aparece en 1852 la primera obra editada del músico, la canción “Las hadas”, y de él escriben: “Debemos de llamarles la atención sobre el mérito de la melodía que publicamos en este número, escrita por un joven, ayer oscuro y desconocido, hoy por esta obra solamente, apreciado en lo que vale” (10). Entre 1852 y 1855, la revista publicará cinco canciones del músico para voz y piano, “Noche de estío” y “La madre y el niño”, al igual que “Las hadas”, cuentan con textos de su paisano Antonio Arnao.

“La perejilera”, sobre una poesía de Antonio Trueba, concretamente la número 13 de su obra *El libro de los cantares* de 1852, es el primer éxito de Caballero. En el anexo de la sexta edición del libro, en 1864, el escritor dedica unas palabras al joven músico murciano, que ya había compuesto por entonces 27 zarzuelas: “En Fernández Caballero fundaban grandes esperanzas los amantes del arte musical y ya van viéndolas realizadas” (403). Esta canción alcanzó una notable popularidad, de hecho, Julio Gómez en 1928 comenta de ella: “*La perejilera* se ha cantado mucho por nuestros padres, con las modificaciones que siempre sufren melodías que se popularizan, que muchas veces aumentan su belleza, por cierta suerte de pulimento de los contornos que presta a las formas melódicas el mucho pasar de boca en boca por aprendizaje de audición” (13). También compuso “La flor transplantada” -al igual que la pieza anterior publicada en *La Ilustración*-, cuyo texto corresponde a la balada número 7 incluida en la colección de *Baladas españolas* del escritor Vicente Barrantes de 1854 (9). Se trata de una breve obra de apenas cuatro páginas, en 6/8 y con dos partes: una estrofa (A) en La menor y un estribillo (B) en su homónimo mayor, pero

con una línea melódica muy bella que, afortunadamente, podemos escuchar gracias a nuestra labor de recuperación patrimonial, para un breve recital que tuvo lugar en el Ambigú del Teatro de la Zarzuela en febrero de 2020 con una interpretación a cargo de la mezzosoprano Cristina del Barrio acompañada al piano por Puerto González y que se encuentra disponible en youtube. [<https://youtu.be/iF-YvV8bMZA>]

Al final del verano de 1856 sale en la prensa otra canción de Caballero, pero esta vez en *La Gaceta Musical de Madrid*, titulada “Camino del cielo”, una canción de amor con letra de Miguel Rubio Arróniz. Se trata de una obra muy breve, de apenas dos páginas, escrita para tiple, en Re menor, de metro ternario y consta de cuatro estrofas que son unas seguidillas con bordón. La mencionada revista estaba dirigida por Hilarión Eslava, profesor de composición de Caballero en el Conservatorio en esa época y que le tenía en tanta consideración que no dudó en incluir en su magna obra *Lyra Sacro-Hispana* su motete “Ave, Maris Stella”, que era una de las piezas con las que el joven músico ganó el Concurso de Composición Ideal del conservatorio en ese mismo año, con el que cerró con broche de oro sus estudios en la entidad. Como vemos, Eslava utiliza su revista para dar visibilidad y empuje a su destacado alumno.

Además de estas primeras piezas publicadas en la prensa, son varios los manuscritos de otras canciones que hemos localizado en el Museo Nacional del Teatro en Almagro, como la otra obra de Caballero galardonada en el concurso: “Grande escena y dúo final del primer acto de la ópera española *María de Padilla*”. Se trata, en general, de trabajos realizados para sus clases de composición con el mencionado Hilarión Eslava en el Conservatorio de Madrid, como así se indica en los encabezados, por tanto, podemos datarlos en el curso 1855-56 que es cuando el profesor ocupa la plaza dejada por Soriano Fuertes y último año de estudios de Caballero. Son piezas en las que se indica en el encabezado: “Compuesta por Manuel Fernández Caballero, alumno del Conservatorio y discípulo de D. Hilarión Eslava” y sin título específico.

Están escritas para cantante solista de diferentes registros (tiple, tenor y bajo) o dúos, con acompañamiento de piano, de cuarteto de cuerda e incluso de orquesta, apreciándose la variedad de estilos que practicaba el joven músico como estudiante donde emplea diversas técnicas compositivas y ensaya con la instrumentación. Encontramos obras en italiano, como una canción siciliana, una *cavatina* y una *cabaletta*, y varias canciones en español.

Hay tres dúos para tiple y barítono, con acompañamiento de orquesta y sin datación alguna, por lo que pudieran ser pruebas previas al dúo galardonado en el concurso. Se trata de “La vanidad y el orgullo son propiedades de la ignorancia”, “La verdadera nobleza de los sentimientos” y “L’amour au prochain rendre le bonheur de l’humanité” que presentan unos títulos a cuál más curioso. La segunda de estas obras contiene además un escrito con el argumento de la historia de un malentendido entre Amadeo y Lucía, la criada de su amada, que le toma por un Don Juan, siendo esta equivocación el asunto del dúo en cuestión.

También hemos localizado, en el mismo lugar y sin fecha, otro dúo con orquesta, en esta ocasión para tenor y barítono, con el nombre “Homo vincitur ratione”. A pesar de su título en latín, se trata en realidad de un dúo cómico a cargo de los personajes Luis y Blas.

Algunas veces incluso es el mismo Caballero el autor del texto. En esas ocasiones, en el manuscrito se indica “original de puño y nota del maestro Fernández Caballero”, tal es el caso, por ejemplo, de una canción francesa -sin título- para voz y piano y de la pieza “Felicidad”, una canción de amor, también para voz y piano. Ninguna de ellas está datada, al igual que otra canción para voz y orquesta que habla de un molinero de Navarra -sin título-.

Canciones con aires folklóricos españoles

Como gran apasionado del folklore español que era, Fernández Caballero no sólo incluía aires populares en sus zarzuelas, sino que

también compuso de manera independiente canciones españolas, andaluzas y jotas. Aunque estas últimas son las que más abundan en los números de sus zarzuelas, tan solo hemos localizado una escrita como canción, “La riojanica” (véase Figura 2, p. 141), con letra de su hijo Manuel Fernández de la Puente, dedicada a Lucrecia Arana en la noche de su beneficio en el Teatro de la Zarzuela el 8 de mayo de 1896, artista que nació precisamente en la localidad riojana de Haro y una de las tiple predilectas, sino la más, de Caballero, a la que le unía un cariño casi paterno-filial. Así lo expresó la propia cantante tras el fallecimiento del músico en una carta dirigida a la familia doliente y que recogió *La Época* en 1906, asegurando que: “Le quería con toda mi alma, y viviendo él creía que tenía padre; así que hoy es el día, desde que murió mi pobre madre, más amargo de mi vida” (2). La pieza, escrita para voz y piano, se hizo tan popular que incluso se realizó una versión para violín y piano.

Tal era la maestría del músico componiendo jotas que una incluida en su zarzuela *Las nueve de la noche* (1875) llegó a creerse que realmente correspondía al acervo popular y no a una creación original de un músico, tal y como afirma Julio Gómez:

Esta jota ha obtenido el mayor triunfo al que puede aspirar un compositor popular: ha pasado a ser tan del pueblo como la tradicional jota aragonesa y se canta y se toca como tal, sin que muchos de los que la interpretan sepan que es obra de un músico erudito. Hasta se ha llegado a incluir en cancioneros populares como típica de Aragón. (189)

En cuanto a las canciones españolas y andaluzas, la profesora Celsa Alonso en su libro *La canción lírica española en el siglo XIX*, explica que la distinción entre ambas se debe a su temática y no a criterios musicales (319). Nosotros nos basamos en la denominación que aparece en la propia partitura. Una canción española para tiple y orquesta es “La pecadora” (véase Figura 3, p.141), pieza con letra de Emilio Álvarez y Ricardo Puente y Brañas que Manuel Fernández Caballero compuso

expresamente para la artista Dolores Franco de Salas en la noche de su beneficio el 5 de abril de 1879 en el Teatro de la Zarzuela y fue interpretada en el intermedio del segundo al tercer acto de la representación de la zarzuela *La guerra santa* de Emilio Arrieta que se había estrenado un par de semanas antes en ese mismo coliseo.

La canción contiene partes habladas y cantadas en las que la pecadora Magdalena pide a un santo un amor con el beato Antonio y confiesa sus faltas, aunque sin mucho propósito de enmienda; alterna el latín de sus rezos con comentarios más mundanos, como se aprecia en la edición de Zozaya para voz y piano:

Y entre amenes y estribillos,
gozos y campanillazos,
él me pone unos ojillos
y yo le echo unos ojazos.

¡Ay! *Et ne nos inducas intentationem* [no nos dejes caer en la tentación]

¡Ay! *liberanos a malo ora pronobis* [líbranos del mal, ruega por nosotros]

¡Ay! *mea culpa, ora pro nobis* [por mi culpa, ruega por nosotros]

Miserere mei, Deus, ora pro nobis [ten piedad de mí, Dios, ruega por nosotros]. (5)

Esta canción se hizo inseparable de la mencionada tiple que aprovechaba siempre que podía la ocasión de interpretarla. Así que, en el beneficio de la artista del año siguiente, en febrero de 1880 y en el mismo Teatro de la Zarzuela, dirigido entonces por Larra y Caballero, vuelve a cantar esta pieza, en esta ocasión tras la representación de la zarzuela de Caballero *El salto del pasiego*, que la artista había protagonizado en su estreno dos años antes allí mismo.

Otra canción del compositor de evidente carácter español lleva por título “¡Viva el toreo!”. También es una obra para tiple y orquesta, en cuyo manuscrito aparecen incluso unas acotaciones para que la cantante pueda escenificar la canción adecuadamente. Como evidencia el título, el

tema es taurino y se indica que la artista acompañe su canto en un momento dado con banderillas, muleta y hasta con el estoque. También se señala que debe dirigirse a la audiencia al modo torero, como cuando los diestros saludan al presidente de la corrida. La letra de la canción, de José Estremera, va explicando las distintas suertes del toreo, narrando cómo Curro, el matador y novio de la intérprete, va ejecutando su faena, incluyendo un susto con revolcón en el albero. Se estrenó en el Teatro Apolo el 3 de mayo de 1884 a las puertas de las populares fiestas de San Isidro de la capital de España en la noche del beneficio de la tiple Gabriela Roca y, un mes más tarde, el 15 de junio, durante un viaje del compositor a Portugal, fue ejecutada en la ciudad de Braga, tal y como se especifica en las *particellas* manuscritas de la partitura. En el texto se aprecia el ambiente madrileño de la canción con una alusión al barrio de Arganzuela, del que dice proceder “la Mercedes”, protagonista de la canción, y el uso de numerosos vocablos de lo más castizo como: ¡*Chipél!*, *chipén*, *priva* y *debuten* y palabras como *remúcha*, *usté* [usted], *pá* [para] y *caliá* [calidad].

“La rabanera” es una canción andaluza para voz y piano con texto de Víctor Feijó, dedicada a la Srta. Catalina Caltañazor. Es frecuente encontrar diferentes personajes tipo retratados en las canciones y este pertenece a los que la profesora Alonso denomina “tipos urbanos relacionados con la manolería” (227) en los que se incluyen rabaneras, hueveras, castañeras y demás vendedoras humildes; incluso recoge a modo de ejemplo la canción de Soriano Fuertes titulada precisamente como la que nos ocupa, escrita en 1840 con letra de Martínez Villergas. En la de Caballero, y como es lo habitual en este tipo de obras, el metro es ternario y el texto consta de cuatro coplas -en la tonalidad de Si bemol menor- además del estribillo -en la tonalidad homónima- donde la sencilla rabanera se lamenta de no encontrar novio al ser tan pobre.

“La punta del pie” es otra canción andaluza para voz y piano dedicada a la Srta. Clotilde Lombía. Tonalmente es una obra muy simple en Re mayor y tan sólo modula puntualmente a su relativo. Mantiene el

compás ternario y apenas consta de dos estrofas en forma de sextilla además del correspondiente estribillo. En el texto una coqueta muchacha cuenta como flirtea con los hombres para que la mimen y regalen aunque no deja que se tomen muchas confianzas con ella, tal y como se aprecia en la partitura para voz y piano editada por Bonifacio Eslava:

Cuido siempre de darles la mano
y enseñarles la punta del pie.
Y si quieren pasar más allá
suelen siempre llevar un revés. (1)

Canciones con aires folklóricos hispanoamericanos

En 1864 Caballero pone rumbo a Cuba, donde permanece durante siete años (1864-1871), por diversas causas que hemos analizado en nuestro artículo “La influencia cubana en la música de Manuel Fernández Caballero (1835-1906): de las piezas de salón a la zarzuela”, como la crisis que vivía la zarzuela en Madrid a principios de la década de los 60 del siglo XIX, el distanciamiento de Caballero con Barbieri y el hecho de que, precisamente por entonces, la familia del murciano empezara a crecer, con un bebé y otro en camino, con un panorama poco halagüeño en los teatros de la capital. Decide entonces probar suerte en la mencionada provincia española de ultramar, un periodo que supone una pausa en su carrera compositiva, ya que allí se dedica prácticamente en exclusiva a la docencia, fundamentalmente en el Liceo Literario y Artístico de la ciudad de Matanzas.

No obstante, la permanencia de Caballero en Cuba donde se empapó de toda su tradición musical, dejó una gran huella en el compositor. Desde entonces, no cesa de incluir aires hispanoamericanos, y muy especialmente cubanos, en sus obras, tanto en los números musicales de sus zarzuelas como en canciones: guarachas, habaneras, guajiras e incluso zamacuecas. Pero no sólo por esta razón, gracias a la influencia de Iradier -quien publicó con enorme éxito numerosas habaneras tras su viaje a Cuba en 1857-, muchos compositores de

zarzuelas decidieron incluir estos ritmos en sus obras para caracterizar a los personajes coloniales que pudieran aparecer en ellas; es el caso de *Entre mi mujer y el negro* (1859) de Barbieri, *Una vieja* (1861) de Gaztambide y *La gallina ciega* (1873) del propio Caballero, entre otras zarzuelas.

En 1872, justo al regreso del músico de su estancia en ultramar, Antonio Romero edita juntas dos guarachas para canto y piano, con texto de Francisco Camprodón, una original de Caballero y otra popular pero arreglada por el murciano.

Figura 4. Portada de la partitura de dos guarachas cubanas de Caballero. (Véase pág. 141).

“La matanzera” es la primera de ellas, una canción de amor cuyo título hace referencia a la mujer oriunda de Matanzas, la ciudad cubana donde vivió durante parte de su permanencia en la isla. La pieza está dedicada a Emilia Camprodón y Borrel, hija del letrista de la canción, con quien Caballero trabajó en siete zarzuelas entre los años 1857 y 1862. Al igual que el músico, se fue a Cuba, aunque el dramaturgo lo hizo unos años más tarde, tras la Revolución del 68, y falleció en La Habana dos años después. Parece lógico suponer que allí coincidiera con el músico con quien tanto había colaborado, y probablemente fue allí donde escribieron esta canción, cuya composición podríamos datar por tanto, entre 1868 y 1870. Es una obra de seis páginas para tiple y piano, escrita en 2/4 y con forma bipartita, en la tonalidad de Sol menor la parte A y su homónimo mayor la B y varios cambios de *tempo*. Su texto, realizado a base de seguidillas, rememora un paraje cubano, en concreto el del río Yumurí en la provincia de Matanzas y que ya había sido utilizado en otras piezas de este tipo de otros autores, como “La guajirita del Yumurí” (1866) de Isidoro Hernández. En el caso que nos ocupa, el texto, tal y como se aprecia en la edición de Antonio Romero dice:

Mal haya la ribera
del Yumurí

y aquella matanzera
que en ella vi. (1)

La guaracha de Caballero habla del posible amor entre un español y una cubana usando palabras propias de una cultura u otra en diferentes momentos, así como elementos musicales de ambos lugares, poniendo de manifiesto la criollización de esta música. Del lado cubano aparecen cinquillos e incluso una hemiola y ritmo de habanera, mientras que del español se incluye una cadencia andaluza y mordentes también de carácter andaluz. Además, Caballero intensifica con su partitura el sentido del texto, algo muy propio de su estilo, introduciendo por ejemplo una sexta Napolitana, saltos de octava o modulaciones en determinadas palabras. La línea melódica no es apta para cualquier aficionado ya que requiere, además de una amplia tesitura, una solvencia vocal que permita afrontar los saltos de la parte final de la partitura. La canción fue estrenada el 20 de marzo de 1872 en el Teatro de la Zarzuela en el beneficio de la tiple Dolores Cortés, con el propio Manuel Fernández Caballero acompañándola al piano.

La segunda guaracha de este grupo es “El güinero celoso”, en la que de nuevo en el título se hace referencia a un gentilicio, en concreto a los oriundos de Güines, una zona al sur de La Habana. En esta ocasión se trata de una canción popular con arreglos de Caballero. Escrita en 2/4 y en la tonalidad de Re mayor, mantiene la misma estructura de *tempi* que la primera guaracha y su forma, ABAB; consta de dos estrofas, la primera es una copla mientras que la segunda es una cuarteta y su estribillo, tal y como aparece en la edición de Antonio Romero, dice así:

Y el güinero le decía
Ay ay ay ay ay
Yo comí de flores
Tomasa
asúcar quita dolores
Sarasa. (1)

Repite los cinquillos en la línea melódica y añade constantes síncopas y el mismo esquema en el bajo en el que ambas manos del piano entran en un juego rítmico con notas a contratiempo en la mano izquierda, que ahora combina con tresillos en la primera parte de compases alternos. Y de nuevo se encarga Caballero de enfatizar musicalmente diferentes momentos.

Otra canción es la “Guaracha de la canela”, de la que tan sólo hemos localizado una reducción para guitarra que podemos datar con posterioridad a 1898 pues, tal y como señala José Carlos Gosálvez en su libro *La edición musical española hasta 1936*, es el año en el que la editorial, Casa Dotesio, comienza su andadura tras absorber a Casa Romero (147); en la partitura se indica que pertenece al sainete lírico *El sábado*, del que no tenemos más noticias por ahora.

Además de guarachas, Caballero también compuso habaneras como música de salón. Según explican las profesoras Victoria Eli y M^a de los Ángeles Alfonso, la diferencia fundamental de la guaracha con la habanera radica en el texto, siendo el de la primera más humorístico y con la inclusión de onomatopeyas y vocablos cubanos (40).

“Nena mía” es una habanera de Caballero originalmente escrita para orquesta y coro, ya que en la portada de la edición de la partitura para canto y piano a cargo de la Sociedad Anónima Casa Dotesio consta que “fue ejecutada con éxito en los Campos Eliseos por la orquesta y coro del Teatro Rossini”. La pieza llegó a publicarse en Francia, de hecho, la Biblioteca Nacional de España alberga una partitura de una edición parisina de 1870, transcrita para piano por Ch. Neustedt, en cuya portada se indica: “Chanson populaire espagnole”, pero sin mencionar al autor original. En la Biblioteca Nacional no la relacionan con Manuel Fernández Caballero, pero una vez comparadas las partituras, concluimos que se trata de la misma pieza. Se observa que lo que para los franceses era una canción española, para los españoles era una habanera, un ejemplo del uso indistinto de ambos términos en ese momento. No olvidemos, además que por entonces Cuba era una

provincia española de ultramar. La profesora Alonso explica que los principales responsables de la identificación de la habanera con el españolismo musical, fueron precisamente los músicos franceses, desde Bizet -con su famosa habanera de la ópera *Carmen* que es una adaptación de “El arreglito” de Iradier- a Debussy y Ravel (261), por eso no es de extrañar esa indicación en la partitura refiriéndose a una habanera como una “Canción popular española”. Musicalmente asume las características propias de la habanera: compás binario (2/4), el estandarizado ritmo de habanera en *ostinato* en el bajo, biseccional, en la línea melódica encontramos síncopas en A y en B tresillos en la primera parte del compás alternándose con compases con el ritmo de habanera, en Mi bemol mayor modulando en esta ocasión en la sección B al IV grado (La bemol mayor) y no al homónimo como era común en las guarachas, y el texto mantiene un contenido sensual con el fetichismo del pie por parte de un hombre que anima a una muchacha a bailar para así podérselo ver. La música de Caballero refuerza el clímax textual usando determinados acordes, modulaciones o cadencias en palabras clave.

Una canción sin título concreto que tan solo cuenta con la indicación de “Célebre habanera”, compuesta para tiple y tenor con acompañamiento de piano, presenta en la portada de la partitura la siguiente anotación: “publicada por el Sr. Yradier [sic] como composición suya con el título *La rubia de los lunares*”, sin embargo, añade “música de M. F. Caballero y letra de Victor Feijó”. Se trata en realidad de un arreglo a dos voces de la citada obra, hecho común tras el fallecimiento del autor original, tal y como señala Celsa Alonso (268). La pieza, de ritmo binario, consta de tres estrofas: la primera en Fa menor a cargo del tenor, la segunda de la tiple en la misma tonalidad y en la tercera ambos se van respondiendo en el tono homónimo, para concluir en un dúo. El acompañamiento que realiza el piano, viene calificado en la propia partitura como “Danza”; en el bajo se presenta el ritmo estándar de la habanera mientras que en la línea melódica se incluye un tresillo en la

primera parte de cada compás. Armónicamente es muy simple usando únicamente los acordes de tónica y dominante.

Como queda puesto de manifiesto, las habaneras y guarachas de Caballero muestran las características habituales en este tipo de piezas. Además de su característico ritmo en un metro binario, suelen constar de dos secciones jugando con la tonalidad principal y su homónima. Mantienen en general una prosodia silábica y son habituales los tresillos en la línea melódica y los ritmos sincopados.

Otras canciones

En ciertas ocasiones, Caballero componía canciones para ser interpretadas en un evento especial, como el beneficio de algún artista o el recuerdo de algún ser querido. El 10 de febrero de 1883 tiene lugar en el Teatro de la Zarzuela la noche del beneficio de la cantante Dolores Franco de Salas, tal y como recoge *La Propaganda Musical*, y para la ocasión le escribe una canción, como ya hiciera con “La pecadora” cuatro años antes para la misma artista y coliseo. Se trata de “¡Pido la palabra!”, para tiple y orquesta, con texto de Miguel Ramos Carrión. En ese mismo año compone también la romanza “Amor sin esperanza”, para voz y piano, en 3/4 y Mi menor, datada el 22 de noviembre de 1883 por el propio músico que, según Antonio Gallego “está a caballo entre las que escribió para el teatro y el género de salón” (XXV). Hemos podido averiguar que el autor del texto -unas seguidillas con bordón-, que hasta ahora era desconocido, fue Antonio Trueba con el poema nº9 incluido en su mencionada obra *El libro de los cantares* del que Caballero ya se nutrió en sus primeros años para poner en música la poesía “La perejilera”.

El 13 de enero de 1885, tal y como señala *La Correspondencia Musical* dos días más tarde, tiene lugar en el Teatro Apolo una velada musical organizada por la Sociedad Lírico-Dramática de Autores de España, a la que pertenecía Fernández Caballero y que regentaba ese coliseo. Era un acto dedicado a las víctimas de un gran terremoto que

acababa de ocurrir en Andalucía al que acudieron la reina y las infantas. Los cantantes que participaron en el evento fueron Almerinda Soler Di Franco, Eduardo Berges y Miguel Soler. Este último interpretó la canción para barítono titulada “La plegaria”, con música de Caballero y texto de José Estremera con quien precisamente acababa de estrenar con mucho éxito la zarzuela *El hermano Baltasar*. Pertenece a un grupo de tres canciones editadas en un álbum a beneficio de las víctimas del seísmo, la primera de ellas de nuestro autor, la segunda de Emilio Arrieta y la tercera de Ruperto Chapí.

Durante el verano de 1890 se reparte con *La Ilustración Musical* una balada para voz y piano, en Mi menor y compás de 6/8, de Caballero con texto de Federico Muntadas, titulada “Sin él”, dedicada a la esposa del letrista, en recuerdo del Monasterio de Piedra. Tenemos además constancia de un dúo bufo de tiple y barítono con orquesta realizado en 1894, conservado en el Museo Nacional del Teatro en Almagro, donde también se encuentra el manuscrito de un “Himno patriótico” para voz y piano.

Conclusiones

Con este artículo dejamos patente que la obra lírica de Manuel Fernández Caballero va más allá de la zarzuela y hemos sacado a la luz su repertorio de canciones, con 37 obras que se mantenían en el más absoluto olvido desde la época de su creación, además de haber realizado un exhaustivo trabajo de localización de fuentes -tanto manuscritas como editadas-, datación, catalogación, adscripción de la autoría de los textos y estudio de las partituras y letras. Aparte de numerosas piezas tempranas -fruto de sus prácticas de composición en el Conservatorio de Madrid-, la gran mayoría son obras de salón, para voz y piano. Pero también encontramos algunas más complejas con acompañamiento de orquesta escritas para artistas del momento y su interpretación en un teatro. Son muy habituales las piezas con aires folkóricos, tanto españoles -jotas, canciones andaluzas y canciones

españolas-, como cubanos, con un puñado de habaneras y guarachas en las que Caballero despliega todos los conocimientos adquiridos en su estancia en la isla. Con este trabajo contribuimos a la recuperación de una parte de nuestro riquísimo patrimonio musical con la esperanza de que puedan ser seleccionadas para su interpretación en los conciertos líricos de la actualidad, ya que su calidad y belleza las han hecho, a nuestro juicio, atemporales.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- Blanco Álvarez, Nuria. *Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero*. Codalario Ediciones, 2019.
- _____. “La influencia cubana en la música de Manuel Fernández Caballero (1835-1906): de las piezas de salón a la zarzuela”. En, *desde y hacia Las Américas*. Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (eds.). Dykinson, 2021, pp. 561-576.
- Cortijo Valdés, Antonio. *Biografía de Vicente Barrantes*. Imprenta de Julián Peña, 1873.
- Eli Rodríguez, Victoria y Alfonso, María de los Ángeles. *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Fundación Autor, 1999.
- Gallego, Antonio. “Un álbum para la Infanta” En *Armonía. Álbum musical de S.A.R: Isabel de Borbón*. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1990.
- Gómez, Julio. Apuntes manuscritos para una biografía de Manuel Fernández Caballero. Localizados en la Fundación Juan March, 1928.
- Gosálvez Lara, José Carlos: *La edición musical española hasta 1936*. Asociación Española de Documentación Musical, 1995.
- Trueba, Antonio. *El libro de los cantares*. Leocadio López editor, 6ª ed, 1864.

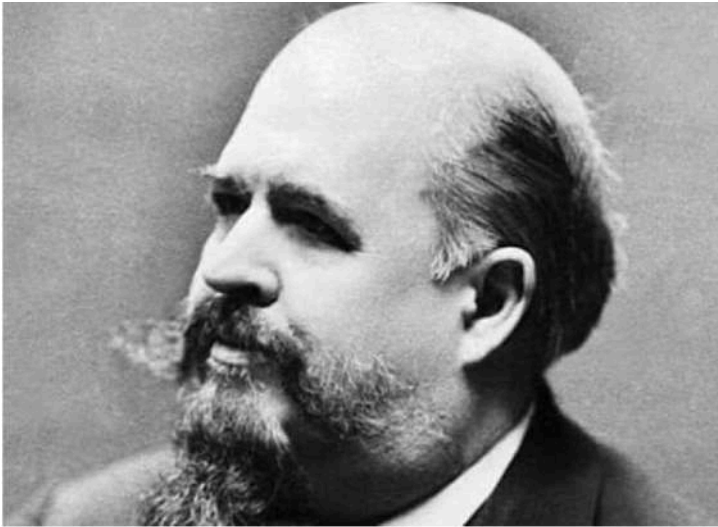
HEMEROGRAFÍA

- La Correspondencia Musical* (1885)
La Época (1879 y 1906)
La Gaceta Musical de Madrid (1856)
La Ilustración (1852, 1853 y 1855)
La Ilustración Musical (1890)
La Propaganda Musical (1883)

APÉNDICE- Listado alfabético de canciones de Manuel Fernández Caballero

La fecha que aparece junto a cada título hace referencia al año de composición, estreno o publicación, según se explica en cada caso a lo largo del artículo.

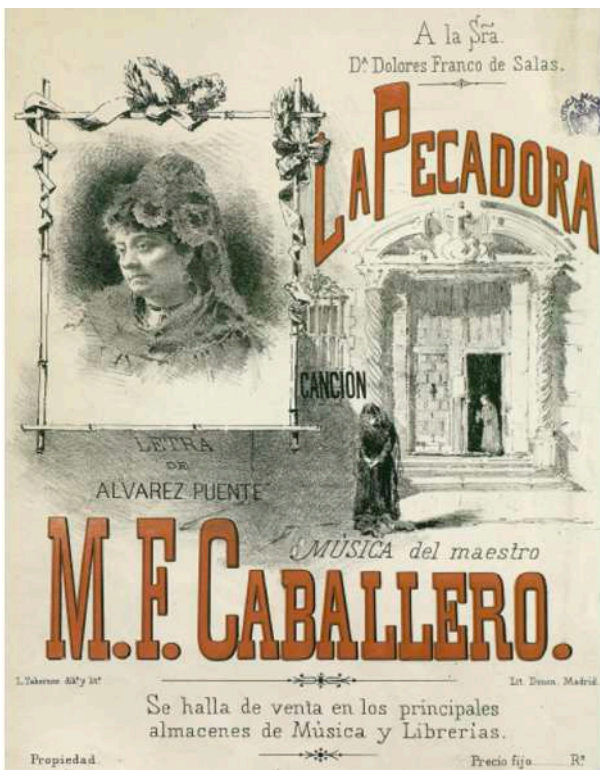
- “Amor sin esperanza” (1883)
- Barcarola para tenor con cuarteto de cuerda (1855-56)
- Cabaletta* de bajo con cuarteto de cuerda (1855-56)
- Canción (1866)
- Canción [del molinero] [Sin datar]
- Canción francesa [Sin datar]
- Canción para tenor con piano (1855-56)
- Canción para voz y cuarteto de cuerda (1855-56)
- Canción siciliana para tiple con cuarteto de cuerda (1855-56)
- Cavatina* de tiple con cuarteto de cuerda (1855-56)
- Célebre habanera [Anterior a 1899]
- “Camino del cielo” (1856)
- Dúo bufo (1894)
- “El güinero celoso” (1872)
- “Felicidad” [Sin datar]
- “Grande escena y dúo final del primer acto de la ópera española *María de Padilla*” (1856)
- “Guaracha de la canela” [Sin datar]
- “Himno patriótico” [Sin datar]
- “Homo vincitur ratione” [Sin datar]
- “La flor transplantada” (1855)
- “La madre y el niño” (1853)
- “La matanzera” (1872)
- “L’amour au prochain rendre le bonheur de l’humanité” [Sin datar]
- “La pecadora” (1879)
- “La perejilera” (1853)
- “La rabanera” [Entre 1857 y 1899]
- “La punta del pie” [Entre 1857 y 1899]
- “La riojanica” (1895)
- “La vanidad y el orgullo son propiedades de la ignorancia” [Sin datar]
- “La verdadera nobleza de los sentimientos” [Sin datar]
- “Las hadas” (1852)
- “Nena mía” (1867)
- “Noche de estío” (1853)
- “¡Pido la palabra!” (1883)
- “Plegaria” (1885)
- “Sin él” (1890)
- “¡Viva el toreo!” (1884)



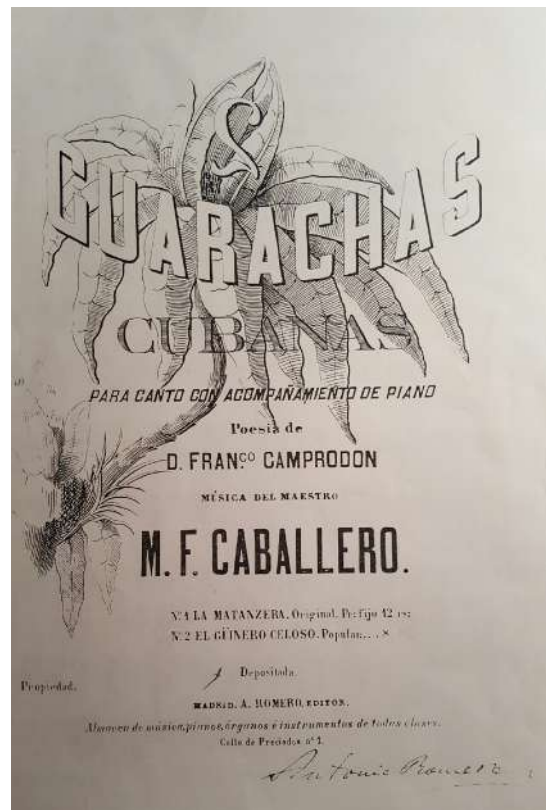
El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)



Portada de la partitura de la jota "La riojanica"



Portada de la partitura de la canción "La pecadora" con la imagen de la tiple Dolores Franco de Salas



TÀNIA BALLÓ Y MABEL LOZANO: DOS NUEVAS FORMAS DE ACTIVISMO FEMINISTA

Enrique Ávila López
Mount Royal University in Calgary

Resumen

Este artículo analiza la obra literaria y fílmica de dos artistas españolas contemporáneas como son Tània Balló (Barcelona, 1977-) y Mabel Lozano (Toledo, 1967-), cuyos trabajos empiezan a ser cada vez más reconocidos no solo por recibir importantes premios sino sobre todo porque son dos creadoras actuales comprometidas con su sociedad. Ambas se caracterizan por su constante crítica al patriarcado. Mi estudio parte de la premisa de que son dos cineastas feministas porque sus obras plantean un cambio en las estructuras sociales, económicas, políticas y culturales de España, donde se sigue negando, silenciando e in-visibilizando a las mujeres como sujetos de poder. También parto del planteamiento de que son dos artistas híbridas que merecen atención académica porque desarrollan su labor artística dentro de un terreno híbrido, entendiendo “híbrido” como una forma versátil de creación en el sentido de que ambas saben crear tanto en el campo del cine como en el de la literatura. Su producción artística se mueve entre la biografía, el ensayo narrativo, la narrativa televisiva y la narrativa cinematográfica, y es precisamente todo ese espacio narrativo el que este ensayo trata de explorar. Una de las principales conclusiones que se desprende de este estudio es que tanto su literatura como su cinematografía contiene una crítica constructiva hacia el status quo, convirtiéndolas en dos escritoras y cineastas feministas que han alcanzado una verdadera cima tanto dentro del cine como en la literatura contemporánea española por visibilizar lo que hasta los libros de texto han ninguneado hasta hace poco.¹

Tània Balló es productora y directora de cine. *Asaltar los cielos* (1996) de Javier Rioyo fue un documental que le impresionó tanto que por eso se convirtió en documentalista. Estudió en Barcelona en el Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC) y cursó un posgraduado sobre "Documental, Investigación y Desarrollo" en la Universidad de Nueva York. Sus primeros proyectos fueron dos obras colectivas, *200 Km.* (2003), presentada en el Festival de San Sebastián, y *Entre el dictador y yo* (2005), una película donde varios directores nacidos tras la muerte de Franco reflexionan sobre su memoria perdida. Produce también el film argentino *Infancia clandestina* (2013), de Benjamín Ávila, largometraje de ficción estrenado en Cannes. Posteriormente aborda la producción y la codirección (con Serrana Torres y Manuel Jiménez-Nuñez) de *Las Sinsombrero* (estrenado en el Festival de Cine de Málaga, 2015), un proyecto transmedia² (coproducido por televisión española y la productora andaluza Yolaperdono), el cual logra amplia repercusión social.³ Un año más tarde saldrá el libro homónimo, *Las sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa* (2016), donde retrata a algunas de las mujeres más relevantes de la generación del 27: Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, María Teresa León, Maruja Mallo, Concha Méndez, Ángeles Santos, María Zambrano. Su siguiente trabajo será como productora del documental *Oleg y las raras artes* (dir. Andrés Duque, 2016), que ganó el premio del Festival [Vista de Navarra](#). Junto con el historiador Gonzalo Berguer edita *Querido diario: hoy ha empezado la guerra* (2017), basándose en el diario (1936-45) de la joven barcelonesa Pilar Duaygües Nebot. También dirige y escribe el cortometraje *Mamáguerra* (2017), que muestra la guerra civil española a través de la perspectiva de madre basándose en los diarios de Carmen Manso Robledo. Luego publica la segunda parte de *Las sinsombrero 2. Ocultas e impecables* (2018), donde sigue recuperando a las mujeres de esa misma generación del 27, pero esta vez a aquellas artistas y escritoras que tuvieron que quedarse en España después de la Guerra Civil: Carmen Conde, Margarita Ferreras, Delhy Tejero, Rosario de Velasco, Consuelo Berges, Lucía Sánchez Saornil y Elena Fortún. En 2019, estrena como directora y productora *Milicianas y Ocultas e*

Impecables (Las Sinsombrero 2). Actualmente dirige la productora Nina Produccions junto con Gonzalo Berger. También acaba de terminar la trilogía de *Las Sinsombrero 3. El exilio* (2021) donde aborda la vida y obra de (Luisa Carnés, Mada Carreño, Margarita Nelken, Silvia Mistral, Victorina Durán, María Dolores Arana y Carlota O'Neill) otras siete artistas e intelectuales españolas que se vieron obligadas a huir de España tras la Guerra Civil e iniciaron un viaje al exilio, donde tuvieron que empezar de nuevo, tanto personal como profesionalmente. Como afirma Ana Isabel Hernández Rodríguez en su reseña a las dos primeras partes de *Las Sinsombrero*, “como estrategia comercial, el proyecto [transmedia] de Balló ha funcionado y, ahora, a estas mujeres de la *generación del 27* se las conoce, o reconoce, más que antes.” (Hernández, 2021: 469). En una entrevista Tània Balló afirma que “la ventaja del transmedia es que se amplían campos y eso permite diferentes maniobras en el plan de financiación porque se generan diferentes productos a la hora de vender que pueden o no ir en conjunto en el plan de financiación.” (en Gifreu-Castells et al, 2014: 53).

Su trabajo más reciente es el documental *El caso Wanninkhof-Caravantes* producido por Netflix (2021) y que este ensayo analiza a continuación. Empezamos este artículo con el documental de Tània Balló, *El caso Wanninkhof-Caravantes* (Netflix, 2021) por cuatro razones que a su vez componen la estructura de este estudio: 1) está producido por una empresa fuera de España (Netflix) la cual ayuda a visibilizar el trabajo de las directoras de cine;⁴ 2) sigue un formato muy popular en la última década como es el *docucrime* o documental criminal, que enseña a la audiencia la realidad tal como ocurrió, lo que convierte a este documental en una auténtica joya fílmica y periodística precisamente por mostrar las malas artes periodísticas de la época (1999); 3) trata un tema hasta muy recientemente tabú en España como es la lesbofobia; y 4) por último, *El caso Wanninkhof-Caravantes* es un ejemplo de cine periodístico de investigación que nos hace reflexionar sobre el lado oscuro de la sociedad española a principios del siglo XXI y, por ende, se trata de un tipo de cine pedagógico, que sirve como una manera de ver el mundo y como una nueva forma de activismo feminista. Si seguimos los

parámetros de Bill Nichols, uno de los primeros académicos especializados en el cine documental, la obra de Tània Balló se correspondería con ese pensamiento activista que fue precisamente lo que originó el nacimiento del documental. Según Nichols, el documental nace de un pensamiento político de izquierdas y caracterizado también por ir más allá de las fórmulas cliché de Hollywood (“Documentary was a form for the left-leaning filmmakers [...] sharply removed from both Hollywood entertainment and avant-garde formalism.”, Nichols, p. 2). En este sentido, conviene recordar, como afirman Núria Araüna y Laia Quílez, que “el feminismo aborda dilemas cercanos a los del documental” (Araüna, Quílez, 2021: 107) y, este contenido feminista se va a analizar a continuación:

Una producción Netflix y un espacio narrativo híbrido

El caso de Wanninkhof-Caravantes partió de una idea original de Tània Balló y que explica muy bien en la entrevista de José Antonio Pérez Guevara (242peliculasdespues.com, 23 junio 2021), donde revela que la idea se remonta al día que la policía encontró el cuerpo sin vida de Rocío en 1999 y, un poco más tarde, detienen a Dolores Vázquez. Esa imagen de detención recuerda Balló que le impactó muchísimo. A partir de ahí fue espectadora voraz de toda esa tragedia, y recuerda que

ya olía algo muy mal entorno a todo ese circo que se había montado, pero ella en esa época no sabía cómo verbalizarlo. Todo era tan turbio que le parecía tremendo. Entonces empezó a pensar cómo podría llevar eso al cine. [...] También tenía claro que la industria cinematográfica en España no apostaría por el género del documental. [...] Balló quería que el documental no fuera algo televisivo (serie de televisión ni reportaje) sino sobre todo reflexivo. Entonces, el paso del tiempo ha sido fundamental y necesario para contribuir a esa reflexión necesaria que toda sociedad necesita. (en Pérez Guevara, 242peliculasdespues.com, 23 junio 2021).

El documental de Balló es un híbrido entre la narrativa televisiva y la narrativa cinematográfica, ya que no es televisión ni cine al cien por ciento. Entonces ahí se abre un espacio narrativo que resulta muy interesante en el

campo académico. El hecho de que no es una docuserie sino un largometraje documental de 90 minutos, pero que al mismo tiempo contiene una estructura más cinematográfica que televisiva, eso ha sido posible gracias a que Netflix la ha dejado trabajar con libertad.

Tània Balló no es periodista sino cineasta y escritora. Si el periodista tiene vocación de informar, ella como documentalista en este caso tiene necesidad de explorar. Este documental explora la historia de cinco mujeres (dos hijas muertas, dos madres rotas y Dolores Vázquez) más la contribución esencial de dos ciudadanas inglesas (una exmujer cuyo testimonio resulta definitivo y brutal, por cierto). Aquí conviene citar que una de las películas preferidas de Tània Balló es *Furia* (1936) de Fritz Lang, donde se cuenta cómo se estructura un falso culpable. La idea de falso culpable es una de las ideas más terroríficas de las sociedades que se sienten libres y democráticas. En su documental, lo que a Balló más le interesa es resaltar “la vulnerabilidad de un sujeto ante una justicia que siente que no se está haciendo justicia, y ahí radica el terror” (en Pérez Guevara). Un terror que en su cine aparece representado por esas imágenes televisivas de la época (*footage*), donde se demuestra que la policía estaba convencida de que era Dolores Vázquez la culpable, pero que no tenían pruebas contundentes. Entonces, esa idea de individuo anónimo que de repente, por la razón que sea, sea señalado sin pruebas a un escarnio público, resulta terrorífico, sobre todo por una absoluta indefensión. El caso de Dolores Vázquez es por todo ello uno de los grandes casos de falso culpable en España.⁵ En concreto, hay más de un culpable. Alicia Hornos fue también una gran víctima y fue utilizada para esa estructura. Después de más de 20 años, sin embargo, no podemos pensar que para salvarnos o sentirnos perdonados por Dolores Vázquez tenemos que culpar a Alicia Hornos de esa falsa culpabilidad o señalamiento, cuando ella desde el principio también fue una víctima con cuyo dolor se llegó a comercializar. Por todos estos motivos, no cabe duda de que se trata de un documental de mujeres fuertes con una gran tragedia detrás que las conecta a todas ellas, y que poco a poco han aprendido a vivir

con ese dolor. El documental en cierta forma es un homenaje a todas ellas, y sobre todo a Rocío y a Sonía que perdieron sus vidas de forma criminal.

Docucrime y el enfoque de una perspectiva feminista

El enfoque de Tània Balló para difundir esta historia y crear este documental fue una manera de mostrar no sólo el punto de vista masculino sino también hablar sobre la perspectiva femenina y su importancia. Una diferencia muy notable en este documental era el estilo de presentación. Existe un esfuerzo por mantener el foco en las víctimas femeninas en lugar de las masculinas (el delincuente era evidente). La obra de Tània Balló ofrece una versión del mundo desde el punto de vista de las víctimas, construyendo así una narración feminista sin dogmatizar ni canonizar, sino que sencillamente hace evidente otra forma de explicar la historia y es por eso por lo que su documental es feminista. Es decir, para aquellas personas como yo que vivieron y vieron el serial televisivo a costa de estas mujeres, y ahora vemos esta nueva perspectiva que presenta Tània Balló con un documental muy serio y riguroso, entonces, resulta muy gratificante ver como una directora de cine de la forma más objetiva posible, va revelando poco a poco todos los problemas de irresponsabilidad tanto periodísticos como policiales y judiciales que hubo durante el caso. Esto es, la situación adquirió tal nivel de ineptitud y mediocridad en todos los niveles (periodístico, policial y judicial) que viendo este documental se demuestra cómo toda una sociedad falló estrepitosamente.

El caso Wanninkhof-Caravantes analiza desde varios puntos de vista el asesinato de la adolescente Rocío Wanninkhof en 1999 y cuatro años después, el de Sonia Caravantes en 2003, cuando se descubrirá la verdad. En el documental se retrata una falsa culpable y, al final, un verdadero asesino. Este documental critica el periodismo sensacionalista, así como la cadena de errores policiales y judiciales. Veinte años después, Balló nos hace reflexionar con el asesinato de dos adolescentes y sobre todo con el linchamiento público hacia Dolores Vázquez. Una de las principales lecciones que se aprende después de ver el documental de Tània Balló es que el

sistema no puede cometer errores como fue el caso, cuando en una televisión pública de máxima audiencia se le permite decir a ciertos personajillos como Margarita Landi, quien acusó sin pruebas a Dolores Vázquez de ser la culpable. Como ha dicho múltiples veces Tània Balló, “los medios de comunicación tienen la responsabilidad de trazar una línea roja en la que a partir de esa línea ya no se está informando sino manipulando” (en Diego Da Costa, [Cinemagavia](#), 23 junio 2021). Tània Balló a quien más crítica y responsabilidad pide es a una investigación policial y a una justicia. Este documental también trata sobre una acusación y una condena injusta de una mujer sobre el asesinato de una adolescente en 1999.

La lesbofobia como gran tema tabú en 1999

Otro gran tema de discusión dentro de este documental es la lesbofobia, y de ahí la importante contribución en el documental de Beatriz Gimeno, quien fue presidenta de la Federación Estatal LGTBQ+ en España (2003-2007), y recuerda que fue un suceso de tal magnitud que daba para muchísimos programas de televisión, aunque desgraciadamente, se le daba el sesgo de lesbofobia a través de los medios y juicios de la sociedad. A Dolores Vázquez se la hizo pasar por una mujer bastante 'masculina'. Por ejemplo, en los artículos sobre las acusaciones a las que se enfrentó se mencionaba qué deportes practicaba cuando era más joven, como si practicar ciertos deportes fuese una prueba de delito. Asimismo, sus gestos también fueron descritos en múltiples programas televisivos como posible evidencia de una actitud mandona. Por todo ello, por culpa de esa forma de ser la televisión la convirtió en culpable. De hecho, el mismísimo Ministro del Interior de aquella época, Ángel Acebes llegó a decir en televisión que “Dolores Vázquez reunía ‘el perfil delincuenciales más verosímil’” (Rodríguez, *El País*, 1 octubre 2003).

El trabajo de Balló rehúye de todo morbo y apela a la reflexión sobre todo colectiva, porque lo sucedido es un reflejo de la sociedad en la que vivimos. Tampoco se trata de sentirse culpables, pero como dice Balló, de que cada uno de “nosotros cambiemos ciertos aspectos como individuos y

como instituciones, porque en el fondo el sistema somos todos” (Balló, *Cinemagavia*, 23 junio 2021). En 2021, el periódico *El País* recogió ocho testimonios de personas agredidas por pertenecer al colectivo LGTBIQ (*Delitos de odio: Vivir para contarlos*, *el País*, 15 julio 2015).⁶ Según estudios recientes, los delitos de odio están creciendo en toda España “un 45% desde 2013. Los colectivos LGTBIQ lo vinculan al discurso de Vox, que legitima la violencia.” (Zuil, *el Confidencial*, 6 julio 2021).

El cine pedagógico como una nueva forma de activismo feminista

A través de una presentación cronológica lineal Tània Balló presenta los hechos de una forma muy rigurosa y pedagógica. Ella considera el cine como un elemento de aprendizaje y como una forma de ver el mundo. En su caso concreto, recuerda cómo por ejemplo a la hora de estudiar historia recurría a películas para poder ampliar sus conocimientos sobre la revolución industrial (en Pérez Guevara). Esto es, el cine como un elemento integrador de aprendizaje académico y personal a través de los cuales se ve el mundo y unos valores. Por ello, aunque sea escritora, también hace cine porque la imagen es una forma de expresión casi natural en su vida. No hace cine pensando que el mundo tiene que escuchar su voz sino fundamentalmente por la necesidad de interpelar con el otro. Es decir, utiliza el cine para expresar lo que le interesa destacar de la sociedad en la que vive, aunque también usa la literatura, una exposición o el mundo de las redes sociales.

Por si quedara alguna duda, Tània Balló se considera “soy feminista de forma perpetua e incondicional” (Asensio, *Diario16*, 2 abril 2019). De su feminismo quiero rescatar dos frases de Tània Balló de dos entrevistas porque creo que resumen muy bien la situación de las mujeres en la actualidad, y no sólo en España:

“Creo que no es difícil ser mujer artista y creadora, lo que es difícil es vivir de ello.” (Asensio, *Diario16*, 2 abril 2019).

“Las mujeres ya no tenemos que pedir permiso para participar, pero sí para tener poder”. (Pérez Mendoza, *elDiario.es*, 28 febrero 2016).

En estas citas se pueden ver reflejadas muchas mujeres que es de lo que trata toda su obra, de mujeres que tienen que demostrar el doble que los hombres para poder salir de la desigualdad. El documental de Tània Balló pone el dedo en la llaga al retratar todo un sistema (poder judicial, policial, medios periodísticos y la propia sociedad) que ha fallado de forma vergonzosa, sobre todo haciéndonos ver cómo esas mujeres protagonistas han sido víctimas de una estructura jerárquica donde el peso de un pensamiento androcéntrico se hace notar. Por todo ello, concluyo que la obra de Tània Balló es una deconstrucción feminista que plantea un cambio en las estructuras sociales, económicas, políticas y culturales. No se trata solo de negociar la igualdad, sino de reestructurar todo un sistema que niega, silencia e invisibiliza a las mujeres como sujetos de poder. Desde un punto de vista teórico, la obra de Tània Balló se une al corpus de cine feminista, porque, siguiendo a Elena Oroz y Sophie Mayer, “el documental feminista ha retado al público y a los críticos a mirar al mundo de una forma diferente” (Oroz y Mayer, 2011: 19), y esto es precisamente lo que también hace la obra de Mabel Lozano, que describimos brevemente a continuación.

Mabel Lozano

A las afueras del pequeño pueblo de Villaluenga de la Sagra (Toledo), donde nació Mabel Lozano, había un puticlub y en el pueblo de al lado, otro, y en el siguiente, otro más, y como ella misma ha dicho:

“En Castilla-La Mancha tenemos el récord de tener muchos puticlubs y si los hay es porque hay mucha gente que los demanda, pero yo nunca vi a ninguna prostituta caminar por mi pueblo. Esas mujeres eran supuestamente libres, pero no las veías en las mercerías, ni en misa, ni en el supermercado. No salían” (en Sánchez, Elena. Entrevista en [Cadena Ser](#), 22 febrero 2022).

Mabel Lozano, aparte de haber sido una famosa presentadora de televisión durante más de veinte años, ahora trabaja detrás de las cámaras como guionista, productora, directora de cine social y activista en defensa de los derechos de las mujeres desde 2004, cuando, por casualidad, conoció a

Irina: una chica rusa que había sido captada por su novio y la vendió por 3.000 euros a un puticlub a las afueras de Madrid. Esto es una realidad más común de lo que podemos creer: “Son mafias de chicos que enamoran a chicas sin recursos y con necesidades. Les dicen que vienen a España a trabajar como camareras y las venden a los puticlubs como si fuesen bolsos” (en Sánchez, Elena. [Cadena Ser](#), 22 febrero 2022). Este choque con la realidad o parte de las sorpresas que nos da la vida, según como queramos llamarlo, el hecho es que en 2007 Mabel Lozano decide ampliar su carrera profesional. Entonces, se va a Irlanda y se matricula en la universidad de Galway para realizar un Master de cine social y derechos humanos. Así, de forma oficial y académica se convierte en documentalista por los derechos humanos y la igualdad. Ese mismo año ve la luz su primer documental, *Voces contra la trata de mujeres* (producido por New Atlantis, 2007), donde presenta a doce mujeres víctimas de lo que ya se denomina como “la esclavitud del siglo XXI” ([proyecto esperanza.org](#)).

El tema de la trata le sonaba a Mabel Lozano como “a algo fronterizo. Jamás había pensado que en una sociedad como la nuestra hubiese mujeres que son esclavas. Pregúntele a un chaval a ver qué le responde a la pregunta de si hay esclavas en España. Le dirá que está zumbado.” (en Jabois, Manuel. Entrevista en [El País](#), 17 septiembre 2017). Sin embargo, desde su primer documental confiesa que no ha parado de formarse y de crecer como cineasta porque “si yo hubiera tenido referentes de mujeres cineastas, me hubiera convertido en cineasta mucho antes. [...] para utilizar el cine como una herramienta de transformación social. El cine que yo quiero, que intento hacer, me gustaría que pusiera un granito de arena en hacer un mundo mejor, un mundo más justo.” (San Cristóval, 21 enero 2021).

A partir de ese primer documental de 2007 Mabel Lozano no ha parado de formarse y de crecer como cineasta para utilizar el cine como una herramienta de transformación social. El cine que ella intenta hacer es ese tipo de cine que aspira a construir un mundo mejor y un mundo más justo. *La teoría del espiralismo* (New Atlantis, 2009) será su siguiente documental que retrata las dificultades de la vida privada, social y profesional de cinco atletas

paralímpicas; algo que no se había hecho antes en el cine en España. Le seguirá el documental *Las sabias de la tribu* (2010), donde de nuevo reúne a otras cinco mujeres de diferente espectro social, pero con algo en común: han sabido reinventarse su vida a pesar de los problemas dentro de su familia y dentro del contexto social de la dictadura. Así, por ejemplo, aparece la escritora Rosa Regás (“cuando yo tenía 25 años una mujer no podía tener una cuenta bancaria. Además, si tú eras descubierta con otro hombre en la cama te caían 3 años en la cárcel mientras que si eso lo hacía tu marido; solo 3 meses”); la senadora Carmen Alborch (“el único mandato era de ser madre-esposa, y si no tenías un hombre al lado eras compadecida o culpabilizada”); una estudiante de universidad a los 60 años; la atleta María Área que cuando ella corría solía escuchar comentarios machistas (“mira, mejor debería estar fregando los platos”) y una pescadora (“a mí me hubiera gustado de niña correr por la playa con una cometa”). Estos dos últimos documentales se pueden catalogar como un homenaje y un cándido testimonio de Mabel Lozano hacia aquellas mujeres de la posguerra española que a pesar de los muchos impedimentos supieron hacer mucho en sus vidas.

Madre (2012) es un documental que sigue la gestación de cinco mujeres por diferentes geografías del estado español, ámbitos sociales y procedencias con el fin de retratar diferentes cambios físicos y emocionales, lo cotidiano y los momentos extraordinarios por los que atraviesa una mujer embarazada. Este documental ante todo reclama la maternidad diferencial, es decir, que cada mamá es un proyecto vital único y diferente. En 2014 estrena *Las mujeres que triunfan* (Premio Tena Lady) donde visibiliza el triunfo de la mujer en todos los ámbitos laborales. No obstante, conviene destacar que en una entrevista a Mabel Lozano, reconoce que la conciliación entre la vida laboral y personal no existe para la mujer, porque normalmente siguen siendo las mujeres las que renuncian a la hora de tener un hueco con las amigas, o cuando llaman de la escuela para recoger a uno de tus hijos porque se ha puesto malo (Mabel Lozano, "Las mujeres que triunfan", [YouTube](#), Feb24, 2014: minuto 3:39).

En 2015 realiza *Chicas nuevas 24 horas* que le llevó ocho años de investigación documentándose y colaborando con la policía y la guardia civil en labores de redadas. Por este trabajo recibió el Premio Goya a la mejor Película Documental de 2016. Luego publica *El Proxeneta. Paso corto, mala leche* (2017), un ensayo narrado en primera persona por un proxeneta real arrepentido, Miguel, apodado el Músico, quien confiesa con pelos y señales todo el negocio de la prostitución en España desde los años 80 hasta la actualidad, y que desde aquí recomiendo su lectura encarecidamente. Este libro recibió el premio *Rodolfo Walsh* en 2018, un galardón que se entrega durante el Festival de *la Semana Negra de Gijón*. A este libro le sigue *PornoXplotación: La explosión de la gran edición de nuestros tiempos* (2020), escrito junto con el inspector de policía Pablo J. Conellie. Trata sobre el problema de la pornografía como otro negocio opaco donde muchas mujeres y niñas son captadas para ser explotadas después de haber sido seducidas por una suculenta cantidad de dinero. En 2021 ganó el Premio Goya al mejor cortometraje documental por *Biografía del cadáver de una mujer* (2021).

Mabel Lozano ha entrevistado a cientos de mujeres esclavas del sexo y nunca jamás se ha encontrado con el perfil de *Pretty Woman*, de esas mujeres que luego digamos ejercen la prostitución con bolsos de Channel. Ese imaginario jamás lo ha visto Mabel Lozano. Lo que sí tiene claro es que no existe. Sin embargo, el perfil de Richard Gere (esto es, de putero demandante de mujeres prostitutas) sí existe. Por eso, la literatura y el cine con esos imaginarios machistas ha blanqueado mucho la prostitución. Aunque no hay perfil de *Pretty Woman*, sí que existe ese perfil de hombre casado que durante la semana va al puticlub, pero que los fines de semana suele ser un padre ejemplar. De hecho, 8.5 millones de hombres españoles (38%)⁷ reconocen consumir sexo de pago y el perfil es general: hay de todo, políticos, abogados, empresarios, albañiles, fontaneros, que demandan a chavales cada vez más jóvenes de incluso 14 años. Como indica Cristina Díaz en la reseña del libro *El Proxeneta*, “Hay todo un capítulo dedicado a la tipología de clientes que frecuentan los burdeles o piden sexo de pago, y es repugnante comprobar que la inmensa mayoría de ellos son hombres

respetables de cara a la sociedad, sus amigos y su familia.” (Díaz, 2019: 144). Vivimos en una época donde se está cultivando la cultura de la violación. En 2022 “el video más visto de pornografía en España es el video donde están violando a una chica.” (entrevista *Cadena Ser* [El Faro de Mara Torres](#), 27:13mins).

Mabel Lozano no está a favor de prohibir la prostitución porque penaliza a las mujeres lo que significa aplicar una política punitiva en contra de las mujeres. En cambio, sí está a favor de abolirla porque significaría aplicar políticas que vistan de derechos a las mujeres y las doten de alternativas, lo que estaría en contra del proxeneta, quien es el que se ha lucrado siempre. También está en contra del demandante de pago (putero o cliente), porque es cómplice. Entonces, no se puede vivir en un mundo donde luchamos por la igualdad de nuestros hijos e hijas y, en cambio, permitir que exista la prostitución. Un primer paso sería la reinserción laboral de estas mujeres, es decir, dotar a las mujeres de herramientas para que puedan elegir y ante todo, salir de ese mundo de explotación.

La obra de Mabel Lozano destaca por ser una denuncia de la explotación sexual de las mujeres y niñas a través de la prostitución y la trata. Como señalan Vanesa Saiz, Lidia Peralta y Elena Martínez en su “Análisis del proyecto Chicas Nuevas 24 Horas”, Mabel Lozano “se ha convertido en una de las voces expertas con mayor peso en el discurso público sobre la trata, desde una posición abolicionista.” (Saiz, et al, 2018: 211). Por otro lado, hay otras corrientes en el arco parlamentario español y en la sociedad en general con países como por ejemplo Nueva Zelanda, donde por ley la prostitución es un trabajo más desde 2003 (y desde 2013 vale para pedir la residencia) así como trabajadoras sexuales que como Piikara, fue entrevistada en el programa televisivo de Nuria Roca, donde confesó que: “Soy prostituta porque me da la gana” (*La Roca*, 2 octubre 2022).

Al igual que el cine de Tània Balló, Mabel Lozano también usa el cine como herramienta pedagógica no sólo como denuncia sino también como vehículo de concienciación social para dar a conocer de forma clara, con

rigor y sin morbo la situación de otras muchas mujeres que viven explotadas en España. Ambas se caracterizan por ser creadoras de proyectos transmedia (“Las Sinsombrero” o “El Proxeneta”) que contienen elementos multidisciplinares (una web, una exposición, un libro, un documental, un proyecto educativo que propone unidades didácticas como “Las Sinsombrero” véase Leer.es –Ministerio de Educación). Ambas se interesan por mujeres que han sido silenciadas en nuestra historia (“Las Sinsombrero”, *El caso Wanninkhof-Caravantes* así como toda la obra de Mabel Lozano), por lo que ambas desarrollan “doculiteratura”,⁸ entendida esta como un ejercicio educativo y feminista a la vez, porque rescata la obra y las vidas de mujeres para al mismo tiempo aspirar a un mundo más completo e igualitario.

Por todo ello, catalogamos la obra de Mabel Lozano como cine-documental-feminista que se caracteriza fundamentalmente por rescatar como personajes protagonistas a mujeres tanto anónimas como figuras conocidas en sus campos de trabajo y, por otro lado, su obra es feminista por su compromiso social “con la igualdad, en la que aún hay mucho por lo que luchar y conseguir.” (González, 2013: 9).

Por último, concluyo que las obras de Mabel Lozano y Tània Balló son dos nuevas formas de activismo feminista en España porque sus documentales son feministas si, por ejemplo, seguimos los parámetros de Elena Oroz y Sophie Mayer de su libro *Lo personal es político. Feminismo y documental* (Gobierno de Navarra: 2011), donde afirman que “el documental feminista nació con el objetivo de hacer historia: hacer visibles las historias de las mujeres, por un lado; y, por otro, cambiar las circunstancias de la opresión que habían silenciado esas historias y las circunstancias que habían hecho que tantas de esas historias fueran traumáticas” (Oroz, Mayer: 2011:19-20). “No More Victims: Changing the Script” es el título de la conclusión del libro de María José Gámez y Rebeca Maseda, y que bien podría referirse al objetivo final de las obras de Tània Balló y Mabel Lozano.

NOTAS

¹ María Curros Ferro escribió una reseña de *Las Sinsombrero* (2016), donde asegura que tanto el libro como el documental son necesarios e imprescindibles, porque ese gran grupo de mujeres “todavía hoy siguen siendo invisibles para la sociedad” (191). Esa reseña fue escrita en 2017. En 2021 el sistema educativo español incorporó una serie de reformas, entre ellas, la perspectiva de género en todas las asignaturas ([La LOMLOE](#), 8 marzo 2021).

² En 2003 el investigador y professor del MIT Henry Jenkins usó por primera vez el término “narrativa transmedia” en un artículo titulado “Transmedia Storytelling”, y cinco años más tarde lanzó una posible definición al afirmar que la estrategia transmedia radica en la “integración de múltiples textos para crear una narración de tales dimensiones que no se puede confinar a un único medio” (Jenkins, 2008: 101)” citado en Giffreu-Castells et all (2014: 47).

³ Para la finalización de este proyecto “hubo que esperar siete años” (Balló en Pérez Mendoza, [elDiario.es](#) 28 febrero 2016).

⁴ Personalmente parto de la premisa de que el cine español sigue discriminando a las mujeres directoras. Creo que este documental no habría visto la luz si hubiese sido producido en España. Es decir, los referentes audiovisuales en España siguen siendo masculinos, patriarcales y colonialistas.

⁵ Las mujeres han sufrido durante milenios la indefensión y la humillación. Quizás no es una casualidad que sea otra mujer, Pilar Miró, quien utilizará la misma premisa de falso culpable en su película *El crimen de Cuenca* (1979) y todo el impacto que causó en la sociedad española de principios de los ochenta. En 1981 El Tribunal Supremo finalmente autorizó la exhibición de la película

⁶ El capítulo 6: *Violeta. La revolución lesbiana*, como parte de la serie *Nosotrxs somos* incluye muchos testimonios sobre la lesbofobia en España, incluida la política y escritora Beatriz Gimeno quien asegura lo siguiente: “Yo vengo de una familia muy progresista y no he sufrido lesbofobia, he sufrido más misoginia. Pero he visto mucha lesbofobia a mi alrededor, he visto y he vivido internamientos en psiquiátricos, parece que fue algo del siglo pasado, pero es de hace nada, con otro tipo de diagnóstico, evidentemente, no por lesbianismo sino por depresión, inestabilidad mental, eso lo he vivido yo con chicas cuyos padres y madres no aceptaban que fueran lesbianas” (Verde, [RTVE](#), 30 octubre 2021).

⁷ “En España, el primer país de Europa en el consumo de prostitución, alrededor del 85% de las mujeres prostituidas en el territorio nacional son víctimas de trata.” (Navas, Marina y Jaime Casal, [El País](#), 21 de abril, 2022).

⁸ De hecho, Tània Balló a la pregunta de si sus libros no son biografías al uso, porque alternan con su propia experiencia a la hora de descubrir a estas mujeres responde lo siguiente: “Yo vengo del mundo del documental y necesito compartir mi visión del

mundo. No es que crea que soy importante, sino que pienso que compartir la forma en que llego a ellas ayuda a emprender nuevos caminos. Como siempre digo yo hago doculiteratura.” (en lecturafilia.com 2018/11/02).

OBRAS CITADAS

- Asensio, Carlos. “Tània Balló: ‘‘Soy feminista de forma perpetua e incondicional’’” [*Diario16*](#), 2 abril 2019.
- Balló, Tània. *200 Km*. Madrid: Quimelca, 2003.
- . *Entre el dictador y yo*. Barcelona: Estudi Playtime, 2005.
- . *Las Sinsombrero*, coproducido por RTVE y la productora Yolaperdono, 2014.
- . *Oleg y las raras artes*. Productora. 2016.
- . *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa*. Barcelona: Espasa, 2016.
- . *Querido diario: hoy ha empezado la guerra*. 2017. Barcelona: Espasa, 2017.
- . *Mamáguerra*. Nina Produccions, 2017.
- . *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables*. Barcelona: Espasa, 2018.
- . *El caso Wanninkhof-Caravantes. Murder by the Coast*. Netflix, 2021.
- . *Las Sinsombrero 3. El exilio*. RTVE, 2021.
- Curros Ferro, María. “Tània Balló, Las Sinsombrero.” *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*. 20(1) 2017: 173-99.
- Gámez, Fuentes and Rebeca Maseda García Eds. *Gender and Violence in Spanish Culture. From Vulnerability to Accountability*. New York: Peter Lang, 2018.
- Gifreu-Castells, Arnau y Valentina Moreno. “Estrategias y modelos de financiación del documental interactivo y transmedia” *Fonseca, Journal of Communication*, 9 (julio-diciembre 2014): 41-63.
- González Aldea, Patricia. “La dimensión de género en el cine actual en España: la imagen de la mujer en el documental” Ponencia presentada en el congreso “Women Then and Now in Spanish Theater, Cinema, Television” celebrado en 2013 en el Trinity College, Dublin.
- Delitos de odio: Vivir para contarlos*: 05:31 minutos, [*el País*](#), 15 julio 2015.
- Díaz Anichtchenko, Cristina. Reseñas. *Comunicación y género*. 2(1) 2019: 141-45.
- Hernández Rodríguez, Ana Isabel. Review Balló, Tània. *Ediciones Universidad de Salamanca. Hist. Educ.* 40, 2021: 469-70.
- Jaboís, Manuel. Entrevista a Mabel Lozano. [*El País*](#). 17 septiembre 2017.

[La LOMLOE](#), 8 marzo 2021.

La Roca, Atresmedia, 2 octubre 2022.

Lecturafilia.com Entrevista Tània Balló Colell: “creo que debemos empezar a reivindicar la supervivencia”. <https://lecturafilia.com/2018/11/02/entrevista-tania-ballo-colell-creo-que-debemos-empezar-a-reivindicar-la-supervivencia/#:~:text=Creo%20que%20hay%20algo%20que,disidencia%20o%20de%20exilio%20interior>. Accessed 27 May 2022.

Lozano, Mabel. *Voces contra la trata de mujeres*. New Atlantis, 2007.

---. *La teoría del espiralismo*. New Atlantis, 2009.

---. *Las sabias de la tribu*. 2010.

---. *Madre*. 2012.

---. *Las mujeres que triunfan*. 2014.

---. *Chicas nuevas 24 horas*. 2015.

---. *El Proxeneta. Paso corto, mala leche*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2017.

---. *PornoXplotación: La explosión de la gran edición de nuestros tiempos*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2020.

---. *Biografía del cadáver de una mujer*. 2021.

Navas, Marina y Jaime Casal, “Así actúan las redes de trata de seres humanos en la guerra de Ucrania: una amenaza “muy real”, *El País*, 21 abril 2022.

Nichols, Bill. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. 1st ed., University of California Press, 2016. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctv1wxtcp>. Accessed 27 May 2022.

Oroz, Elena y Sophie Mayer. *Lo personal es político: feminismo y documental*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2011.

Pérez Guevara, José Antonio. “Entrevista a Tània Balló” <https://242peliculasdespues.com/2021/06/23/entrevista-a-tania-ballo/>. Accessed 27 May 2022.

Pérez Mendoza, Sofía. “Sin nombre y sin sombrero: las artistas borradas de la Generación del 27” *elDiario.es* 28 febrero 2016.

Rodríguez, Jorge A. “Acebes dice que Dolores Vázquez reunía "el perfil delincucional más verosímil” *El País*, 1 octubre 2003.

Saiz, Echezarreta, V.; Peralta García, L.; Martínez Pérez E. “Alianzas de actores y construcción de una arean pública a través de la estrategia transmedia. Análisis del proyecto Chicas Nuevas 24 Horas”. *Teknokultura* 15(2) 2018: 207-22.

Sánchez, Elena. “Mabel Lozano: "Muchos hombres casados van al puticlub de lunes a jueves y los fines de semana son padres de familia ejemplares” *Cadena Ser*. 22 febrero 2022.

Sancristóval, Piedad. “Mabel Lozano, directora de 'Biografía del cadáver de una mujer': “Llamarlo trata es un eufemismo, es esclavitud” *eldiario.es*, 21 enero 2021.

Verde, Nuria. “Lesbofobia: estereotipos negativos, acoso escolar y el caso Dolores Vázquez” [RTVE](#), 20 octubre 2021.

Zuil, María y Darío Ojeda. “Así están creciendo los delitos de odio en toda España” [el Confidencial](#), 6 julio 2021.

Ver full documental LAS SINSOMBRERO (2015): <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-sin-sombrero/3318136/>

ESTRATEGIAS UTILIZADAS EN LA INTERPRETACIÓN CONSECUTIVA PARA LIDIAR CON LA CORTESÍA LINGÜÍSTICA EN EL CONTEXTO DE LAS RELACIONES DIPLOMÁTICAS ENTRE ESPAÑA Y ESTADOS UNIDOS.

Igor Flori López

Centro de Estudios Políticos/Universidad de Alicante

Resumen

El presente trabajo se propone abordar la dificultad que supone interpretar la cortesía en momentos tan decisivos como los encuentros diplomáticos. Así pues, para este estudio se analizará la interpretación en el contexto de las relaciones internacionales entre España y los Estados Unidos. A partir de la teoría que se ha recogido sobre la cortesía y las relaciones internacionales entre estos dos países, se procederá al análisis de la interpretación consecutiva al español y al inglés, aunque en este último caso en menor medida, de las intervenciones compiladas.

Palabras clave: Estrategias de interpretación consecutiva. Lenguaje diplomático. Estrategias de cortesía. Cortesía lingüística.

Introducción

El presente artículo se inscribe dentro del marco del Máster de Traducción Institucional de la Universidad de Alicante con el que se pretende poner fin a una formación en el marco de la traducción y la interpretación. Este proyecto es harto complejo, aunque su elección viene dada por la enorme curiosidad y amor que tengo, no solo por el funcionamiento las relaciones internacionales y diplomáticas, sino también por el afán de encontrar una definición personal y más profunda de la visión teórica que se tiene de la cortesía inglesa y española como fenómeno lingüístico, etc., además de los mecanismos o estrategias empleadas por los intérpretes en este tipo de discursos cargados de historia y relevancia. Con este estudio he querido abrir la puerta a nuevos mundos a los que me estoy acercando por motivos

profesionales y personales para así conectarlo al de la interpretación. Durante las mismas he podido establecer estrechas relaciones con profesionales del mundo diplomático que siempre me han animado a seguir por este camino y a fijarme metas que nunca me había imaginado que podría tener en mi vida.

Diplomacia en el contexto institucional

Concepto de la diplomacia como institución pública

A modo de introducción, comprender el concepto de diplomacia como institución pública resulta fundamental, pues es el contexto en el que se inscriben las reuniones o encuentros diplomáticos que se verán en más detalle en los siguientes apartados. Por ello, al intentar entender este concepto, se ha decidido extraer del *Diccionario panhispánico del español jurídico* la siguiente definición:

Diplomacia

Int.púb. Conjunto de acciones mediante las que un estado pone en práctica su política exterior.

Para ampliar esta definición se ha creído conveniente añadir al estudio la definición que nos proporciona el *Diccionario de Relaciones Internacionales y Política Exterior* de Juan Carlos Pereira. En él, se describe la diplomacia (2008: 826- 828) como:

Aquella encargada de la formulación y ejecución de la acción exterior de un Estado, realizada por medios pacíficos, así como de los órganos encargados de ella. [...]

Y como:

[...] la aplicación de la inteligencia y el tacto a la dirección de las relaciones entre Estados, lo cual hace posible que sea una institución y un proceso a través del cual los Estados y sus gobernantes se comunican en el plano de las relaciones internacionales.

Si vamos desgranando poco a poco estos conceptos con los que partimos, veremos que aparece un nuevo término cuya definición es preciso esclarecer para poder adentrarnos y seguir entendiendo el concepto de diplomacia. Se trata del concepto “política exterior”. Si acudimos de nuevo al

Diccionario Panhispánico del Español Jurídico, nos encontramos con una explicación bastante completa:

Política exterior

Const. e Int. Púb. Conjunto de decisiones y acciones de un Gobierno en sus relaciones con otros actores de la escena internacional, con objeto de definir, promover, desarrollar y defender los valores e intereses del Estado en el exterior.

Pese a todo, es preciso tener en cuenta que este término resulta controvertido y, para ello, hemos creído conveniente añadir y explicar lo que no es la política exterior, tal y como se recoge en el *Diccionario de Relaciones Internacionales y Política Exterior* (2008: 1987-1988):

1. Se tiende a identificar la política de un Estado con la política exterior desarrollada por un Gobierno.

2. La política exterior a menudo es contemplada desde el plano de la acción exterior e incluso su reducción, en algunos casos, a la actividad diplomática y/o armada.

3. Marco de acción disociado de la política interna de los Estados.

Un concepto que se ha de incluir debido a su estrecha relación con el tema que estamos tratando en este apartado es el de las relaciones internacionales. Brevemente diremos que se entiende por relaciones internacionales, según Antonio Truyol (1957: 24):

Aquellas relaciones entre individuos y colectividades humanas que en su génesis y su eficacia no se agotan en el seno de una comunidad diferenciada y considerada como un todo, que fundamentalmente (pero no exclusivamente) es la comunidad política o Estado, sino que trascienden sus límites.

Cabe recordar que tanto en esta definición que damos como en la recogida más arriba sobre política exterior se sigue poniendo el acento sobre la importancia que tiene saber que en esta disciplina siempre existirá una *pluralidad de actores internacionales* (Esther Barbé 1995: 20) que intervendrán y que habrán de ser objeto de estudio.

Por último, para terminar este apartado cabe darse cuenta de que todas estas actividades tienen su aplicación o necesitan un espacio concreto para que exista esta acción exterior e interacción por parte del Estado. A lugares como la Escuela Diplomática de España (Madrid), el Ministerio de Asuntos de Exteriores, Unión Europea y Cooperación o la Casa Real son a los que nos referimos y a los que se suele conocer como instituciones públicas. Pues bien, como lo que investigamos es la interpretación en este tipo de contextos, nos centraremos en definir brevemente la traducción/interpretación institucional. Para ello, revisaremos brevemente los conceptos de traducción institucional que nos aportan autoras como Gouadec, Koskinen o Ji-Hae Kang. Gracias a sus aportaciones, pretendemos dar una respuesta a qué y por qué se da la traducción institucional y a seguir desarrollando y contrastando sus ideas en el apartado práctico.

Pues bien, por traducción institucional entiende Gouadec (2010: 3) “any translation carried out in the name of, on behalf of, and for the benefit of institutions”. Sin embargo, tal y como opinas Ji-Hae Kang (2014: 473), este autor solo se detiene en explicar el “qué” y no el “por qué”, algo que logra realizar maravillosamente Koskinen al explicar que la traducción institucional (2016: 17) proviene de una necesidad de comunicación en organizaciones multilingües que se produce, a su vez, por una mayor globalización en un mundo de continuo de movimiento y metamorfoseo. A todo ello, la autora lo llama institucionalización (*institutionalization*). Es decir, las instituciones no son vistas como entes fijos, sino que están en continua transformación, ya que las relaciones y el lenguaje que ahí se emplea a diario es lo que en definitiva las conforma. Además, tomando como base su amplia experiencia como traductora en la Comisión Europea, hace referencia, de manera totalmente acertada, a este tipo de traducción (igualmente válido para la interpretación) para explicar que el/la traductor/a no hace más que representar continuamente a la institución para la que trabaja (2008: 24):

There, language is not individual but quite heavily controlled, and translation is not a personal act but a collective process, where I as an

individual translator can only assume a limited responsibility for what I say, to whom and how. The translated text is not mine, nor does it have my name on it: it belongs to the institution, and it bears the name of the institution on it. It is not my trustworthiness but the trustworthiness of the translating institution that will be maintained, enhanced or harmed by my translation. In the Commission, my words are not mine; I am a spokesperson for the institution. The institution speaks through me.

Todas estas calificaciones que atribuye la autora a la traducción institucional son perfectamente extrapolables a la interpretación, de ahí que las hayamos escogido. A modo de resumen y para enmarcarlo dentro del campo de la interpretación, se puede decir que los intérpretes no actúan en su nombre, sino en el de la institución en la que esté. Todo ello, recordemos, en un contexto en el que se les impone casi de manera tácita y colectiva dar una buena imagen al exterior, a través de normas y códigos de conducta, de sí mismo y del resto de traductores, administrativos, embajadores, etc.

Hacia una definición del lenguaje diplomático

En este apartado pasaremos a revisar las diferentes definiciones que se han ido haciendo acerca del lenguaje diplomático por ser el elemento central de este estudio. Si bien es cierto que se han podido encontrar definiciones poco exhaustivas sobre lo que viene a referirse este término que pretendemos abordar, aquí presentamos unas cuantas definiciones. Antes de comenzar es conveniente recordar que este tipo de lenguaje está inscrito dentro de lo que Teresa Cabré (1993: 129) denomina los *lenguajes de especialidad*, definido como:

[...] un subconjunto de la lengua, parcialmente coincidente con la lengua común, que se utilizan como instrumentos de comunicación formal y funcional entre especialistas de una materia determinada y que están caracterizados por unas peculiaridades especiales:

Además, continúa la autora (1993: 130-139) argumentando que este tipo de lenguaje suele darse dentro de un contexto en el que la temática es especializada, los interlocutores que intervienen suelen ser un emisor

especialista y un receptor especializado, en formación o incluso más general y en las que el medio por el que se producen suele ser escrito.

Sin embargo, recordemos que el plano en el que se encuentra este estudio es el discursivo, ya que tal y como menciona Baigorri (2005: 416) los *discursos* diplomáticos suelen pronunciarlos personas enviadas desde las capitales no por ser diplomáticos de carrera, sino por su preparación específica en el tema de que se trate, y los destinatarios *son otros especialistas del tema en cuestión o el público en general* (Cabré 1993: 139).

Así pues, una vez introducido brevemente el concepto de lenguaje de especialidad, nos gustaría comenzar citando a Don Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia, marqués de Villa Urrutia en un discurso (1916: 21-22) leído ante la Real Academia Española en el Acto de su recepción pública:

[...] Encargóse a un experto funcionario que, de galope, aderezara con salsa de Voltaire aquel trozo de Cervantes y se le puso en no pequeño aprieto, pues había un párrafo tan revesado y tan ambiguo, que tuvo que preguntar al autor qué había querido decir, porque él no le entendía en castellano. Contestó el Ministro gravemente: «Póngalo usted así, para que no lo entiendan tampoco los franceses». Y lo peor del caso fué que éstos adivinaron lo que no se quería que entendiesen.

Prueban tales ejemplos que si el traducir, en general, no es fácil, más difícil es aún sujetar en apretado cotillo diplomático las redondas y turgentes formas de la opulenta lengua castellana.

Esto que nos describe podría resumirse en la definición que nos proporciona Martínez de Sousa (1993: 274) acerca del lenguaje diplomático como “un modo de hablar equívoco que se usa para evadirse de un compromiso o para eludir una pregunta observación de la que uno quiere desentenderse”. Sin embargo, definir el lenguaje diplomático de esta manera supone quedarse cortos, ya que no se profundiza lo suficiente en el tema y solo se responde al “cómo” y no al “qué es”. Para ello, hemos acudido al artículo de Stanko Nick, *Use of Language in Diplomacy*, en el que nos da cuatro interpretaciones posibles. De todas ellas recogemos únicamente las

siguientes por acercarse más al contexto en el que se inscribe esta investigación:

[...] Second, as a special way of expressing the subtle needs of the diplomatic profession. [...] Also, the term can refer to the particular form, style, manner or tone of expression, such as the minister formulated his conditions in unusually strong language. It may mean as well the verbal or non-verbal expression of thoughts or feelings: sending the gunships is a language that everybody understands. All of these meanings - and probably several others - can be utilised in both oral and written practice. [...] (2001: 39)

Diplomatic language is generally referred to as this specific set of words used by country representatives to express their views in international meetings and in the correspondence exchanged between embassies. (2001: 41)

Sin embargo, la transmisión del mensaje oral debe ir acompañada de una estudiada comunicación no verbal llena de reglas basadas en el protocolo diplomático (2020:154). Aquí entran en juego factores visuales a los cuales no podremos prestar la debida atención, pues partimos de un estudio discursivo-textual y extenderse en la explicación de detalles visuales sobrepasaría el límite de palabras fijado. Para terminar este apartado es interesante conocer la opinión que ofrece al respecto la profesora Schäffner (1997: 188) cuando comenta que el hablante en este tipo de discursos intenta reducir el riesgo de ser criticado por sus declaraciones o discursos. Como veremos en el párrafo siguiente esta es una de las razones por las cuales estos discursos suelen presentar cierta ambigüedad. Imaginamos que el lenguaje adquiere estos rasgos para evitar dañar la imagen del Estado, un concepto del cual también hablaremos en los sucesivos apartados.

Por último, pretendemos terminar este apartado explicando las características generales del discurso diplomático. Debido a la escasez de estudios que existe al respecto, nos hemos basado únicamente en la tesis de Margarita Robles por los grandes pasos que da en este ámbito y por la extensa recopilación de recursos estilísticos que aúna.

Robles (2020: 150-215) habla de los diferentes tipos de recursos estilísticos que se suelen emplear. Por un lado, encontramos las figuras

retóricas literarias, como por ejemplo las metáforas, la ironía, la ambigüedad o los eufemismos. Por otro lado, se observa el uso de recursos con los que los embajadores, presidentes o Reyes suelen mostrar su autoridad como el empleo de tecnicismos, datos numéricos e históricos, enumeraciones, citas, palabras compuestas, palabras/ideas encadenadas o la cortesía lingüística. La obra *The Sage Handbook of Diplomacy* (2016: 82) recoge las reflexiones de Raymond Cohen acerca de este tipo de lenguaje:

The ritualized diplomatic language is characterized by courtesy, non-redundancy and constructive ambiguity. The *emphasis on courtesy* has given rise to ironic definitions of diplomacy as ‘the art of saying pleasant things to people you hate’. Non-redundancy implies that ‘a diplomatic communication should say neither too much nor too little because every word, nuance of omission will be meticulously studied for any shade of meaning’. Constructive ambiguity avoids premature closure of options. Circumlocution, such as understatements and loaded omissions, permits controversial things to be said in a way understood in the diplomatic community but without needless provocation (cf. Cohen, 1981: 32–4).

De todos estos recursos, el que más interesa es el uso de la cortesía por ser el elemento central sobre el cual gira este estudio. Todo ello, se verá desarrollado en mayor profundidad en el siguiente apartado.

La cortesía en el lenguaje diplomático

En este apartado presentamos una descripción del concepto de la cortesía para luego centrarnos en las características propias que presentan en español e inglés. Así pues, los principales autores que han propuesto una teoría de la cortesía han sido G. Leech (1983), E. Goffman (1967) y P. Brown y S. Levinson (2004), además de emplear las ideas que tienen al respecto Alcaraz Varó y Martínez Linares (1997). Nos centraremos en las teorías que plantean por ser de gran autoridad y por su trascendencia y relación con el presente estudio.

Pues bien, una vez visto lo anterior, podemos comenzar afirmando que, según el Diccionario de Lingüística Moderna de Enrique Alcaraz Varó y de María Antonia Martínez Llinares:

La cortesía es analizada como una serie de estrategias lingüísticas de las que se sirve un hablante para evitar o reducir al mínimo el conflicto con su interlocutor cuando los intereses de ambos no son coincidentes” (1997: 152-153).

Además, según Mendoza, el hablante emplea la cortesía como estrategia para proteger y no dañar esa imagen pública citada anteriormente y para “evitar todo aquello que suponga un coste para el prójimo y un beneficio excesivo para uno mismo” (1996: 52). Sin embargo, el concepto no es universal como ya se puede ir deduciendo y este no hace sino variar de autor en autor como aquí se puede ver de manera resumida:

[...] for Leech (1983) being polite involves making the hearer to 'feel good' (polite as friendly); to Brown & Levinson (1987) it means making him not 'feel bad' (polite as diplomatic); for Fraser himself it is 'the expected state' (polite as socially correct). (1998: 45-47)

Por último y para terminar este apartado, no podemos dejar suelto un aspecto sin comprender: la *imagen pública*. Tal y como se puede deducir de los encuentros diplomáticos, estos tienen la intención de crear una imagen a nivel internacional positiva mediante la cual se pretende transmitir o comunicar para influir lo máximo posible en el proceso de toma de decisiones del resto de actores o receptores que siguen de cerca o asisten a dicho encuentro. De todo lo que suceda en estos encuentros (cumplimiento o no del protocolo, de las órdenes y normas establecidas, de un lenguaje cuidado y de una buena comunicación no verbal) dependerá por completo que un Estado o varios de una buena imagen al público receptor.

Por ello, comenzaremos esta sección explicando que Brown y Levinson parten de la definición que el sociólogo Goffman otorga a la imagen pública. Es decir, la imagen que tiene una persona de sí misma (*face*) y cómo la

construye en sociedad (*image*). Goffman (1967: 5) lo define de la siguiente manera:

El término rostro (*face*) puede definirse como el valor social positivo que una persona efectivamente reclama para sí misma a través del guion que otros asumen que ha representado durante un contacto determinado. El rostro es una imagen de sí mismo, delineada en términos de atributos socialmente aprobados: una imagen que otros pueden compartir, como cuando una persona hace una buena exhibición de su profesión o religión, haciendo una buena exhibición de sí mismo.

A partir de esta idea, Brown y Levinson crean dos conceptos que, a pesar de que en un principio puedan dar lugar a la contradicción, se integran en la conversación y se presupone su cumplimiento. Ellos rescatan los términos imagen positiva e imagen negativa. Los autores (1978: 62) lo describen de esta manera:

Negative face: The want of every competent adult member their actions be unimpeded by others.

Positive face: the want of every member that he wants to be desirable to at least some others.

Gracias a todos estos nuevos conceptos, los autores crean una nueva tipología de estrategias de cortesía empleadas en cualquier discurso, unas estrategias que por cierto las dan por universales y con las cuales se logrará entender con mayor detalle la cortesía. La primera, *Bald on record* o la cortesía desencarnada supone (1978: 94) decir las cosas de manera directa sin minimizar nada y siendo claros, inequívocos (no ambiguos) y concisos. A esta estrategia, añade la de cortesía positiva y cortesía negativa (*positive/negative politeness*). Mientras que con la primera (1978: 101) se pretende mitigar las amenazas a la imagen positiva del oyente (a través de un cumplido, por ejemplo), la cortesía negativa (1978: 129) mitiga el impacto de la amenaza en la imagen negativa. Recordemos que, como se ha dicho

anteriormente, toda la tesis de estos autores se apoya sobre el hecho de que la cortesía supone no dejar o no hacer sentir mal al oyente, de ahí que se hable de amenaza en la definición que se proporciona como elemento que se ha de evitar en una intervención cortés que está regida, como cualquier otro acto comunicativo por el Principio de Cooperación de Grice, autor altamente influyente en las ideas y nuevas líneas de investigación de estos autores. Por último, la estrategia *off record* o encubierta hace uso de un lenguaje con implicaturas. Dicho de otro modo, se suelen transmitir ideas de manera irónica o indirecta y el hablante cuenta con que el oyente captará el sentido de dichas implicaturas.

Estrategias de cortesía lingüística en el lenguaje diplomático inglés

En el presente apartado presentaremos las estrategias a las que más recurren los políticos estadounidenses según la información que se ha podido recabar a partir de las máximas de Leech y en las estrategias de cortesía de Brown y Levinson respectivamente.

Sobre Leech podemos decir que, basándose en el Principio de Cooperación de Grice, por el cual se espera la colaboración entre interlocutores, aquel crea el “Principio de cortesía” (1983: 38-39) compuesto de las máximas de tacto, de generosidad, de aprobación, de modestia, de pacto y de solidaridad. Para entender estas máximas, adjuntamos un resumen explicativo:

<u>Máxima de tacto:</u>	(a) minimice el coste al receptor (b) maximice el beneficio del receptor
<u>Máxima de generosidad:</u>	(a) minimice su propio beneficio (b) maximice el beneficio del receptor
<u>Máxima de aprobación:</u>	(a) minimice el desprecio hacia el otro (b) maximice el aprecio hacia el otro
<u>Máxima de modestia:</u>	(a) minimice la auto-alabanza (b) maximice la auto-crítica
<u>Máxima de acuerdo:</u>	(a) minimice la disconformidad con otros (b) maximice la conformidad con otros.
<u>Máxima de simpatía:</u>	(a) minimice la antipatía hacia los otros. (b) maximice la simpatía hacia los otros.

[Figura 1: Máximas de Leech (1999: 22)]

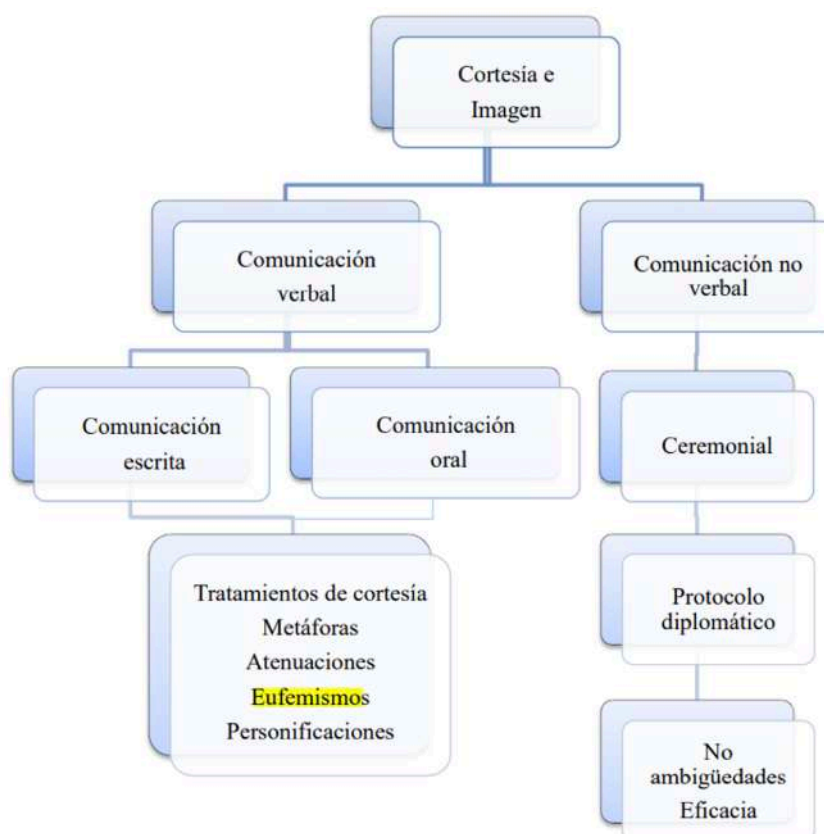
Añadimos a esta sección muchas sub-estrategias tomadas a partir de las estrategias de Brownson y Levinson descritas anteriormente. Es importante recalcar que se ha considerado conveniente no incluir las sub-estrategias de la ya mencionada cortesía desencarnada o *Bald on record* porque para este estudio no las subestrategias que la componen no se ven reflejadas ni logran en el contexto/discurso diplomático. Por ejemplo, se usa esta estrategia cuando se tiene la intención de ser claros y concisos, algo que no se diría que ocurre en el discurso diplomático, tal y como hemos podido ver. A mi manera de ver, son demasiado agresivas para ser consideradas como corteses, a pesar de que los mismos autores (1978: 94-95) recalcan que este tipo de frases suelen ir acompañadas de una entonación o partícula de cortesía (*please, will you?, thanks...*). Al existir un gran número de estrategias, incluiremos aquí algunas de ellas, sobre todo las que más se han visto empleadas. A pesar de ello, para esta investigación se han consultado todas para ver si realmente se incluían en los discursos de los dos presidentes estadounidenses.

Estrategias de cortesía lingüística en el lenguaje diplomático español

Como se podrá comprobar ahora, las estrategias en el discurso estadounidense no siempre son las mismas que se emplean en el discurso político presidencial diplomático español. De hecho, se observa una predominancia mayor de la cortesía lingüística en el discurso estadounidense frente al español. Sin embargo, muy pocos son los estudios que se encargan de delimitar o acotar los tipos de estrategias de cortesía que se usan en el discurso diplomático español, por no decir ninguno. Para este apartado nos referiremos todo el tiempo a la tesis de Margarita Robles, puesto que es la única que logra recopilar una amplia serie de estrategias que se usan únicamente en este tipo de entornos tan característicos como lo son el de la diplomacia o el de los encuentros presidenciales.

Entre las estrategias que propone Robles (2020: 199-210) se encuentra el uso de cultismos de origen latino y de extranjerismos, la personificación con el propósito de no dañar la imagen de uno y embellecer la imagen o

personificación del Estado al que se representa o para el cual se trabaja, los eufemismos o atenuaciones, el gregarismo o la idea de pertenencia al grupo, los tratamientos de cortesía propios de estos ámbitos (*mi alta y distinguida consideración, ilustrísimo señor, su excelencia, etc.*). Es interesante añadir a todo esto el pequeño esquema aclarativo de la autora, puesto que, dentro de la comunicación verbal y a su vez dentro de la comunicación tanto escrita como oral, incluye todas las estrategias ya comentadas. De igual modo, es curioso ver que la autora tampoco se olvida de la comunicación no verbal y que dentro de ella incluye aspectos como el protocolo diplomático, la eficacia del lenguaje y la ceremonia tal y como se suele llevar a cabo siguiendo siempre las normas y reglas establecidas.



[Figura 2: Estrategias de cortesía en el discurso diplomático español]

Interpretación

La interpretación en contextos diplomáticos no solo requiere de un dominio excelente del idioma, sino también una serie de elementos y factores que puedan hacer que la comunicación sea posible. Este tipo de interpretación, según Buri (2015: 1), se suele llevar a cabo en instituciones nacionales internacionales y en otras organizaciones internacionales y militares. Tampoco podemos olvidarnos de lo que tiene que decir al respecto María Rosaria Buri:

[...] diplomatic jargon is a *specialized discourse*. The terminology used in such contexts ranges, in fact, from economic, financial, political, military, and cultural subjects to a host of highly technical fields. **The more familiar the interpreter is with the type of discourse or text, the better s/he will be able to process it.** (2015: 2).

Interpretación consecutiva en contextos diplomáticos

Pues bien, el tipo de interpretación que se emplea en encuentros bilaterales es la consecutiva y susurrada (*chuchotage*). Aunque no nos detendremos en el segundo tipo de interpretación, puesto que en ninguno de los videos del corpus recogido se hace uso de esta, cabe recordar que esta última es:

[...] a form of improvised SI without equipment, in which the interpreter sits behind or to one side of one (or more) participants and whispers the interpretation. It is less than optimal, for obvious reasons – noise, voice-ear interference, distractions, fatigue, and typically, the lack of a partner to help. Depending on conditions, it may be possible to provide a complete and reliable interpretation for a time, but sometimes only a summary is possible. (2016: 18)

Volviendo a la consecutiva, existen dos tipos según Setton (2016: 16). Por un lado, encontramos la consecutiva corta o interpretación dialógica en la cual el intérprete pasa de un idioma a otros fragmentos cortos de un discurso y para la cual apenas se suele hacer uso de toma de notas. Por otro, encontramos la consecutiva larga en la que si se hace un uso del

sistema de toma de notas para la interpretación de discursos que suelen durar varios minutos. De hecho, la técnica de toma de notas se desarrolló la primera mitad del siglo XX por intérpretes que trabajaban para el mundo diplomático (Setton y Dawrant 2016: 32).

Se trata de esa voz invisible, ese mensajero, ese *Hermes* (no aparece directamente en la escena, sino apartado o apartada y a veces con un micrófono o usando su propio instrumento: la voz) que transmite casi por arte de magia las ideas que fluyen en ese dialogo entre las partes.

Estrategias frente a la cortesía lingüística empleadas en la interpretación diplomática

Es indiscutible que la interpretación, en cualquiera de sus modalidades, es una actividad muy exigente debido al esfuerzo mental que requiere, debido al estrés constante al que está expuesto y la fatiga mental que supone el uso de una atención y concentración muy altas. Si a ese proceso cognitivo le añadimos la carga que supone interpretar la cortesía, la complejidad aumenta considerablemente.

En este apartado hemos recogido algunas de las estrategias que proponen Daniel Gile y Roderick Jonnes. Estos autores no explican las estrategias típicas que se suelen tomar frente a un discurso diplomático, pero es evidente que muchas de ellas se pueden emplear en este tipo de situaciones. Será en la conclusión donde corroboraremos el uso de estas estrategias y donde añadiremos otras estrategias detectadas.

Si bien el primer autor (2009: 200) propone diferentes *tácticas* para los diferentes procesos (comprensión, prevención y reformulación) que se dan durante la interpretación simultánea, aquí interesa conocer las tácticas que intervienen en el proceso final. No hay duda de que todas las fases son relevantes para realizar un buen trabajo y, además, en este caso, suponemos que los intérpretes comprenden bien el asunto del que va el tema del discurso y que se han documentado a fondo previamente. De este primer autor hemos recogido las siguientes:

Por un lado, una de las *tácticas* que nos propone Gile es la de esperar a que surja la interpretación adecuada de alguna idea, expresión o ambigüedad del orador (*Delaying the response*) y desplazarla a otra parte del discurso, siempre y cuando sea apropiado y no se tergiverse el sentido de la frase. Se suele recurrir a esta técnica cuando hay una gran carga de información o cuando los intérpretes no han podido captar una idea. También afirma que se ven obligados a generalizar un término o una oración; a parafrasear; a reproducir el sonido tal cual lo expresa el orador en la lengua origen; a calcar y emplear préstamos (*instant naturalization*); a traducir de manera bastante literal (*transcoding*); a omitir contenido; a informar al público de algún posible problema (i.e. fallo de sonido); a adivinar el discurso del orador cuando las condiciones de trabajo son pésimas (*'parallel' reformulation*) e incluso, en situaciones extremas, a apagar el micrófono, en el caso de que se use, e interpretar de viva voz. En cuanto al uso de la técnica de toma de notas, el autor menciona la estrategia de usar la memoria si los intérpretes ven que estas entorpecen la fase de comprensión del discurso. Para terminar con este autor, la estrategia de pedir aclaraciones durante el discurso también es válida, aunque usarla en exceso supone un inconveniente para ellos, pues la credibilidad de cara al público oyente disminuye.

Para el segundo (2002: 106-132), los intérpretes deben ser capaces de resumir (*Salami Technique*), de controlar la entonación, el estrés y las pausas, y de tener a mano ciertas respuestas o frases automatizadas para ciertos contextos (*Pat phrases*). No podemos concluir este apartado sin antes añadir que el contexto y el conocimiento general y especializado es fundamental si se quiere realizar una labor interpretativa óptima.

Apartado práctico: Ejemplo de discurso

1. Discurso 5 (Donald Trump y Mariano Rajoy – 26 de septiembre de 2017 – 3 min)

Esta última reunión entre Trump y Rajoy forma parte de la primera sesión de trabajo que mantuvieron los dos presidentes en la Casa Blanca. Las intervenciones que se presentan son las que dieron en el Despacho Oval tras haberse reunido y discutido asuntos como la independencia de Cataluña en

España, lucha contra el terrorismo, el régimen de Maduro en Venezuela o la situación de Corea del Norte con respecto a la carrera por hacerse con armas nucleares. En todo momento, se muestra un entendimiento profundo entre las dos partes, lo cual sigue demostrando que, salvo los primeros años del gobierno Zapatero, las relaciones con España han sido de amistad.

Por lo que respecta a las estrategias empleadas por las intérpretes, aunque la intervención de los presidentes es breve, se caracteriza por un aumento de la cortesía, sobre todo en el discurso de Trump. Si comenzamos analizando la actuación de la intérprete en español, veremos lo que comentábamos al principio. El lenguaje de Trump no es para nada claro y mucho menos cortés. Únicamente se salva por las fórmulas de agradecimiento que emplea tan reiteradamente (*thank you*). Además, emplea un lenguaje repetitivo (*He's somebody highly respected -- highly respected -- in this country. We have a very, very close relationship with Spain.*). Para ello, la intérprete adapta, resume y eleva el registro de su intervención, sobre todo cuando usa un registro muy coloquial (*And we're going to be discussing trade and other things... ..y vamos a hablar de otros asuntos también*). Otro de los aspectos que se destacan es que los mensajes de Trump hacia Rajoy son muy directos y breves e incluso inacabados, lo cual refuerza la idea de ambigüedad (*Vamos a debatir diferentes temas entre los cuales se encuentra el comercio... y vamos a hablar de otros asuntos también Ø.*), lo cual avala la idea de que en el lenguaje diplomático se suelen encadenar ideas. Esta ambigüedad, no queda más remedio que interpretarla bien y mantenerla, algo que plasma correctamente la intérprete. Por último, se ha querido añadir este breve encuentro por la gran disparidad que presenta respecto del resto de visitas y encuentros, en los que el lenguaje de los presidentes va de lo estándar a lo formal y en los que siempre se emplea la cortesía. Precisamente, lo interesante de este discurso está en los intérpretes, los cuales sí mantienen y emplean en mayor grado la cortesía lingüística mediante el uso de gregarismos (*Vamos a debatir...*), el tratamiento formal (*Señor presidente*) y la reformulación y mejora del registro como se ha visto antes. En cuanto al lenguaje no verbal, aunque no sea el tema central de este estudio, cabe mencionar que este presidente no

mantiene las formas (señala a la intérprete con el dedo para darle a la palabra o le dice que alce la voz).

Por último, el discurso de Rajoy es mucho más cortés y la intérprete no debe hacer un doble esfuerzo elevando el registro. Entre las subestrategias que emplea destacamos que mantiene la cortesía positiva como la inclusión del “nosotros” en el discurso (*We belong to NATO and we have very good cooperation in defense...*), la capacidad de resumen de y, a su vez, mantenimiento de la cortesía lingüística (*que nos ha recibido y nos ha colmado de atenciones aquí en la Casa Blanca. for the very warm welcome he has extended.*). También mantiene correctamente subestrategias de cortesía positiva como la de presuponer intereses comunes (*...and I hope that we will achieve the goal of our meeting*). Por último, la intérprete también recurre al resumen como estrategia (*...que siga habiendo empleo; que nuestros pueblos cada vez se entiendan más y mejor y que sigamos trabajando en defensa de libertad, de la democracia y de los derechos de todos los ciudadanos, particularmente contra los terroristas. ...continue to have very good relations between our peoples, and to continue promoting democracy and human rights, and especially the fight against terrorism*).

Conclusión

Gracias a este trabajo hemos podido observar de cerca las diferencias entre la cortesía inglesa y la española, aunque cuando se trata de interpretación las estrategias que se emplean en cada idioma se calcan en la interpretación diplomática, lo cual ha hecho que nos podamos acercar y conozcamos mejor cómo se procede en la interpretación diplomática, ofreciéndonos así nuevas perspectivas. Para todo ello, se ha tenido que analizar de manera obligada la cortesía de los discursos diplomáticos elegidos para así comprender la versión final que dan las intérpretes tanto en inglés como en español. El español, como veíamos en los objetivos, se ha visto en mayor medida, sobre todo con el cuarto discurso, en el que se ha elegido analizar únicamente las estrategias en la interpretación hacia el español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcaraz Varó, Enrique & M. Antonia Martínez Linares. (2004) *Diccionario de Lingüística Moderna*. Barcelona: Ariel.
- Baigorri Jalón, Jesús. (2005) "Los límites del lenguaje político-diplomático: un ejemplo del consejo seguridad de las Naciones Unidas" En: ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005. Madrid: AIETI. pp. 415-427. ISBN 84-8468-151-3.
- Ballesteros M., Francisco José. (1999) *La cortesía verbal: análisis para combatir con lingüístico de las exhortaciones impositivas en inglés y en español: el ruego y el mandato*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Estudio inédito.
- Barbé Izuel, Esther. (2020) *Relaciones internacionales*. Madrid: Tecnos.
- Brown, P. & Levinson, S. C. (1978). "Universals in language usage: politeness phenomena". In E. N. Goody (Ed.), *Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction* (1978: 56-311). Cambridge: Cambridge University Press. Final del formulario
- Buri, Maria Rosaria. (2015) "Interpreting in diplomatic settings." <[AIICWebzine 2015 Issue67 9 BURI Interpreting in diplomatic settings E N.pdf](#)>
- Cabré, Maria Teresa & J. C. Sager. (1993) *La terminología: teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Editorial Antartida/Empuries.
- Constantinou, Costas M., Pauline Kerr, Paul Sharp, Costas M. Constantinou & Paul Sharp. (2016) *The SAGE handbook of diplomacy*. Los Angeles: SAGE. Final del formulario. Principio del formulario
- Escandell Vidal, Victoria. (1998) "Politeness: a relevant issue for relevance theory." *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 11, pp. 45-57.
- Horacio. (1908) *Odas de Q. Horacio Flaco*. Barcelona: Maucci. Final del formulario
- Gile, D., Hansen, G., Chesterman, A., & Gerzymisch-Arbogast, H. (2009) *Efforts and models in interpreting and translation research: A tribute to Daniel Gile*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Goffman, E. (1967) *Interaction Ritual*. New York: Pantheon Books.
- Goffman, E. (1980). *Estigma: La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gouadec, Daniel. (2010) *Translation as a profession*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Grice, H. P. (1975) *Logic and Conversation*. (Speech acts, 41-58.)
- Jones, R. (2002). *Conference interpreting explained*. Manchester: St. Jerome.
- Koskinen, Kaisa. (2016) *Translating institutions: an ethnographic study of EU translation*. Londres: Routledge.

- Kang, Ji-Hae. (2014) "Institutions translated: discourse, identity and power in institutional mediation". *Perspectives* 22:4, pp. 469-478.
- Leech, G. (1983) *Principles of Pragmatics*. Londres: Longman.
- Martínez de Sousa, José. (2015) *Diccionario de redacción y estilo*. Madrid: Ediciones Pirámide. Final del formulario
- Nick, Stanko. (2001) "Use of Language in Diplomacy." <[Language and Diplomacy | Diplo](#)>
- Pereira Castañares, Juan Carlos. (2015) *Diccionario de relaciones internacionales y política exterior*. Barcelona: Ariel.
- Robles G. Margarita. (2020) *Enseñanza del español para fines específicos dirigido a la diplomacia y las relaciones internacionales*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Tesis doctoral inédita.
- Schäffner, Christina. (1997) *Analysing political speeches*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Setton, Robin, & Andrew Dawrant. (2016) *Conference interpreting: a complete course*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Truyol y Serra, Antonio. (1973) *La teoría de las relaciones internacionales como sociología: (introducción al estudio de las relaciones internacionales)*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Varios autores. (2018) *Ponencias del Curso de Protocolo*. Madrid: Escuela Diplomática.
- Varios autores (Instituto Cervantes). (2018) "Diccionario de términos clave de ELE." <[CVC. Diccionario de términos clave de ELE. Cortesía. \(cervantes.es\)](#)>
- Varios autores (Real Academia Española). (2020) "Diccionario panhispánico del español jurídico." <[Diccionario panhispánico del español jurídico - Real Academia Española \(rae.es\)](#)>
- Villa-Urrutia, Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia & Juan Navarro Reverter. (1916) *El estilo diplomático discurso leído ante la Real Academia Española por el Excmo. Señor Don Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia, Marques de Villa-Urrutia; y contestación del Excmo. Señor Don Juan Navarro Reverter*. Madrid: Real Academia Española.

DECONSTRUCTIVE EPISTEMOLOGY IN GALDÓS' *MISERICORDIA*

Katharine Christie
Wayne State University

Throughout the novel, *Misericordia*, the characters, and places are described in a form opposite of their true selves. Galdós magnifies the faults and lack of refinement that some of the characters and locations possess through wordplay. The characters of his novels do not always portray themselves as they truly are, often choosing to hide something from others. In the novel *Misericordia*, the story gives evidence to diverse inclinations of absences which can be studied from a deconstructive approach. Examples of such absences include the lack of money, the loss of sight, the mentioning of characters during conversation who are not present in the moment in which they are referenced, the role of political, spiritual, or familial power and lack thereof in the trajectory of their circumstance. Considering all of this, one should note the manifestation of truth being concealed from reality.

As Jacques Derrida argues in his work *de la gramatología*, there is no such thing as absolute presence and absolute absence. An object or person, for example, is not either here or not here, instead the absence leaves traces of their presence. Likewise, a thing can be partially absent when present. Derrida uses the example of the exercise of writing. The person writing a letter is usually writing to someone who is not present, and when the reader receives and reads the letter, the person who wrote the letter is usually not there. Here we see an example of an object or person either being present or absent, but the act of writing and the letter itself has traces of both, the author, and the intended reader. In personal relations, one can speak of the past or future and yet past or future events are not present in the moment it is spoken whether spatially or temporally.

Nonetheless, the past can shape the present moment, the people in that moment and how they interact with each other.

Moreover, the future, although is not currently present, can leave traces of itself in the present moment, as people often anticipate the future, and this anticipation can alter decisions in the present moment. These are just a few examples of the deconstructionist viewpoint of the binary dichotomy that exists with absence and presence and the traces that both leave within each other. Regarding the novel *Misericordia*, we come across several binary dichotomies of absences as previously mentioned.

It is the central concept of Derrida in his theory of deconstruction that differance is a relationship between a text and meaning. He also points out that perception, whether it is the reader, the narrator, a character within the novel or the text, is merely a representation and small component of the reality. The relationship of binary opposites is not finite and absolute but instead interact with each other in fluid complexity. For Derrida, language is ambiguous and can therefore be slippery and have many connotations and interpretations based on several factors. Derrida compares the use of writing and speech to describe this idea of language being ambiguous.

"Differance" is a purposely mispronounced to point out that the pronunciation of differance and difference is the same. The word in French *differer* has two meanings with "to defer" or "to differ". Derrida uses difference to signify both. All language contains elements and characteristics that are distinguished from other languages. Derrida links this concept with the way we perceive reality and the process of thought also contain similar elements and processes. In language and communication, there are different elements that form understanding. Each language has a process, a structure of the language and rules. One cannot pronounce or spell a word without understanding these rules consciously or subconsciously. There is an innate understanding that occurs. There are also words that are grouped with others such as with grammar - names,

verbs, prepositions and so on. Then there are pragmatics, semantics, syntax, morphology, etc. After which there is semiotics with meaning and signifiers. There is also representations of ethics and values that exist within a language and its culture. However, language is nonreferential meaning it neither refers to concrete things in the world nor the concepts that we have about these things. Lois Tyson in *Critical Theory Today*, points out that “Deconstruction [...] claims that language is non referential because it refers neither to things in the world nor to our concepts but only to the play of signifiers of which language itself consists” (238, Tyson). Derrida also borrows and enhances the structuralist idea of binary oppositions. Derrida views Binary oppositions not as absolute opposites but as hierarchies, meaning that one of the pair always appear superior to the other; but in some form, overlap and share something in common, although not the same.

One of the primary dichotomies that can be studied in *Misericordia* is the absence of money. We learn in the story that Doña Paca and her husband used to have a luxurious lifestyle, but they were bad with managing their finances. When her husband dies, Doña Paca becomes bankrupt. She does not work and is too prideful to face her new reality. Instead, she continues to live in a fantasy and frivolously spends the little money that she has left. It appears that many of the characters worry about money and the lack thereof yet choose to ignore their reality in an attempt to create their own reality with an outward appearance of luxurious masquerades.

Another character, Franquisto Ponte Delgado, a relative of Doña Paca, is unhappy, inactive, vain, and only worries about her appearance. She also comes from nobility but is now living in misery. As she becomes increasingly unhappy, she spends all her money on clothes and the latest cosmetics. She is a well-educated woman, with good manners, yet towards the end of the novel she suffers from mental disorders and loses her sense of composure. We see the presence of the absence of money but also the traces that this family once did come from nobility and was

accustomed to having a luxurious life. Doña Paca has a hand servant Benigna, but often does not pay her in full, but instead keeps some of the money to spend on unnecessary items for the house.

Another dichotomy in the novel *Misericordia* is the absence of sight. The character Jose María de la Almudena is blind but is able support himself as a beggar. He is originally from Morocco and his native language is Arabic. He speaks Spanish but is not anywhere near a level of fluency. He comes from a rich family, but because of his blindness he cannot work and earn money in a sociably acceptable profession. Almudena begs for money in the streets and is a drunkard. He spends a lot of time with Benigna, the handmaid of Dona Paca, and helps her with the “tricks of the trade” on how to beg for money and ask for alms. Almudena although physically blind, is insightful and gives his opinions on all situations. He is knowledgeable about the life on the street and has a perspective that others do not. Doña Paca experiences blindness although not in the physical sense as her handmaid, Benigna hides the truth from her. Benigna attempts to outwit Doña Paca, by going out without her knowledge to beg for alms in the streets. Knowing that she does not get her full payment from Doña Paca, she does not want Doña Paca to discover her additional source of income. When Doña Paca discovers the truth, she is very angry with Benigna for deceiving her.

A third binary dichotomy in *Misericordia* is the absence of characters, with traces of their presence when they are mentioned in conversation amongst the other characters. For example, Doña Paca has two children, Antoñito and Obdulia that leave the home, and each marries. They are spoken about while gone. Although not present in person when these conversations take place, there are traces of their presence because of the dialogue that occurs when they are mentioned. Because Benigna does not want Doña Paca to know that she goes out on the street and begs for money in order to contribute to the family, she lies about her whereabouts during the day and creates a fictitious person and fabricating a lie to Doña Paca that she works in the house of a priest. The first time

Benigna begins to speak with Doña Paca about this imaginary priest in chapter 6. Benigna describes what she does in the house of Don Romualdo, all the chores she does, the food she prepares him to eat and so forth. Doña attentively listens and asks Benigna questions, but Benigna adds more details and lies to hide the truth. “Con su presteza imaginativa bautizó al fingido personaje, dándole, para engañar mejor a la señora, el nombre de D. Romualdo....contestaba Benigna con detalladas referencias y pormenores, simulacro perfecto de la verdad”. (42, Misericordia) She describes the priest Don Romualdo in such detail that although he is not present when the conversations between Doña Paca and Benigna occur, traces of his presence and absence are there simultaneously. Later, a character does appear at the house of Doña Paca, and to Benigna’s surprise, he fits her description perfectly. Doña Paca discovers that Benigna had been lying to her and learns that she has received an inheritance. It is in this moment that when money appears once again in the life of Doña Paca, her absent children also reappear. Antoñito, her son is the one who finally reveals the truth about Benigna not really working in the house of Don Romualdo but instead had been asking for alms in the street.

Another binary dichotomy is the role of political, social, spiritual of familiar power of lack of power. One can observe the concept of the city as an organized institution with laws and rules, with its counterpart of the urban setting involving degenerate, marginalized and chaotic occurrences in society and the conditions. The description of the urban contrasts greatly with the progress and growth often associated with the city. Although there appears to be order, progress, and established institutions and structures in the city, there is what Manuel Delgado in *El animal público*, explains as the framework that exists in public spaces. More specifically his work is known for being one of the first attempts at developing a methodological and theoretical framework to capture the fluctuation of public life within these public spaces and the ever moving and changing character of the urban social relations. Michel Foucault in

Discipline and Punish: The Birth of the Prison, also describes the institutions and regulations formed in order to control the members of society as well as the role of language to control individuals. Delgado describes in detail the difference between the polis, city and the urban. Polis is the political space and is an ideal and imagined utopia that can never be attained. The city is the concept of polis set in concrete construction of buildings, collective space, and institutions. The urban is the social force expressed through daily contact and interactions that cannot be orchestrated but are organic, spontaneous, and ever changing. According to Delgado in order to fully understand public life one must focus on *lo urbano* rather than the concept of the city as he explain in the following way:

Cuál es el objeto de la antropología urbana cuya posibilidad y pertinencia se repite? ¿Puede o debe ser la antropología urbana una antropología de o en la ciudad, entendiendo ésta como una realidad delimitable compuesta de estructuras e instituciones, sociales, un continente singular en el que es posible dar como se pretende a veces, con culturas o sociedades que organizan su copresencia a la manera de algo parecido a un mosaico? ¿O deberías establecer, más bien, que la antropología urbana es una antropología de lo urbano, es decir de las sociedades, urbanas o en proceso de urbanización? (Delgado 11)

Delgado's argument is starkly opposed to the traditional urban anthropological approach which is a study of urban society as being of or in the city or emphasizes territory and space rather than how Delgado approaches the urban which requires a focus on social processes and interactions in public spaces but are not confined by these spaces because these interactions are fleeting moments that happen and dissipate quickly. Delgado coins this concept as *la observación flotante* or the floating observation and encourages the observer to be as a stealthy hunter, similar to how a vigilant journalist would be constantly aware and on the lookout for situations occurrences and events. He states:

siguendo el modelo del reportero, ávido de noticias que sale a la calle presto a captar incidentes y accidentes significativos, o del naturalista que aguarda pacientemente desde su punto de vigilancia que suceda algo significativo en el entorno que observa (Delgado 13).

Delgado explains that the observer must not be caught up in one event or occurrence but instead be observant of a wide range of simultaneous information that comes and goes until patterns and themes appear. Spaces, according to Delgado, are of constant movement. He also points out:

La ciudad no es lo urbano. La inestabilidad se convierte entonces es un instrumento paradójico de estructuración, lo que determina a su vez un conjunto, de usos y representaciones singulares de un espacio nunca plenamente territorializados, es decir sin marcas ni límites definitivos (Delgado 23).

The city may have parameters and walls, but the urban cannot be confined in one place. The city has inhabitants and the urban does not. The city can have places with names and locations, while sites or spaces are urban. In *Discipline and Punish*, Foucault seeks to analyze punishment in its social context and pays attention on how power relation and the change of power can affect punishment. Other key components explained in his work such as the observation and gaze from the one holding power and discourse are related to what Delgado considers to be the City and the Urban and the normalization of society. This normalization would be based on a set of regulations and rules in order to distinguish as what is acceptable and what is unacceptable in society. Normalization causes a separation of individuals and create the others. These norms are created by those who hold power in order to evaluate and control individuals. Power, which is a central concept in Foucault's work, affects another's actions, where the one in the position of power alters a person's will and makes that person do an action that he would not have otherwise done on his own accord. Because power is constantly changing it is unstable, and

domination and power struggles often occur. Finally, Foucault defines discourse as a system in which certain knowledge is possible, therefore truth can be determined, but it can also be withheld, hidden or misconstrued. There are many other concepts used in his work, but these three contribute in the explanation of the key components of the interactions witnessed in *Misericordia*.

As previously explained, the city represents control and customs while the urban represents randomness and chaos and the interactions, meetings and events that occur among individuals. In *Misericordia*, the story set is in XIX century Madrid and is presented as a progressive and modern city. Although modern, there is chaos, because there are people who do not participate in the progress of the economy, nor necessarily fit into the norms of society. There are many characters of the novel that consume and spend money but do not work. There are also characters who worry about their appearances but not about their finances. They prefer to live in the present moment full of luxury and fantasy although poor and do not think of the future. Then there are characters who beg asking for charity and alms, and who steal without following the laws of the city. They use their political, spiritual, or familial prowess to influence others. If they lack in such power, they attempt to create a false reality to demonstrate to others.

In the first chapter, we see the comparison of the concept of the city and the urban. This chapter describes the church of San Sebastian, a beautiful ornate building, with great pillars two entry ways and decadent art. At the foot of each entryway, whether from the north or south entrance sits several beggars pleading for alms. They are not ignored because there are so many, and they block the entryway. The situation is explained in the following way:

no necesitaremos hacer estadística de los feligreses que acuden al sagrado culto por una parte y otra, porque tenemos un contador infalible: los pobres. Mucho más numerosa y formidable que por el Sur es por el Norte la cuadrilla de miseria (*Misericordia* 3).

Although they are all beggars, there is still a certain ranking present. For example, Almudena a blind begger helps Benigna and shows her where and how to ask for alms, even though it is forbidden in these locations. In a form of maintaining the little power Benigna has over her life, she does not tell Doña Paca where she has been getting her extra money, but instead conceals and hides the truth, telling Doña Paca a lie that she has been working in the afternoons in the house of a priest. When Don Romualdo appears and happens to be a real person, he tells Doña Paca the truth, that he has seen Benigna asking for alms in the streets, “pasando yo por la Plaza del Progreso, la vi sentada al pie de la estatua, en compañía de un mendigo ciego, que por el tipo me pareció...oriundo del Riff” (33). We see here an example of the urban in the city. We have the square, a central place in the city and ironically it is called "Plaza Progreso" and there are the beggars who represent those that are not conforming to the norms of the city's society. They are not contributing to the progress of the city. Many characters in the novel suffer due to the urban environment. There is poverty, and characters suffer from fainting spells, diseases, and mental illnesses. Those that were once part of higher society, have found a shift in power in the new Spain, and they are unwilling to face their reality and prefer to create simulacrum and portray themselves as acceptable citizens of society, as it also happens in many other Galdós novels which could be the object of analysis presented in this paper.

WORKS CITED

- Delgado, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage, 1973.
- Pérez Galdós, Benito. *Misericordia*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1992.
- Tyson, Lois. *Critical Theory Today: a User-Friendly Guide*. Routledge, 2015.

METAMORFOSIS DE UN THRILLER: CRÓNICA, ENSAYO Y METAFICCIÓN
EN
LAS MADRES NO DE KATIXA AGIRRE (2019)

Fátima Serra
Salem State University

Los temas como la concepción, el parto, el aborto y la crianza, cuestionando imaginarios culturalmente aceptados hasta entonces como el del natural instinto materno o el del amor maternal, empezaron a formar parte del debate público ya a mediados del siglo XX. (Verónica Jarrín Machuca). En las dos últimas décadas, feministas como Beatriz Gimeno denuncian la concepción de maternidad del neoliberalismo, “lo que se ha llamado maternidad intensiva y que es intensiva en dedicación y tiempo pues exige que la madre sea la cuidadora principal del bebé durante los primeros años de vida.” Y en los últimos años han proliferado ensayos académicos y obras de ficción en los que las maternidades son protagonistas o juegan un papel predominante, para contrarrestar estos intentos del capitalismo neoliberal de convertir la maternidad en un asunto individual y despolitizado,

Como respuesta a la madre entregada y la domesticidad del capitalismo neoliberal, las escritoras aportan textos innovadores donde dan cabida a versiones hiperbólicas de la maternidad, la infertilidad o el abandono. Presentan a madres que matan a sus hijos como crítica política y símbolo del malestar y conflictividad reinante entre crear, procrear, criar.¹ Siguiendo esta línea, *Las madres NO* de Katixa Agirre (2019) con un trasfondo de novela negra narra la crónica de un infanticidio y desarrolla un ensayo autorreflexivo sobre la madre que escribe, rompiendo a su vez las normas del discurso de varios géneros.

La narradora da a luz en el transcurso de la novela y durante el parto decide que su próximo libro será sobre una antigua compañera del colegio que recientemente había ahogado a sus bebés en la bañera. Pide una

excedencia en su trabajo, pero no para cuidar de su hijo, sino para escribir sobre el caso, lo que implica dejar al bebé de corta edad en la guardería, y sufrir las miradas de censura de otras madres mientras está en el ordenador en las cafeterías de la zona. A pesar del existente corpus de ensayo y narrativa feminista mencionados, permanecen las disonancias entre la realidad que cuestionan las escritoras y la credibilidad que la sociedad les otorga, continuando en una encrucijada entre su cuerpo, la conciliación, y la creación.

Por lo que muchas escritoras buscan nuevas formas de promover una agencialidad feminista transformadora y, como indica Maggie Doherty, se recurre a la Metaficción para combatir la falta de progreso y dar más credibilidad a las historias de opresión femenina. Doherty afirma que la Metaficción ha sido efectiva para imbuir de fiabilidad y verosimilitud a las narrativas de ficción norteamericanas que forman parte del movimiento del *#Me too*. En sus libros, las autoras narran relaciones con desequilibrios de poder entre mujeres jóvenes y hombres creativos planteando cuestiones éticas y la falta de empoderamiento de las mujeres. Asimismo, prestan atención a las consecuencias de narrar esas experiencias, para la víctima, para la autora y para cualquiera implicado en la historia. Muchas de las obras, como *Assimetry* de Lisa Halliday (2018) y *Trust Exercise* de Susan Choi (2019) o *Dream House* de Carmen Machado (2019) tienen como protagonista a una escritora, que a su vez resulta ser la autora del libro que estamos leyendo. Estas obras dirigen la atención del lector a su propia construcción y autoconscientemente se emplazan en otros textos dentro del texto donde más que ahondar en el sexo o el poder, el tema principal resulta ser el arte de narrar en sí mismo.

La crítica norteamericana dice que en los años 70 se utilizaba la metaficción para expresar puntos de vista subversivos, controvertidos en lo que se refería a la guerra del Vietnam, la percepción o la literatura. Paralelamente, en España, escritoras como Carmen Martín Gaité y Rosa Montero o Rosa Regás recurrieron a la Metaficción porque necesitaban nuevos modos de expresión que fueran fieles a la realidad cambiante de la

transición. Tal como Waugh ya argumenta en su famoso estudio de 1984 “In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written.’ (Waugh 18) Concha Alborg afirma que la Metaficción puede ser considerada una modalidad subversiva y Rosa Montero utilizó la Metaficción para dar énfasis a cuestiones feministas y para descubrir las desigualdades sociales. (Alborg 71)

Se puede pensar que una mujer oprimida o violada a la que se ‘le da voz’ y cuenta su historia, ha tenido la oportunidad de acusar al poderoso violador. No obstante, en la vida real según Doherty, los testimonios en primera persona se toman como subjetivos y con tanta validez como el testimonio del violador, *he said, she said*. Christine Blasey Ford testificó en contra de Brett Kavanaugh, y éste fue confirmado en el Tribunal Supremo. Por lo tanto, las narradoras rompen los esquemas de la narración en primera persona y buscan maneras diferentes de reescribir las historias desde otros ángulos en un intento de dotar a sus escritos de más credibilidad. Se siente la responsabilidad de reconfigurar el discurso para avanzar las causas feministas.

Al igual que las protagonistas del *#Me too*, y que las escritoras de la transición, Katixa Agirre en *Las madres No*, utiliza la metaficción para llamar la atención a la construcción de discursos en la realidad y en la literatura. La novela hace una aproximación feminista a la maternidad valiéndose de reflexiones sobre acontecimientos ‘del mundo real’ y de la autorreflexión sobre el texto.

Las madres No se abre con la narradora embarazada sin inspiración para su siguiente libro hasta que lee en un periódico que una madre ha ahogado a sus gemelos en el agua del baño. En el instante de su propio parto, reconoce en la madre asesina a una antigua compañera de estudios, y toma la decisión de escribir sobre su caso. Esa es la primera disonancia generadora de la novela: justo cuando está trayendo una vida al mundo, le produce una atracción poderosa la muerte de los bebés. Según Clare Hemmings cuando una mujer siente emociones contrarias a las que se

supone que debería sentir, puede provocar la sumisión y la culpa, pero también se crea un sentimiento de injusticia y un deseo de rectificarlo. El *affective dissonance* puede llevar a un *affective solidarity* como una política feminista de transformación. (Hemmings 157) La cuestión es si Katixa Agirre con su escritura rompedora logra hacer su historia y sus emociones creíbles para que los lectores sientan el *affective solidarity* y se planteen la necesidad de un cambio. Si la ruptura de los moldes narrativos será paralela a la ruptura de las normas dictadas por la sociedad como indicaba Concha Alborg (Alborg 73)

La narradora desde un principio comparte con el lector sus dudas sobre cómo plantear la narración del asesinato cometido por Alice. Expresa: “¿Qué era lo que yo quería? ¿Era ser juez el verdadero trabajo de la escritora? ¿O ese trabajo le correspondía a los lectores? ¿Era legítimo utilizar la ficción o debía ceñirme a los hechos?” (37) Está manifestando que es muy importante el ángulo que le dé a su texto y a su discurso, pues será al fin y al cabo una construcción que ella hará con determinadas consecuencias. Al mismo tiempo, está incluyendo y reconociendo que tendrá un impacto en el lector y que éste no se quedará impávido ante su discurso.

Como ella misma dice: “Construía a Alice al mismo tiempo que me reconstruía a mi misma.” (73) Con esa afirmación, manifiesta que al intentar dar una fiabilidad a la historia de Alice, está en realidad intentando dar credibilidad a su propia historia y sus decisiones. La narradora, en primera persona, cuenta la historia de Alice en tercera persona e incluso en segunda persona, está haciendo lo que Doherty afirmaba con respecto a las escritoras del #MeToo. “These Works break out of first-person narration and go—pointedly and self-consciously—off-script.” (Doherty) Así sabemos que Alice era bella y misteriosa cuando la conoció su ahora marido, Txiki, ejecutivo del vino exitoso, un poco excéntrico y bien entrado en la treintena. Desde el primer día él consideró a Alice, el complemento ideal para una vida perfecta dentro de los cánones del neocapitalismo liberal: misteriosa, modelo a ratos, aspirante a artista, y sobre todo, muy bella.

La narradora reconstruye la infancia y juventud de Jade/Alice (se cambió de nombre en la edad adulta) con la ayuda del relato fiable en primera y tercera persona de una amiga común, Léa, vecina de la acusada. Léa le informa de que la misteriosa Jade viene de una familia pobre y desestructurada, es ignorante, no le gusta la lectura y siempre fue una artista mediocre. Y en opinión de Léa, con un cuadro de enfermedades mentales sin diagnosticar. Aún así, la narradora es consciente de que está ‘creando’ una historia con el relato de su amiga. “¿Cómo te lo imaginas tú?” (106) le pregunta, refiriéndose al momento del acto del ahogamiento en sí. O sea, el lector es plenamente consciente de que se está hilvanando un relato con trozos de realidad y de imaginación. Y reflexiona: “Procedía pues alejarse de la realidad. Acercarse a la ficción. Y confiar en que, por alguna de sus grietas, se escapara algo de verdad.” (105) ¿Qué verdad? ¿La verdad sobre los sentimientos ambivalentes de muchas madres? ¿De la narradora? ¿De la infanticida? ¿De los cimientos del matrimonio y familia heteropatriarcal tradicional? ¿Del relato? Lo que es innegable es que este relato está haciendo real a la madre que no quiere ser madre, a la que incluso mata.

La narradora admite que su texto es una ficción: “estoy escribiendo una especie de novela negra, un thriller judicial,” dice. (140) A su vez Agirre está haciendo algo similar, escribiendo una versión innovadora de *Noir* poblada de intertextos, atorreflexión y metaficción. Se puede incluir en lo que Melissa Stewart denomina novela ‘gris asfalto’, una variación reciente del género donde se emplean “técnicas para facilitar la presentación y la exposición de problemas sociales contemporáneos desde una perspectiva novedosa que incluye visiones múltiples.” (Stewart 229)

Según va avanzando el relato de la vida de Alice/Jade y el juicio, la novela se hace más metafictiva. En el transcurso del juicio la narradora conoce a un periodista guapo, moreno, Jakes: “Presentía que hablando con Jakes, por fin se iluminarían esas zonas de penumbras. Necesitaba a alguien tan experto en el caso como yo, pero que no fuera yo. Así avanzaría el libro, tomaría por fin la forma que merecía...Ni siquiera descartaba del todo convertir a Jakes en personaje e introducirlo en la parte final del libro.” (181)

Efectivamente así lo hace, incluyendo conversaciones en segunda persona con el periodista. También utiliza la segunda persona dirigiéndose mentalmente a Alice al final del juicio a la vez que opina: “La literatura es alquimia.... Escribo y todo alcanza al final su lugar. C-a-d-a-l-e-t-r-a.” (199) Todo ha alcanzado su lugar en su texto autoconsciente y revelador de su propia construcción. ¿Ha logrado imbuirlo de más verosimilitud? ¿Ha llegado a la verdad? El veredicto de Alice es ‘culpable.’ Sin embargo no sufre los rigores del encarcelamiento, se le recomienda tratamiento psiquiátrico, y dado que su esposo colabora en la recuperación de la acusada, tampoco ingresa en un penitenciario psiquiátrico. Estará en casa con atención las veinticuatro horas y visitas periódicas a un afamado especialista.

La fiscalía ha expuesto la información sobre los hechos y quiere hacer reflexionar al jurado sobre la falacia del *affect* del instinto maternal protector que forma parte del discurso heteropatriarcal:

Las madres no siempre son como nos han contado. Una madre puede ser cruel. Pensar lo contrario es plegarse a prejuicios anticuados sobre la feminidad. La crueldad de una madre no tiene por qué estar siempre ligada a la locura. Señores y señoras, en nombre del feminismo, y en tanto mujer, rechazo esa idea categóricamente. ² (183)

Aún así, con su premisa feminista y la valentía de afirmar abiertamente y ante una audiencia que la madre puede matar, no consigue eliminar la posibilidad del fantasma de la sicosis, de la nube eclipsante que no deja discernir el bien y el mal, por el bagaje cultural del jurado y el discurso convincente de la abogada defensora.

La narradora comenta que la abogada defensora, Carmela Basaguren, tenía un talento especial para contar historias nuevas, refrescantes. En eso superaba al ministerio fiscal con creces. La acusación había empezado la pugna pensando que aquello sería pan comido, pero, sin saber muy bien cómo, se encontraba enfangada en las contradicciones bíblicas de una madre asesina, todo ello aderezado con jerga psiquiátrica que empozoñaba más las cosas... La madre malvada versus la buena escritora. (169)

La abogada que sabe contar el relato avanza su verdad, mientras que la fiscalía que tiene las pruebas forenses de que ahogó a los niños con sus manos no puede hacer prevalecer los hechos innegables, recordar que los niños están muertos, y que la autora del crimen se merece el encarcelamiento. ¿Cuál es la verdad resultante que se desprende del relato de la abogada y de la sentencia? Una entrevista entre el periodista Jakes y la abogada defensora culmina así:

R:...Además, en este caso se dan todas las condiciones para que un tratamiento ambulatorio pueda prosperar: una buena situación económica, el compromiso del marido... Las instituciones velarán además por que el tratamiento se siga y Alice se rehabilite completamente.

P. Disculpe, pero ¿está diciendo que esta sentencia favorable se debe al estatus social de Alice?

R. ¡De ninguna manera he dicho algo así! (198)

En una entrevista en segunda persona que se refiere a un relato en tercera persona, se informa al lector de que la verdad que ha conseguido la abogada con su discurso convincente es que el capital ha vencido. Confirma las teorías de las economistas feministas que afirman que el capital es incompatible con la vida. (Badinter, Despentés, Gimeno) Y sobre todo quiere hacer el lector consciente de la importancia del discurso, por eso enfoca la atención en su construcción y por esa razón la defensa ‘gana’, utiliza exitosamente las falacias del discurso neoliberal.

La narradora quiere un distanciamiento común con el lector del discurso neoliberal y lo expresa llamando la atención a la construcción del mismo: “El lenguaje neoliberal es emocional, inspirador, empoderante y PÚTRIDO. Convierte los deseos en derechos y los derechos en deseos. Túmbate aquí, abre las piernas. Concéntrate en tus sueños: si los deseas con suficiente fuerza, se harán realidad.” (Agirre 41) Es un nuevo intento de demostrar que la construcción formal del discurso y el marco del lenguaje afectan a la realidad. La cuestión es, ¿pueden las nuevas formas literarias, un reencuadre del discurso, causar una aproximación diferente a las realidades

de los cuidados y de la maternidad? ¿Puede la rotura del texto, romper la realidad como indicaban Doherty, Alborg, Hutcheon y otros proponentes de la metaficción?⁴ Parece que Agirre y la narradora quieran comunicar que quizá con ello se consiga dar una pátina de credibilidad al texto del oprimido y alertar más la conciencia del lector.

Agirre quiere compartir las falacias del neoliberalismo con el lector y las ambigüedades que conlleva la maternidad, y concretamente, la maternidad para una escritora. “Si tan bello, deseable y revolucionario fuera, ya se habrían ocupado los hombres de quedarse con la tarea mandando a las mujeres a trabajar fuera; sobre eso no debería haber dudas.” (70) Es el tema constante en su narración. Ella expresa la disonancia, y el sentimiento de culpa que le produce la maternidad nuevamente con esta estructura metafictiva en la que incluye al lector como parte del discurso, y añadiendo evidencias de otras tantas madres que se han sentido como ella. Cada capítulo se abre con una cita que cuestiona la maternidad:

Entrad hijos, que todo va a salir bien. Medea.
Las madres no escriben, están escritas. Susan Suleiman
NO hay enemigo más sombrío del buen arte que un cochecito de bebé
en el vestíbulo. Cyril Connolly
Los niños te cambian la vida, y yo amo la mía. Cameron Díaz.

Otras personas se sienten como ella, y así sobrelleva el sentimiento de culpa tan grande que tiene por dejar a su hijo Erik en la guardería durante su excedencia para que ella pueda escribir y le ayuda a sobrellevar el miedo que siente a poder hacerle daño a ese nuevo ser que se interpone a su pulsión de escritora con sus exigencias de constante entrega. Nos relata la ambigüedad hacia la maternidad con la historia de esas terceras personas como marco a la confesión de la fascinación e identificación hacia esa madre asesina:

Yo he sido esas manos. Manos que ahogan niños. Las manos de la madre. Las que no tuvieron compasión. En algún momento, varias veces, llegué a entender lo que hicieron o di a entender que lo entendía o dejé entrever que quizá podría llegar a entenderlo (¿para qué tantas vueltas, si no me guiaba el ansia de encontrar una salida?),

y lo que es peor, quise llevarte a ti también conmigo a ese territorio embarrado. (201)

Además de incluir la voz de otros cuidadores, y la voz perturbadora de la narradora, Agirre ha lanzado al lector al terreno empantanado, de sombras de la maternidad. Sarah Ahmed afirma: “Feminists do kill joy in a certain sense: they disturb the very fantasy that happiness can be found in certain places.” (Ahmed 66)

Por lo tanto, se puede afirmar, que al igual que Rosa Montero y que las escritoras del *#Me too*, Agirre y la narradora están utilizando diferentes voces en el discurso, la autoconsciencia del relato y la metaficción para avanzar su agenda feminista. El relatar que una madre es cruel hasta llegar al asesinato no es una celebración de la madre monstruo, muestra que las mujeres no son simplemente las madres amantísimas que se han construido durante siglos. La narradora presenta su ambivalencia no tan sólo contando sus propios sentimientos de la maternidad, valida su experiencia con la historia de Alice en tercera persona y la referencia a otras madres asesinas con diferentes planos discursivos revelando la construcción del texto y la toxicidad del discurso heteropatriarcal neoliberal, con la esperanza de que las madres y la narradora no se sientan culpables y tengan miedo de hacer daño a sus hijos por no sentir los *affects* esperados y no poder cumplir las supuestas expectativas de la sociedad.

Queda en el aire la cuestión de si las madres “asesinan” porque el neoliberalismo también las empuja a la eliminación. La ambigüedad del texto también hace eco de la ambigüedad de esa verdad, puede ser que Alice mate porque es mala, y ya no quería tener niños. Toda su vida ha sido conseguir lo que se debería tener: belleza, éxito, intentar ser artista, marido rico, traer niños al mundo... los bebés eran producto suyo, siente el poder sobre ellos no la entrega, y por lo tanto los puede eliminar sin que la vida y el mundo interrumpan su curso. Queda en el aire si es pura maldad o si su empoderamiento encarna la deshumanización del capital que lleva a la destrucción de la vida.

Aunque algunas cuestiones se queden en un planteamiento sin respuesta, por medio de la ruptura del discurso del *Noir* y del ensayo, de la Metaficción, de trasladar la narración de la primera a la tercera persona, y la inclusión del lector, Agirre cuestiona la realidad para evolucionar hacia una sociedad más feminista e igualitaria. Invita al lector a llenar los huecos de las fisuras, de las disonancias en los cuidados, para acrecentar la búsqueda de una manera de vivir el feminismo, la escritura y la maternidad exentas de culpabilidad, agotamiento y miedo.

Al final de la novela se presenta a la narradora *quasi* feliz durante unas vacaciones, escribiendo a ratos, mientras el marido y la abuela⁵ se encargan del niño durante unas horas. Es una situación temporal, pero está empezando a abrazar la maternidad con más gusto y quizá a encontrar alguna manera de conciliar crear, criar y gozar. Así termina: “He vuelto sí, pero sin ser quizá la misma; esperando, desde luego, que tú no seas la misma, que en ese oscuro y compacto compartimento estés tan embarrada como yo. He ahí mi responsabilidad, mi poder, mi culpa.” (201) ¡Se dirige a las lectoras! Y obvia su deseo de que se planteen las cuestiones que propone, que algo haya cambiado en la percepción de la maternidad, de las creadoras y de la sociedad. Su relato rompedor es para crear un tiempo rompedor.

NOTAS

¹ Desde Simone de Beauvoir, Jane Lazarre, Adrienne Rich, Sylvia Nanclares, Esther Vivas, Noemí López Trujillo y muchas más han abordado los aspectos de la maternidad desde diferentes ángulos y han encontrado el contrapunto en numerosas obras de ficción de Paulina Simón, Daniela Alcívar, Nuria Labau, Brenda Navarro, Samantha Schwivel, Claudia Piñeiro, Susana Martín Gijón, Cristina Fallarás, Dolores Redondo, Rosa Ribas, Susana Hernández, Margarida Aritzeta, etc.

² En el siglo XX, la madre que era la perpetuadora de la ideología franquista y católica, brillaba por su ausencia. En *Nada* de Carmen Laforet la madre está muerta, y en *Primera memoria* de Ana María Matute, y *La plaza el Diamante* de Rodoreda también. Había un pudor a enfrentarse a esa madre opresora, no se podía articular cómo la persona que más te quería, te impedía ser tu misma. Con el cambio de siglo, las escritoras se enfrentaron a esta contradicción incluyendo en sus obras a la madre que habían evitado sus antecesoras. Sandra Schumm afirma que a pesar de los intentos de acercamiento a la perpetuadora de la represión para “reescribir el papel de la madre” y su poder en la sociedad, (Schumm 6) las protagonistas de Lucía Etxebarría o Almudena Grandes, no superan totalmente las contradicciones y terminan alejándose de sus progenitoras.

Otras escritoras, en el siglo XXI, como Dolores Redondo, directamente la convierten en un monstruo, asesina. Aquí se da un paso más: se presenta a la monstra y a la escritora que siente la misma ambigüedad hacia la maternidad.

³ Attributions of happiness might be how social norms and ideals become affective, as if relative proximity to those norms and ideals creates happiness. Lauren Berlant has called such a fantasy of happiness a “stupid” form of optimism: “the faith that adjustment to certain forms or practices of living and thinking will secure one’s happiness” (2002: 75). (Ahmed 11)

⁴ Linda Hutcheon, problematiza el concepto formal del texto y el concepto socio-político de ideología, y se crea un contexto discursivo que cuestiona el poder de las autoridades (Hutcheon 179, 185)

⁵ La madre de la narradora la abandonó en cuanto cumplió los 18 años y se fue a vivir su vida. Y en el tiempo presente, cada vez que habla con su hija, pregunta por el nieto por cumplir. Otro ejemplo de madre ‘despegada’, que sin embargo en la reunión familiar final, con varias personas compartiendo los cuidados, disfruta enormemente del nieto que había ignorado.

BIBLIOGRAFÍA

- Agirre, Katixa. *Las madres no*. Tránsito, 2019
- Ahmed, Sara. *The promise of Happiness*. Duke University Press, 2010
- Alborg, Concha. “Metaficción y Feminismo en Rosa Montero.” *Revista de Estudios Hispánicos*; University, Alabama Vol. 22, Iss. 1, (Jan 1, 1988): 67.
- Badinter, Elisabeth. *The Conflict: How Modern Motherhood Undermines the Status of Women*. Metropolitan Books, 2012.
- Despentes, Virginie. *King Kong Theory*. Translated by Frank Wynne, Fitzcarraldo Editions, 2020.
- Doherty, Maggie. *Metafiction and MeToo*. The Yale Review. 2020; Spring.

- <https://scholar.harvard.edu/mdoherty/publications/metafiction-and-metoo>
- Gimeno, Beatriz. "La maternidad intensiva: la maternidad neoliberal." *La boletina. Las maternidades*. Num XXIII [La maternidad intensiva: la maternidad neoliberal – Mujeres para la Salud](#)
- Hemmings, Clare. *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*. Duke University Press, 2011
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Modernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988
- Jarrín Machuca, Verónica. *Cuando las madres escriben*. Revista Mundo Diners. Diciembre 1, 2021 <https://revistamundodineros.com/cuando-madres-escriben/>
- Schumm, Sandra J. *Mother & Myth in Spanish Novels: Rewriting the Matriarchal Archetype*. Bucknell University Press, 2013
- Stewart, Melissa. "La denuncia social y el activismo en la narrativa 'Gris asfalto' de María Inés Krime." *Género negro sin límites*. [Javier Sánchez Zapatero](#) y [Alex Martín Escribà](#) (ed. lit.), 2019, ISBN 978-84-949877-6-2, págs. 229-233
- Waugh, Patricia 2003 [1984]. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge.

UN SURREALISTA ESPAÑOL EN EL EXILIO: EUGENIO F. GRANELL

Gerardo Piña-Rosales
Director Honorario de la
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Son varios los aspectos que debo destacar de la vida de Eugenio F. Granell: su infancia y adolescencia gallegas, su participación en la Guerra Civil española, su exilio por tierras americanas y su amistad con André Breton, quien le iniciará en el Surrealismo. Desde que Granell conociera a Breton, su arte se haría para siempre furiosamente surrealista. Pero tal vez sería mejor que el mismo Granell nos dé los hitos de su propia biografía:

La Pardo Bazán, Menéndez Pidal, Madariaga y yo somos de la Coruña, pueblo, así, feliz. Soy el menor, pues nací en 1912. Hice estudios en varias universidades.

Me doctoré en Sociología en la New School of Social Research, de Nueva York.

Fui profesor en diversos centros [...].

Luché del lado republicano durante la guerra civil. Me refugié en Francia.

Viví en la República Dominicana, Guatemala y Puerto Rico. [...].

Fui periodista, soldado, obrero, campesino, comentador de radio, músico, decorador, ilustrador y crítico.

Fracasé como deportista, militar, colono, comerciante, fotógrafo y actor.

Publiqué libros, poemas, artículos y ensayos.

Celebré exposiciones de pintura.

Obtuve premios en los que creo poco. En brujas creo menos; en el fascismo internacional y en el nacionalismo comunista, nada.

Siendo gallego, aspiro a ser gran español y el más insignificante de los galleguistas.

Trato de aprender a tocar la guitarra, y como ya voy por la segunda cuerda, con cinco años más, ¡listo!

Estoy casado. Tenemos tres hijos y cuatro nietos.

Lo que más me gusta de la vida tradicional es ser hijo, hermano, esposo, padre y abuelo. De la proletaria no me gusta nada; de ahí mi anhelo de que quienes lo son dejen de serlo.

El surrealismo de Granell

Hablar, ya de entrada, del surrealismo de Granell nos obliga a referirnos brevemente al tan vituperado como tergiversado surrealismo español. Sí, se puede —y se debe— hablar de surrealismo español (como se habla de surrealismo francés o checo), y no cabe duda de que Granell fue uno de sus máximos exponentes.

El surrealismo francés —nacido de los experimentos dadaístas y del Maldoror lautrémontiano— iba a permitirle a Granell retomar la antorcha de quienes le habían precedido en la corriente surrealista hispánica de su propia cultura y tradición: Quevedo y Gracián, Torres Villarroel y Goya, Solana y Valle-Inclán.

Ante todo, el surrealismo de Granell, alimentado por esas raíces de tradición hispánica y por el pensamiento y la moral bretonianos, se asimiló los presupuestos de ambas corrientes, convirtiéndose en un modo de ser muy sui generis.

Para Granell (como para Breton), la novela, el relato, el poema, no tienen un fin en sí mismos: son solo medios o médiums. Se escribe como fuente de conocimiento: las esclusas de la percepción, abiertas o no por el automatismo psíquico, apuntan ya a la posibilidad de detener el flujo del pensar. O aceptamos esa oscura realidad —la surrealidad de nuestro subconsciente, capaz de devorarnos con la soledad, el vacío o la locura de su propio autocuestionarse--, o seguiremos condenados a refugiarnos en los trillados caminos de nuestra cárcel mental.

Arte y artistas en Guatemala

De su primer libro, *Arte y artistas en Guatemala* (1949), sólo diré que se caracteriza por la agresividad e impaciencia con la estética preceptista, por su oposición a los fines sociales del arte, por su rechazo del realismo tradicional, por su defensa de la imaginación creadora. En otras palabras: por su adhesión total a los postulados surrealistas.

Isla cofre mítico

Isla cofre mítico, apareció en Puerto Rico, en 1951, en una tirada de 250 ejemplares ilustrados, numerados y firmados por el autor. Granell escribió este texto poético, híbrido y premonitorio en homenaje a André Breton y a su esposa Elisa, a quienes había conocido en Santo Domingo. En 1948, Breton había publicado *Martinique, charmeuse des serpents*, uno de sus libros menos conocidos. El texto de Granell aspira a ser el comentario poético de ese libro bretoniano.

Es la isla, sembradora de mitos y símbolos, nueva y renacida esperanza, la que acoge a esos exiliados y les permite vislumbrar otro horizonte. No todo paraíso estaba perdido, pensaba Breton. *Isla cofre mítico* es un texto abierto a varias posibles lecturas: Granell se adhiere a la esperanza bretoniana de un nuevo mito; esboza una historiografía geográfico-cultural de la isla, anunciando así el renacimiento surrealista.

En *Isla cofre mítico* aparecen ya muchos de los rasgos temáticos y formales de la obra granelleana, que habrán de alcanzar su razón de ser en posteriores escritos: su defensa de la universalidad frente a cualquier localismo reductor o chauvinista; su humor, rezumante de ironía; y sobre todo, sus insólitas metáforas.

Las imágenes surrealistas de Granell –discursivas o plásticas– no tratan de representar ni evidenciar una realidad lógica o figurativa, sino que pretenden llegar al lector-espectador de forma intuitiva, visceral. Granell ilustra cada estampa de *Isla cofre mítico* con dibujos suyos: en una vertiginosa explosión de júbilo y triunfo estalla el ave de alas desplegadas, que anuncia, con su vuelo, un nuevo renacer.

El pájaro del surrealismo avizora la línea del horizonte, que siluetea la playa de la isla salvadora. Allí todo es mágico y múltiple, y cambiante, y sorprendente, y, también, un poco perverso. El hombre nuevo nacerá de las entrañas convulsionadas del magma de un volcán isleño.

“Crisol mágico”. Vasconcelos, el pensador mexicano, había imaginado en Latinoamérica una raza cósmica. Manuel Andújar (otro exiliado del 39) habla del crisol de mestizajes que es Hispanoamérica. Las

Antillas serán el cofre del nuevo mito, el crisol mágico o el nigromántico alambique donde habrá de decantarse la nueva luz surrealista.

“Prestigio de las islas”. Podemos considerar a la isla como refugio del amenazante mar del subconsciente, pero, símbolo bifronte, también puede ser aislamiento, soledad y muerte. Una nueva civilización está a punto de nacer; su mar, el Atlántico, y su rumbo, abierto e impulsado por los céfiros. El mundo es de los poetas, de los vates, vaticinadores, profetas y videntes del porvenir. Los surrealistas estaban convencidos de que un nuevo hombre se avecinaba.

En “Carga magnética”, como en los campos magnéticos bretonianos, la atracción de las islas es invisible, pero poderosa. Breton había sentido ese tironazo afectivo, esa iluminación, al contemplar por vez primera Martinique, la encantadora de serpientes.

En “Triángulo isleño”, Granell –siguiendo un proceso de asociación mental– recorre evocadoramente las Islas Canarias y las Islas Baleares. Granell concluye esta viñeta de las islas, señalando los vértices de ese triángulo isleño: el pintor Wifredo Lam, de la isla de Cuba, y los pintores haitianos Aimé Césaire y Héctor Hipolyte. Breton se había entusiasmado ante esa pintura rousseauniana, ingenua y maravillosa de los surrealistas caribeños. En Granell, que tanto tiene en común con esos artistas, se encuentran así dos corrientes semejantes por sus rasgos caricaturescos y zoomórficos, humanoides y arbóreos.

“Pájaro sueño” alude al colibrí, pájaro que aparece al principio y al final de Martinique, charmeuse des serpents. Fijémonos en el dibujo de Granell: un ave fantástica (pájaro-dragón) encrespa su engarabitado pescuezo.

Fiel a la afición surrealista por lo lúdico, Granell descompone, en “De Norte a Eon” el nombre de Breton, y comenta las nuevas voces que el azar ha ido hilvanando. Todas esas palabras apuntan a un mismo objetivo: el surrealismo es el salvador, es la isla, que incorruptible e inalienable, verá la luz de una nueva humanidad.

Muchos de los pasajes de *Isla cofre mítico* son, en realidad, poemas. Sírvanos, para ilustrar lo que digo, un fragmento de “Isla encantada”:

La isla materializa los ensueños.
Punto vivificador del horizonte muerto y conocido.
De una a otra isla el vuelo se impone.
Punta de pararrayos invisible sobre la catedral geológica sumergida
en el primer hundimiento universal.
Pezón sensible al cosquilleo de la profecía.
Nube rebelada. Angel anegado,
la pupila inmóvil,
fija en la ola única que llegara,
igual a sí mismo, propio espejo.
Hierro de lanza arrojada hacia acá,
índice incansable señalando al cielo. Hermana del volcán, uña del
espacio, pestaña del ojo del mar,
la isla.

“Siglo de islas” insiste en “un nuevo resurgimiento de la América Central”, como había profetizado Pierre Mabille; para Granell, este resurgimiento es, sin duda, el de “la libertad y la poesía: de la vida”.

En “Bibliomancia”, Granell hace, en una parodia dialogal, un breve recuento de alusiones a islas, realizadas por individuos tan dispares entre sí como Marx y Apollinaire. Algunos de los nombres recurrentes son: Gracián, de quien admira la sátira y el bruñido concepto; Juan Ramón Jiménez, a quien conoció en Puerto Rico; Benjamín Péret, aquel que se dedicaba a insultar a los sacerdotes; el visionario poeta y pintor inglés, William Blake, y otros.

Y, por último, en “Cofre mítico”, se revelan las claves de un nuevo mito. La mujer-niña vive en una isla que simboliza el “sumo bien”: la libertad. La mujer es “EVA igual a AVE igual a B.A. igual a A.B.”; es decir: André Breton.

Sueltas las amarras, Eugenio F. Granell emprende así su aventura personal hacia la isla de lo maravilloso, donde todo es realidad, donde todo es surrealidad.

El clavo

La novela corta, *El clavo* (1967), es una parodia del mundo científico-tecnológico. Como en *Animal Farm*, la novela de George Orwell, o en filmes como *Metrópolis*, de Fritz Lang, y *Tiempos Modernos*, de Charles Chaplin, el tema es el mismo: la libertad del ser humano frente a los procesos alienantes de una sociedad mecanicista.

En *El clavo* —como en algunos escritos de Kafka—, los personajes han sido reducidos a una fórmula, a un número. El Poder —o el abuso que de este se hace— priva al ser humano de su individualidad, etiquetándolo y catalogándolo, para conseguir, de esa forma, controlarlo a voluntad.

En una sociedad de seres robotizados, no es extraño que los medios de comunicación se encuentren totalmente regulados, es decir, censurados.

A los hombres-robots, en las Factorías, sólo se les permite el uso de un lenguaje común, codificado y preceptuado por la Regla Fundamental. Para que nadie se atreva a atentar contra este código establecido, la Policía Lingüística, con puntilloso celo, se encarga de vigilar “la pureza” del lenguaje.

Aunque Granell no sitúe su novela en ningún país determinado, el uso de voquibles como “camarada”, la repetición de la voz inglesa “red” y, sobre todo, la sátira de la archiburocratización de la sociedad y de su énfasis en la falta de comunicación y en el clima de opresión y miedo, hacen pensar en los regímenes totalitarios, sean de izquierda o de derecha.

Pero lo más importante en *El clavo* es la defensa que Granell hace de la libertad, como bien supremo y máximo ideal.

La novela del Indio Tupinamba: grotescomaquia de la Guerra Civil española

Con esperpentismo valleinclanesco —técnica literaria que deforma caricaturescamente, por amplificación o/y minimización, los rasgos sobresalientes de la realidad—, Granell trasmuta en imagen retorcida y

grotesca un mundo en caos: el de la Guerra Civil española. El texto de Granell, superficie cóncava donde se reflejan la crueldad y la barbarie de la guerra —de toda guerra—, es, aparentemente, un caos narrativo.

El Indio Tupinamba —¡insólita presencia en la guerra española!—, autodecapitante y camaleónico, es portavoz de un mundo mágico y fantástico en la atmósfera enrarecida y degradante del conflicto bélico. La presencia de Tupinamba en la Guerra Civil constituye una variante más de la famosa frase de Lautréamont: en la novela de Granell, la máquina de coser y el paraguas lautréamontianos han sido sustituidos por un indio tupinamba; la mesa de disección se ha metamorfoseado en el Madrid sangriento de la guerra.

Pero a Granell, más que dar testimonio de lo que de lo que la guerra había significado, le interesaba crear un mundo novelesco —nacido de sus experiencias vitales— en el que la contienda apareciese como una nave de los locos, cuyos tripulantes, desbocados sus instintos, desarboladas sus conductas, navegaran sin norte ni guía.

De poco serviría que hiciese ahora un resumen argumental de *La novela del Indio Tupinamba*, o que intentase siquiera analizar la psicología de los variopintos personajes que desfilan por el texto de Granell. El Indio Tupinamba rompe con las limitaciones impuestas por un género y por una tradición novelesca de cuño realista. Los personajes de la novela no obedecen a unos patrones psicológicos reconocibles. El lector no puede, por tanto, tener asideros de referencia para comparar esa realidad desquiciada, aparentemente absurda, del texto granelleano.

Sin embargo, esto no significa que las criaturas de ficción de la novela deambulen por un aséptico y metafísico vacío: la acción se desarrolla en el Madrid en guerra; los personajes, deshumanizados y embrutecidos por la brutalidad cavernícola de la guerra, se convierten en caricaturas de sí mismos.

La crítica parece estar de acuerdo en que *La novela del Indio Tupinamba* presenta la dolorosa realidad de la Guerra Civil española, y por extensión, la de toda guerra. El Indio Tupinamba es, pues, texto

antibelicista y antimilitarista, porque son los militares quienes promueven las guerras, de ellas viven y por ellas arrasan y exterminan a los pueblos.

Lo que sucedió: la realidad surrealista

Lo que sucedió (1968) trata de “un mundo disparatado y absurdo que nos hace reír por su inconexión, pero que nos duele igualmente por su alejamiento e incompreensión de lo más valioso en la vida humana.

En *Lo que sucedió* (cuyo título original iba a ser *La familia Naveira*) se enfrentan dos actitudes vitales, dos formas de vida: una positivista, lógica, racionalista; y otra póstica, mágica, irracionalista o surreal. *Lo que sucedió* constituye asimismo una honda y decantada meditación e interpretación sobre la historia de España.

Son abundantísimas las alusiones a la pintura en este y otros textos de Granell. En *Lo que sucedió* (ilustrado por el autor), las palabras con que se describen el prodigioso cuadro del pintor Concheiro, podrían ser aplicables al mismo texto de la novela:

El cuadro mismo, bien mirado, semejaba un desordenado catálogo de realidades donde nada hubiese sido pintado, sino reunido, ensamblado, juntado, superpuesto allí. Mostraba un mareante amasijo de visiones, por su acumulación y superabundancia. Rompía todas las leyes ópticas hasta entonces válidas para diferenciar la perspectiva auténtica de la simulada. (188)

Lo que sucedió debe mucho a la técnica cervantina del engaste, a la interpolación de historias en el texto de la novela —“crónica,” según nos dice el narrador: “...esto no es ninguna novela, tal como ya se advirtió; si aún no se dijo, pues se dice ahora y ya queda dicho para lo sucesivo. Esto es una crónica.”

El lector es perfectamente consciente de que los hechos que se narran en el texto no pueden corresponderse con la realidad, lo cual tampoco impide que los acepte, por mor de la fantasía, como si fuesen reales. Para Granell toda realidad es, a su vez, surrealidad.

LA CREATIVIDAD Y LA COMPETENCIA INTERCULTURAL MEDIANTE UN CURSO DE TRADUCCIÓN

Cristina Pardo-Ballester
Iowa State University

Resumen

La traducción es una manera de escribir creativamente al igual que la escritura es una actividad creativa en cualquier lengua (Rodrick Beiler & Dewilde, 2020). La traducción literaria es una actividad creativa ya que el traductor se aleja del trabajo original al seleccionar creativamente sus palabras (Evans, 2017). Este estudio tiene dos objetivos: 1) Traducir del español al inglés textos literarios del género fantástico (ej. Fábulas y cuentos) y de la comedia (ej. Chistes) mediante el uso de la teoría funcional de traducción (Nord, 2005; Reiss & Vermeer, 2013); y 2) Promover la competencia intercultural (Byram & Wagner, 2018). Los datos provienen de 27 estudiantes de español de lengua extranjera (ELE) que completaron un curso de traducción universitario en la primavera del 2022. Los resultados de las tareas de traducción desempeñadas en dicho curso mostrarán ejemplos de la escritura creativa dentro del contexto de la traducción funcional. Además, también los resultados de dichas tareas revelan que la clave para hacer buenas traducciones es la comprensión de las diferencias culturales, históricas y sociológicas entre ambas lenguas.

Palabras clave: traducción, competencia intercultural, funcionalidad, ELE

1. INTRODUCCIÓN

Bien es sabido que gracias a la creatividad de los escritores muchos lectores se adentran en otros mundos y saborean sentimientos muy diversos. La traducción es una manera de escribir creativamente al igual

que la escritura es una actividad creativa en cualquier lengua (Rodrick Beiler & Dewilde, 2020). Tanto los escritores como los traductores necesitan esa pizca de creatividad para conseguir que el lector se inunde de luz a través de las palabras. Pues como bien afirmó José Saramago, escritor portugués, “los escritores hacen la literatura nacional y los traductores hacen la literatura internacional.” Dicha cita ronda por el internet para valorar el trabajo del traductor y para reconocer que la traducción literaria es una actividad creativa ya que el traductor se aleja del trabajo original al seleccionar creativamente sus palabras (Evans, 2013). Cuando los traductores usan la creatividad transfieren diferencias culturales en el texto traducido incluso cuando se encuentran con significados nuevos en el texto base¹ y no hay una palabra o expresión correspondiente en la lengua meta (Boase-Beier, 2011).

Hoy día, con la globalización, mucha gente necesita traducciones. Mucha gente usa traductores automáticos ignorando los valores culturales y metalingüísticos. Otros, según nos informa García-Landa (2020) pagan por traducciones literales y no esperan que van a recibir una traducción donde se traduce palabra por palabra y la mayoría de las veces no tiene sentido y deben de pagar de nuevo para que la traducción literal que han recibido la vuelvan a traducir con un enfoque interpretativo.

Uno de los grandes problemas en la intersección de las lenguas y la traducción es apreciar la diferencia entre una traducción literal y una literaria. La traducción literal es aquella que se traduce palabra por palabra y los lectores que reciben ese texto traducido son conscientes que están leyendo una traducción. Este tipo de traducción se hace en literatura comparada para poder acceder las ideas originales del autor del texto original. Es muy diferente a una traducción de un texto literario o una traducción literaria cuando el traductor usa la belleza de la lengua para transferir emociones al lector (Hurtado Albir, 2004). Estos textos literarios también son estéticamente bellos y el traductor necesita incorporar su conocimiento cultural y tener habilidad para escribir creativamente. Por

esta razón la traducción literaria, según Hurtado Albir (2004), ha recibido diferentes nombres como proceso recreativo o literatura meta.

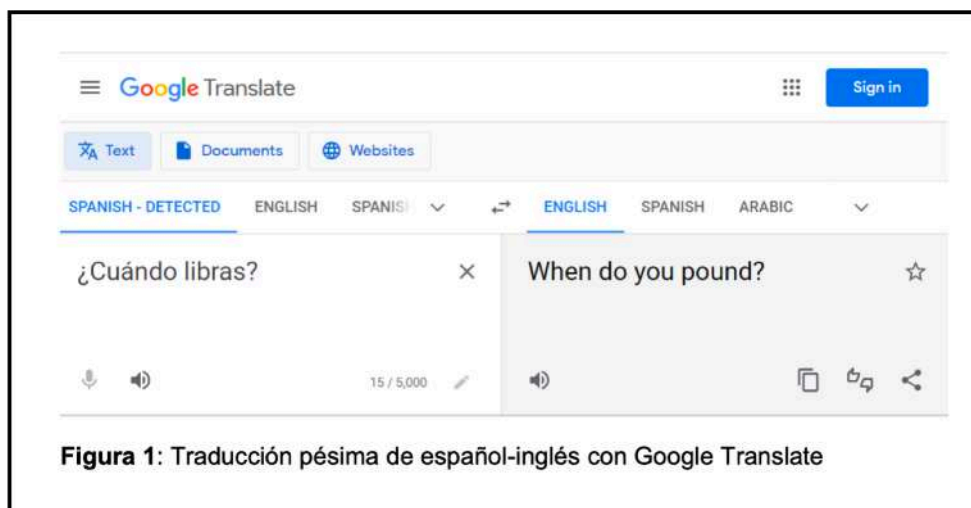


Figura 1: Traducción pésima de español-inglés con Google Translate

Dentro y fuera del aula, los profesores de español como lengua extranjera (ELE) luchan para que los estudiantes sean creativos y se alejen del mal uso que a veces hacen de los traductores automáticos como se aprecia en la Figura 1 (p. 224) con Google Translate (GT) y Figura 2 (p. 224) con DeepL Translator. Dichas herramientas están siempre disponibles y bien es sabido que los estudiantes las usan sin temor, ya sea por falta de tiempo o por falta de conocimiento de la segunda lengua o tercera lengua. El profesorado de lenguas extranjeras no es adverso al uso de dichas herramientas ya que se acepta como medio pedagógico. Prueba de ellos son los recientes estudios enfocados en la enseñanza de ELE y la traducción automática (Niño, 2009; 2020; Pardo-Ballester, 2022).

Este estudio se enfoca en un curso de traducción del tercer año que se ofrece en la Universidad Estatal de Iowa (ISU por sus siglas en inglés) y se ocupa de dos objetivos: 1) Traducir del español al inglés textos literarios de género fantástico (ej. cuentos) y comedia (ej. chistes) mediante el uso de la teoría funcional de traducción (Nord, 2005, 2018; Reiss & Vermeer, 2013) y de este modo lograr lectores y escritores creativos en la lengua meta (Boase-Beier, 2011); y 2) Promover la competencia intercultural.



Según Byram y Wagner (2018) para desarrollar dicha competencia se necesita una combinación de actitudes, conocimientos, comprensión y habilidades que se aplica mediante la acción y nos permite comprender y respetar otras culturas que son diferentes a las nuestras. Para ello es importante comprender el término *linguacultura* que defiende un paradigma transnacional reemplazando al nacional con el fin de destacar la complejidad de una lengua y el flujo de las lenguas-culturas mediante lindes nacionales. Por tanto, esta investigación pretende responder dos preguntas: 1) ¿Mostraron los estudiantes creatividad al transmitir el mensaje en la lengua meta? 2) ¿Mostraron los estudiantes tener competencia intercultural al traducir objetos culturales?

El curso de traducción al que hace referencia este estudio es una asignatura obligatoria para aquellos que estudian el Grado en Estudios Hispánicos o en Lengua y Cultura para las Profesiones. Partiendo de que la mayoría de los estudiantes o todos ellos en algún momento consultan

GT u otra herramienta para facilitar o mejorar la tarea de una traducción, en la primavera 2021 se implementaron cambios modificando no solo los ejercicios de traducción, sino haciendo uso del traductor automático GT para ofrecer el texto traducido a los estudiantes (Pardo-Ballester, 2022). La idea de rediseñar el curso era para enseñarles (a) estrategias lingüísticas de traducción, (b) las diferencias de métodos (ej. literal, libre, interpretativo) al traducir un texto y sobre todo (c) para que aprendieran la segunda lengua al comparar un texto original con textos que habían sufrido cambios al hacer uso del traductor automático.

2. MARCO TEÓRICO

La teoría funcional nace de la teoría del escopo (Reiss & Vermeer, 2013). Nord (2018) nos informa que Hans Vermeer en 1978 fundó la teoría del escopo y para él la regla del escopo es traducir, interpretar, hablar, escribir de una manera que permita al texto meta funcionar en la situación en la que se debe usar y con la gente que quiere usarlo y de la manera en la que se pensó que funcionaría dicho texto. Para comprender la teoría del escopo y sus conceptos básicos (objetivo, función, intención y propósito) podemos pensar en un posible chiste² que hace referencia al tabaco y va dirigido al mundo hispano y muy específicamente a España como país consumidor de tabaco. Este chiste proviene de la revista *Selecciones* de principios del 2000 (véase Figura 3) y sus lectores pueden ser fumadores o

El médico, al paciente:

- ¡Oiga! ¿No le dije que no fumara más?

-Pero, doctor, no fumo más. Fumo lo mismo.

Figura 3: Texto base de la semana 5 que tradujeron al inglés

no fumadores, pero el texto funciona dentro del ámbito donde se publica. Si este chiste se hubiese publicado en otro país donde no hay fumadores el propósito del chiste que es hacer reír no hubiera funcionado. A la hora de traducir este chiste es importante recordar que el autor del chiste seguramente tenía en mente un destinatario, es decir un público acostumbrado al tabaco en la sociedad en la que habita, y por tanto el propósito e intención de reírse era evidente desde el punto de vista del remitente. Pero la situación del traductor puede ser muy diferente porque al traducir el texto el destinatario puede tener una cultura diferente y un escenario situacional diferente si el tabaco no forma parte de la sociedad.

Christiane Nord (2018), explica que, en el modelo funcional, el traductor usa el texto base para crear un texto meta que cumpla las funciones deseadas del encargo de la traducción y siguiendo el conocimiento profesional para satisfacer las necesidades del público. Nord (2018) también nos informa que los traductores profesionales que siguen un enfoque funcional se enfocan en los aspectos culturales o pragmáticos haciendo uso de su competencia traductora. Así que, una buena traducción comunica una dicha situación cultural ya que el traductor es el que decide la manera en que tiene que transferir el significado en la cultura que lo acoge. El traductor es el que comprende los dichos, referencias culturales, expresiones idiomáticas en la lengua origen y tiene que transferir dicha información de manera que tenga sentido para los clientes o lectores de la lengua meta.

El enfoque funcional ha contribuido mucho en el área de la traducción y también puede aportar mucho en otras áreas como los estudios culturales, idiomas extranjeros, estudios etnográficos y comunicación internacional. El modelo funcional ofrece conexiones interdisciplinarias con otros campos. Gentzler (1998) declaró que históricamente los traductores de literatura no se mezclaban bien con los lingüistas, pero el investigador de la teoría funcional considera que los enfoques interdisciplinarios son una ventaja. Hoy día, los estudios de traducción contemporáneos incorporan una variedad de enfoques cuando

interpretan un texto original a un texto meta. Castro-Paniagua (2000) explica que el trabajo del traductor es como el de un etnógrafo ya que un texto tiene información cultural y semántica. Sin embargo, no solo hay que encontrar un equivalente adecuado en la lengua meta, el traductor también tiene que entender los códigos de la cultura inherente del texto original con el fin de adaptarlo a la otra cultura.

3. METODOLOGÍA

En este proyecto se siguió una metodología de investigación-acción (McNiff & Whitehead, 2005) para enseñar el curso de traducción y para evaluarlo. En dicha metodología el docente se involucra con los alumnos ya que también actúa de investigador. Este tipo de metodología se ha descrito como un espiral de ciclos de investigación y acción que empieza con una situación o problema que se necesita mejorar y encontrar una solución factible. Las fases de este proceso de investigación son planificar, actuar, observar y reflexionar (Bisquerra Alzina, 2004).

3.1 Participantes y contexto

En este estudio, 27 estudiantes universitarios, una becaria, y una profesora e investigadora de un curso introductorio de traducción, que se impartió en la primavera del 2022, participaron en el proceso de investigación y el traductor automático de GT sirvió como herramienta de aprendizaje. El ciclo de investigación lo empezó la investigadora de este proyecto al plantearse una situación problemática del mal uso de GT durante el aprendizaje de ELE. Partiendo de investigaciones previas y conocimiento sobre el grupo de estudiantes que suele matricularse en este curso, se planificó y condujo el primer ciclo del proceso de indagación en la primavera 2021 con unas tareas de traducción llamadas entradas individuales (Pardo-Ballester, 2022). Se cambió el diseño de dichas tareas añadiendo GT como herramienta de trabajo y se seleccionaron solamente textos del género narrativo como pueden ser chistes o cuentos. Los objetivos del nuevo diseño eran aprender a usar la

herramienta de trabajo, a ser creativo con la lengua y aprender sobre la cultura de ELE. Basándonos en el enfoque funcionalista o teoría de escopo propuesta por Vermeer y considerando que los textos base de este estudio tienen una función expresiva³ se pretendía que los participantes de este estudio mantuvieran la misma función a la hora de traducir los textos.

3.2 Instrumentos usados en la investigación

Resultados del Chat: La investigadora observó el involucramiento del estudiante durante las posibles interacciones entre estudiante-profesora o estudiante-becaria con el fin de comprender el texto base y orientarlo a una buena traducción. Las interacciones ocurrieron mediante la herramienta del Chat incluida en Canvas, plataforma donde se administraba y enseñaba el curso de traducción.

Resultados de dos tareas específicas: un chiste sobre el tabaco y el cuento de Pulgarcita. Con estas tareas de traducción, llamadas entradas individuales se pretendía que tradujeran los textos mediante el uso de la teoría funcional de traducción (Nord, 2005; Reiss & Vermeer, 2013) y que aprendieran a ser creativos y que mediante el proceso de traducción desarrollaran la competencia intercultural. Los estudiantes podían mejorar sus traducciones después de interactuar con la profesora o con la becaria. Ver el Apéndice para las tareas y textos base.

3.3 Análisis de datos

Para garantizar la validez de los datos se llevó a cabo la triangulación⁴ en la recopilación de los datos y en el análisis de datos llevados a cabo por una becaria de investigación y la autora de este artículo. De los datos se obtuvieron problemas de transferencia al pasar el mensaje de una lengua a otra. También se sacaron los porcentajes según el enfoque metodológico escogido por el estudiante al hacer la traducción del texto base a texto meta.

4. RESULTADOS

4.1 ¿Mostraron los estudiantes creatividad al transmitir el mensaje en la lengua meta?

En la Figura 3 se encuentra el chiste que apareció en la revista Selecciones en el año 2000. Se les pidió a los estudiantes que tradujeran prestando atención al público estadounidense. Para ello algunos estudiantes decidieron contarles el chiste traducido a sus amigos o familiares con el fin de ver si realmente tenía el efecto cómico que se transmitía en español. Si se reían sabían que habían conseguido transmitir la función e intención del texto base.

El paso 6 de la Entrada Individual pedía a los estudiantes que especificaran el enfoque metodológico que eligieron para abordar la traducción del chiste. Se les pedía que no usarán el método literal ya que había que tener en cuenta la intención y función del chiste. Para poder hacer estos ejercicios de traducción lo mejor posible no solo se les pedía que vieran las lecciones grabadas sobre diferentes métodos de traducción, estrategias para poder enfrentar problemas lingüísticos y culturales y ejemplos para comprender el significado a nivel superficial o profundo⁵, sino que se les pedía que entregaran sus tareas con anticipo para poder asistirlos y guiarlos por el buen camino sin darles una solución a los problemas lingüísticos y culturales. La figura 4 muestra tres métodos y tres traducciones que los estudiantes hicieron.

Método literal	Método interpretativo-comunicativo	Método libre
The doctor to the patient: -Listen! Didn't I tell you not to smoke anymore? -But, doctor, I don't smoke more. I <u>smoke the same</u> .	The doctor to the patient -Hey! Didn't I tell you not to smoke anymore? -But, Doctor, I don't smoke any more , I smoke the same.	The doctor to the patient: -Hey! Didn't I tell you at the last appointment not to smoke anymore? -But, doctor, I don't smoke any more than before . I smoke the same amount .

Figura 4: Tres ejemplos de traducciones según tres métodos distintos

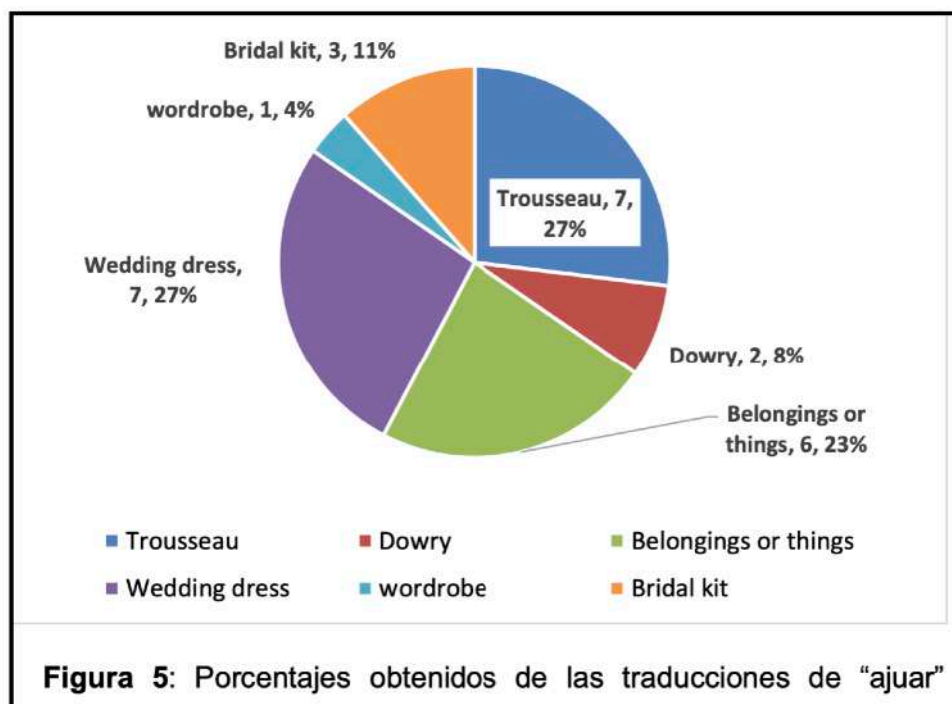
De los 27 estudiantes solamente 17 lograron comprender el chiste según mostraron sus traducciones y reflexiones. Un 22% de estudiantes (6/27) consiguió pasar el mensaje de manera comunicativa, un 22% de estudiantes (6/27) lo pasó usando una mezcla de enfoques metodológicos, un 19% de estudiantes (5/27) transmitió el chiste siguiendo el método libre, es decir añadieron información que no estaba en el texto base, un 15% de estudiantes (4/27) lo hizo de manera literal y un 22% de estudiantes (6/27) no logró completar bien esta tarea. Este último grupo andaba desorientado y en lugar de traducir el texto de español a inglés trató de mejorar el texto en español, como si esto fuera una opción. Esto muestra que los estudiantes no leían las instrucciones ni los comentarios que recibían de la profesora o becaria. Los que tradujeron siguiendo el método literal no consiguieron comprender el juego de palabras o tampoco leyeron las instrucciones o no las comprendieron ya que en ellas se especificaba que no usaran el método literal porque había que mantener la función e intención de hacer reír al destinatario. Los que comprendieron el texto y lo tradujeron siguiendo el método libre decidieron añadir más información para hacerlo más ameno y fluido en inglés. Los que usaron el método interpretativo-comunicativo siguieron el estilo de la lengua inglesa y aportaron traducciones con un lenguaje más escueto, separando la palabra anymore (any more) para conseguir ese efecto cómico que se muestra con la palabra “más” en el texto base. Dos estudiantes del grupo que mezcló métodos dijeron que decidieron usar el método literal y libre porque no sabían cómo pasar el significado de “más” (anymore) al inglés, pero pensaron que estaban mejorando la traducción añadiendo información. Cuatro estudiantes indicaron usar el método comunicativo-interpretativo y el método libre porque habían comprendido el juego de palabras, pero querían acercarse al lector añadiendo signos de exclamación o haciendo otros cambios al texto base. Sobre la creatividad es evidente que los que tradujeron literalmente y los que tradujeron mal el texto base no lograron ser creativos ya que no se pasó la intención de hacer reír. Aquellos que tradujeron siguiendo el método libre o

comunicativo fueron un poco creativos al poder transmitir el mensaje comprendiendo el juego de palabras. Sin embargo, ningún estudiante del semestre de la primavera del 2022 consiguió acercarse a la cultura de los jóvenes estadounidenses. Si tenemos presente la teoría de escopo al traducir al inglés se pensaría en la situación, la intención y el propósito del que escribió el texto y para transmitir el mensaje a una lengua meta hay también que pensar en la cultura meta. Para acercarse a la cultura anglosajona y ser creativos podían haberse fijado en el consumo de nicotina que hoy día es más popular en la juventud estadounidense mediante los cigarrillos electrónicos. Podían haber usado el verbo “vapear” que viene del inglés ‘to vape’ en lugar de usar “fumar” ‘to smoke’. A pesar de los comentarios que tanto la becaria como la profesora aportaron mediante las interacciones del chat sugiriéndoles que se fijaran en lo que puede que hicieran sus conocidos, amigos, familiares en cuanto a la acción de fumar, los estudiantes no tuvieron curiosidad para seguir investigando y ofrecer una traducción creativa.

4.2 ¿Mostraron los estudiantes tener competencia intercultural al traducir objetos culturales?

Sobre la traducción del cuento de Pulgarcita es importante destacar dos palabras que presentaron problemas a los participantes de este estudio y que eran esenciales para fomentar la competencia intercultural: “flanes” y “ajuar”. La palabra “ajuar” no la conocían ni en inglés como ‘trousseau’ y muchos reconocieron que no sabían que era la ropa de la casa como las sábanas, manteles y otras pertenencias que la mujer va almacenando para el día que se case. Otros decidieron pasar el mensaje usando la palabra “pertenencias” (belongings) o “cosas” (things), pero los pocos que tradujeron como “dote” (dowry) o como “vestido de novia” (wedding dress) no pasaron el significado de “ajuar”, pero se acercaron a la cultura estadounidense porque encontrar el vestido de novia es lo que a muchas mujeres estadounidenses, y de muchas otras culturas, les preocupa. Los que tradujeron como “kit de novia” (bridal kit) o “armario”

(wordrobe) no comprendieron el significado. La Figura 5 muestra el gráfico con los porcentajes obtenidos de las traducciones de los participantes.



En cuanto a la palabra “flanes” once estudiantes (11 de 27, 40.74%) decidieron traducirlo como ‘flans’ porque reconocieron que este tipo de postre ya está muy integrado en EE.UU y es importante recordar que el público para el que se les pidió traducir es el estadounidense. El porcentaje de estudiantes que tradujeron como ‘flans’ demostraron tener competencia intercultural. Los que tradujeron como ‘puddings’ (9 de 27, 33.33%) o como ‘custard’ o ‘crème brûlée’ (3 de 27, 11.11%) acomodaron al público estadounidense, pero no mostraron tener la misma competencia intercultural que los que usaron ‘flans’ ya que no fueron capaces de reemplazar lo nacional por lo transnacional. Dos participantes (2 de 27, 7.41%) tradujeron con la palabra “postre” ‘dessert’ o “tarta” ‘cake’ y por tanto no parece que comprendieran el significado de “flan”. El mismo porcentaje (2 de 27 estudiantes) decidieron eliminar esa palabra para evitarse el problema de la traducción.

CONCLUSIÓN

Los resultados de dichas tareas revelan que la clave para hacer buenas traducciones es la comprensión de las diferencias culturales, históricas y sociológicas entre ambas lenguas. Con este conocimiento, los traductores pueden reproducir lo que perciben mediante una traducción funcional en otra lengua (Nord, 2018). Tanto para ser creativo como para disponer de una competencia intercultural es importante disponer de una mente abierta para adquirir conocimientos nuevos de otra cultura y comprender nuestra propia cultura. Este estudio trató de explorar la escritura creativa y la competencia intercultural dentro de la traducción con un enfoque funcional, aunque los estudiantes no lograron desarrollar creatividad en su propia lengua, más de un tercio de estudiantes pasó el significado del juego de palabras del chiste y logró fomentar la competencia intercultural al integrar la otra cultura en el texto de la lengua meta.

NOTAS

¹ Un texto base es el texto que se entrega al traductor y que se pide traducir a una lengua meta. Nord (2018) explica que ella prefiere llamarlo base en lugar de texto original porque muchas veces el texto que hay que traducir es un texto que ya ha sido traducido a otra lengua y por tanto no es original. Por ejemplo, un texto en alemán que se traduce primeramente al inglés y después se vuelve a traducir del inglés al español o a otra lengua. Texto meta es la traducción que se hace a la lengua que se le encargó al traductor.

² El chiste al que se hace referencia para explicar el enfoque funcionalista se usó en este estudio al rediseñar unas tareas de traducción para incluir Google Translate como herramienta de trabajo. Dicho chiste y los pasos que se siguieron se encuentra en la Metodología, que corresponde con la tercera parte del artículo.

³Por función expresiva se entiende las emociones que siente el lector al leer tanto el texto base como el texto meta. Si el texto es un chiste, la finalidad del texto es hacer reír al lector u oyente. Si el texto es un cuento para niños también hay que considerar dicha finalidad y función del texto

base. Para Reiss (1989) los textos expresivos son aquellos que muestran escritura creativa como puede ser un cuento, un poema, etc.

⁴ Se recogieron datos de los estudiantes sobre las dos entradas individuales (el chiste y el cuento de Pulgarcita). Además del trabajo que habían entregado, se usaron los datos que provenían del chat que indicaban la interacción que la profesora había tenido con sus estudiantes para mejorar las traducciones. Si los estudiantes entregaban las tareas con suficiente tiempo tenían la posibilidad de recibir ayuda sobre sus dudas. Esto no quiere decir que se les diera las respuestas, sino que se les guiaba por el buen camino. Esta misma interacción la tuvieron con una becaria que asistía a la profesora con las entradas individuales. Ella se encargaba de ayudar a la mitad de los estudiantes y la profesora se encargaba de la otra mitad.

⁵ Se entiende por significado a nivel superficial el primer significado que se relaciona con la palabra sin tener en cuenta el contexto o la cultura, mientras que el significado profundo es el que tiene en cuenta la cultura y el contexto donde aparece dicha palabra o expresión. Para comprender el significado profundo hay que investigar ya que no siempre se encuentra la solución en un diccionario bilingüe. Por ejemplo, si leo la oración “Es un gato” a nivel superficial podemos pensar en el mamífero de cuatro patas, pero dependiendo del contexto y país donde se diga esa oración puede hacer referencia a una persona nacida en Madrid, o para los costarricenses y nicaragüenses puede significar una persona con ojos claros o en otros contextos puede significar una herramienta de trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bisquerra Alzina, R. *Metodología de la investigación educativa*, Madrid: La Muralla, 2004.
- Boase-Beier, J. *A Critical Introduction to Translation Studies. Continuum Critical Introductions to Linguistics*. London: Continuum, 2011.
- Byram, M. & Wagner, M. “Making a difference: Language teaching for intercultural and international dialogue”. *Foreign Language Annals*, 51, 2018, pp.140-151.
- Castro-Paniagua, F. “English-Spanish Translation”, *Through a Cross-Cultural Interpretation Approach*. University Press of America, 2000, pp. 1-159.
- Evans, J. “Review of Emily Apter. (2013) *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso.” *Target*, 29 (3), 2017, pp. 491–495.

- García-Landa, M. "Translation Theory and the Problem of Equivalence, Hermeneus". *Revista de Traducción e Interpretación*, nº 2, 2000, pp. 1-4.
- Gentzler, E. Reviewed Work(s): "Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained by Christiane Nord"; "Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism' by Luise von Flotow"; "Translation and Language: Linguistic Theories Explained by Peter Fawcet". *Translation and Literature*, Edinburgh University Press. Vol. 7, No. 2, 1998, pp. 266-276.
- Hurtado Albir, A. *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Cátedra, 2004, pp.1-695.
- McNiff, J. & Whitehead, J. *Action Research for Teachers: A practical guide*. London: David Fulton Publishers, 2005.
- Niño, A. "Machine translation in foreign language learning: language learners' and tutors' perceptions of its advantages and disadvantages". *ReCALL*, vol. 21, no. 2, 2009, pp. 241-258. doi:10.1017/S0958344009000172
- . "Exploring the Use of Online Machine Translation for Independent Language Learning". *Research in Learning Technology*, 28, 2020, pp. 1-32.
- Nord, C. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2nd ed. 2005.
- . *Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Routledge, 2018.
- Pardo-Ballester, C. "A Case Study: A Technological Insight on Teaching Translation". *Foreign Language Annals*, 25 (3), 2022, pp. 894-913. DOI: 10.1111/flan.12640
- Reiss, K. "Text types, translation types and translation assessment. In A. Chesterman (Ed.)", *Readings in translation theory*, 1989, pp. 105-115. Finn Lectura.
- Reiss, K. & Vermeer, H. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained, translated by C. Nord, English reviewed by M. Dudenhöfer*. Manchester: St. Jerome, 2013.
- Rodrick Beiler, I. & Dewilde, J. "Translation as Translingual Writing Practice in English as an Additional Language." *The Modern Language Journal*, 104 (3), 2020, pp. 533-549.

APÉNDICE

Tarea de traducción de la semana 5

Paso 1 incluye el texto base:

El médico, al paciente:

- ¡Oiga! ¿No le dije que no fumara más?

-Pero, doctor, no fumo más. Fumo lo mismo.

Paso 2 incluye la traducción de GT del texto del Paso 1

The doctor, the patient:

-Listen! Didn't I tell you not to smoke anymore?

-But, doctor, I don't smoke anymore. I smoke the same.

Paso 3 incluye la traducción del texto del Paso 2 al español.

El médico, el paciente:

-¡Escucha! ¿No te dije que no fumes más?

-Pero doctor, ya no fumo. Yo fumo lo mismo.

Paso 4 incluye un análisis contrastivo y una evaluación de los textos traducidos con GT:

Responde las preguntas: ¿Qué diferencias encontraste al comparar el texto base del paso 1 con el texto traducido del paso 3? Comenta la gramática y el vocabulario. ¿Qué aprendiste al comparar dichos textos?

Paso 5: Traduce al inglés el texto base del Paso 1 y responde las preguntas: ¿Qué hiciste para mejorar la traducción del Paso 2 teniendo en cuenta que es un chiste y que el lector tiene que reírse? Si no conseguiste hacer reír al destinatario ¿qué tipo de traducción hiciste?

Paso 6: Escribe un párrafo reflexionando en los problemas que encontraste al traducir el texto base. En tu reflexión explica qué hiciste para resolver esos problemas. Explica qué enfoque metodológico decidiste usar (libre o interpretativo-comunicativo) y por qué decidiste usar dicho método. Recuerda que el método literal no es una opción al traducir un chiste con una intención y función específica.

Texto base para traducir en la semana 9 siguiendo los seis pasos que se presentaron en la semana 5

Pulgarcita

Pulgarcita era una niña que había nacido de un geranio. Era tan pequeñita como un dedo, y por eso el señor Sapo la quería de novia para su hijo. Un día, huyendo del pesado del sapo, Pulgarcita se alejó de la casa de sus padres y se perdió en el bosque. Anduvo mucho, navegó en la hoja de un chopo, pero no supo volver a casa.

Comía flores y bebía rocío, pero cuando llegó el invierno, tuvo frío y hambre. La vio el abejorro y pensó que sería una buena mujercita, pero a su familia no le pareció bien y tuvo que abandonarla en el campo. El señor Ratón la recogió en su casa, muy amable.

-Solo quiero que me hagas flanes y que me cuentes historias –le dijo a la niña-, pues me siento un poco solo.

Pulgarcita quería mucho al anciano ratón, por lo bueno que había sido con ella.

-Es ya hora de que te cases – le dijo un día el ratón-. Mi amigo, el señor Topo, necesita mujer y es un buen partido. Te aconsejo que empieces a hacer tu ajuar.

En casa del topo había una golondrina muy enferma a la que la niña cuidó hasta que mejoró y pudo volar.

Según se acercaba la fecha de la boda, Pulgarcita estaba más y más triste. Un día, asomada a la ventana, vio a la golondrina que ella había curado.

- ¡Eh, golondrinita! ¿Querrías sacarme de aquí? - le dijo.

La golondrina, que se acordaba bien de Pulgarcita, la colocó sobre su espalda y se la llevó volando.

- ¡Ya verás dónde te llevo...! ¡Hoy puedo devolverte el favor que me hiciste!

Tras volar muchas horas, aterrizaron en un país donde todo el mundo era del tamaño de Pulgarcita. Un grupo de niños y niñas los recibieron. Entre ellos, un jovencito encantador tomó a Pulgarcita de la mano y dijo:

-Esta es la princesita que yo esperaba. ¡Por fin llegó!

HOMENAJE A ALMUDENA GRANDES

INTRODUCCIÓN, Helena Talaya.Manso, pp. 229-231.

ALMUDENA GRANDES. MEMORIA Y COMPROMISO, Helena Talaya-Manso, pp. 232-245.

MEMORIA, TIEMPO Y CONEXIONES EN *LAS TRES BODAS DE MANOLITA* POR ALMUDENA GRANDES, Frieda Blackwell, pp. 246-256.

LA HERENCIA DE LA LOCURA EN LA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES, Josefina Sánchez-Money, pp. 257-272.

MALENA ES UN NOMBRE DE TANGO POR ALMUDENA GRANDES, María Castejón Leorza, p. 273.



Introducción a las ponencias sobre Almudena Grandes **Actas del 41 Congreso de ALDEEU**

Almudena Grandes falleció el pasado noviembre de 2021, víctima de un cáncer que acabó tempranamente con su vida y su obra, dejando a la opinión pública conmocionada y huérfanos a sus lectores. Su funeral fue uno de los más impactantes de los últimos años, e innumerables personajes de las instituciones y del mundo de la cultura asistieron a su multitudinario funeral para expresar la profunda admiración y respeto por su obra literaria. Desde entonces se han sucedido como en cascada todo tipo de innumerables homenajes vecinales, talleres literarios, que van desde el nombramiento como hija predilecta de Madrid, hasta renombrar la madrileña estación de tren Madrid-Puerta de Atocha-Almudena Grandes. También la Academia Española de cine ha celebrado en el

primer aniversario de su muerte la cara más cinéfila de la escritora, y su retrato ocupa ya un lugar en la galería de ilustres del Ateneo de Madrid.

Los ensayos que siguen fueron presentados en el 41 congreso de ALDEEU celebrado en Orense en julio de 2022: Almudena Grandes: Memoria, compromiso y resistencia (Helena Talaya-Manso), Memoria, historia, tiempo e interrelaciones en ‘Las tres bodas de Manolita’ (Frieda Blackwell), y La herencia de la locura en ‘La Madre de Frankenstein’ (Josefina Sánchez) junto a la presentación virtual Nuevas genealogías femeninas en ‘Malena es un nombre de tango’ (María Castejón Leorza). Estos artículos, junto con el poema que Olivier Herrera ha escrito en el primer aniversario de la muerte de la autora quieren sumarse a los otros homenajes a la figura literaria de una gran escritora como ha sido Almudena Grandes.

Helena Talaya-Manso

In Memoriam de Almudena Grandes

Mi corazón se encoge, mi alma sangra y llora,
Temblando ante el alevoso y criminal zarpazo
Que te arrebató la vida dejándonos huérfanos,
Solo me consuela, el pensar yo que la muerte,

Es nadie, y jamás esta podrá borrar el eterno
Amor, que Tú nos supiste legar con tu obra,
La huella imperecedera de tu efímero paso
En la Tierra, Tu nombre, Almudena Grandes,

Está y quedará impreso en la memoria viva,
La semilla de tú compromiso ético y solidario,
Literario y humano con el espacio y el tiempo
Que tuviste para despertar y levantar con tu voz.

Y tu pluma, la conciencia dormida de España.
Hoy, tu muerte enmudece y empequeñece
Toda la creación, mujer libre, inmensa y lúcida,
¡Hasta siempre! Querida Almudena Grandes.

Con el beso y cálido abrazo de este Poeta,
Que llora, como un niño, tu dura ausencia.
Pienso en nosotros, en ti Almudena, y veo,
Que no existe nada, más allá de la palabra.

Que nace, crece, camina y nos sobrevive
En la luz y la voz de la gente digna y libre,
Que perdura siendo el eco que, en silencio,
Vuela bajo la roja, blanca luna del desierto.

Olivier Herrera Marín
París, 28 de noviembre de 2021

ALMUDENA GRANDES:
MEMORIA, COMPROMISO Y RESISTENCIA

Helena Talaya-Manso
Tufts University, Boston, MA.

Mi relación con Almudena Grandes empezó cuando en 1989 leí *Las edades de Lulú*, y desde entonces me convertí en fiel lectora de todas y cada una de sus novelas, pero no fue sino hasta el 2016 que tuve la oportunidad de conocerla personalmente con motivo de la publicación de una colección de ensayos sobre su obra. Un amigo común nos puso en contacto y nos recibió en su casa, allí le hablamos de publicar una colección de análisis de sus novelas, y ella se unió al proyecto con mucho interés, y una cierta modestia confesada. El libro, titulado *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia*, acabó siendo una colección de once ensayos, una introducción, una entrevista personal y un prólogo de Eduardo Mendicutti, y vio la luz en 2017. Al terminarlo, pensamos en publicar un segundo volumen que incluyera las novelas de los *Episodios de una guerra interminable*¹ que no habíamos analizado en el primero, aunque lamentablemente eso no ha podido ser, ya que su fallecimiento ha acabado tempranamente con esos proyectos. Este artículo quiere ser un homenaje a la escritora quien, a través de sus novelas y artículos de opinión, ha rescatado la memoria colectiva de los perdedores de la guerra civil española.

Hay una constante en la obra de Grandes: descubrir la narrativa del franquismo, o el ‘tiempo de silencio’ en que la larga dictadura de Franco ocultó durante 40 años que España había sido alguna vez un país libre. Como expresa Tereixa Constenla en su artículo obituario: “Almudena Grandes ha tenido la fuerza y la constancia para darles a los derrotados del siglo XX español la épica literaria que les faltaba”. El tema de la memoria, junto a los efectos que la historia reciente tiene en la sociedad

española contemporánea, son los aspectos fundamentales de su narrativa.

La recuperación de la memoria está presente de una manera transversal en todos sus libros, pero no es sino hasta que después de escribir *El corazón helado* (2007) que se decide a iniciar el proyecto literario de los Episodios de una guerra interminable, cuando ya alcanzado un momento de madurez personal y literario, en el que no le asustan las consecuencias de asumir abiertamente un posicionamiento político crítico sobre la sociedad española contemporánea, y cuando siente que está en posesión de las herramientas necesarias para mirar el pasado con tranquilidad. En una entrevista afirmó que “de lo que se trata es de denunciar que mi país es un país que sigue estando muy enfermo [...] Yo creo que hay que denunciar esto y hay que intentar que España se normalice, es decir, que se asuma de una vez que un golpe de estado es un golpe de Estado y no es un alzamiento nacional”. Como menciona Ana Corbalán en su ensayo:

Los Episodios se pueden considerar como una herramienta persuasiva y selectiva para reflexionar y posicionarse ideológicamente en torno a un aspecto del oscuro pasado de España [...] con solo fijarse en el título de la serie, resulta evidente que el compromiso político es el eje central de estos episodios. Principalmente, son destacables la palabra ‘Guerra’ e ‘interminable’, que indican de forma clara que después de casi ochenta años, esta guerra que oficialmente duró tres años, en realidad nunca va a concluir, lo cual es perceptible en la polarización política existente en la España del siglo XXI. Y que es notable en todos los polémicos debates que pueblan los medios de comunicación. (Corbalán 101)

El corazón helado (2007), la novela precursora de los Episodios recorre el siglo XX español a través de tres generaciones y de dos familias que representan a las dos Españas divididas por el franquismo. La autora se tomó muy en serio su incursión en la recuperación de la memoria colectiva de los perdedores de la contienda. Grandes tenía la curiosidad de la historiadora y la potencia de la novelista. Ambas cualidades le

permitían construir unos artefactos redondos, donde el rigor científico y la documentación estaban al servicio de una trama pensada para emocionar. Ella explicaba su método: “Para escribir una novela así (*El corazón...*) hay que llegar a un equilibrio perfecto entre la libertad creativa y la lealtad a la verdad histórica”.

En la entrevista que da comienzo al libro *Memoria, compromiso y resistencia*, la propia autora explica que el momento en que se le ocurrió la idea de rescatar la memoria parte de un episodio familiar cuando descubrió que su abuela había visto bailar en una sala de fiestas a una mujer desnuda, la bailarina Josephine Baker. No podía creerse que sus abuelos hubieran tenido una vida mucho más libre que sus padres, y que ella misma. Es ahí cuando tuvo conciencia que el franquismo le había robado la memoria de la vida de su abuela y surgió la necesidad de recuperar la memoria, no solo de su propia familia, sino la de todo un país. Esto fue creciendo en importancia hasta llegar a la conclusión de que debía rescatar los momentos silenciados después de una agónica guerra.

El hilo conductor de la memoria frecuentemente es la figura de los abuelos. Los abuelos han sido para Grandes un referente generacional: “Mi vida tiene mucho más que ver con la de mis abuelos que la de mis padres. Mis abuelos pudieron elegir su vida igual que la he podido vivir yo, en cambio mis padres no tuvieron posibilidad de elegir otra vida”. En *Malena es un nombre de tango* (1994) hay un capítulo en el que la abuela Soledad cuenta su historia, hecho que ya presagia la historia de Álvaro, el protagonista de *El Corazón Helado* (2007) en que confiesa que, si hubiera conocido a su abuela, habría podido ser mejor persona. Y en *Los besos en el pan* (2015) novela que establece una correspondencia entre los valores éticos de la sociedad española de la crisis que se desató en 2008 con los del pasado inmediato, los abuelos son protagonistas colectivos que aportan memoria histórica ya que pueden comparar la crisis reciente con la que ellos sufrieron en la España del 36. Los numerosos ejemplos narrativos en que los abuelos explican su vida a sus nietos, establecen un paralelismo histórico a través de la conexión emocional, de esta manera y

en una magistral simbiosis, Almudena Grandes une los diferentes tiempos históricos para explicar el presente a través del pasado.

En cuanto a cómo la escritura afecta no solamente a los lectores, sino también a quien la escribe, Grandes manifiesta: “La escritura afecta profundamente al escritor. *El corazón helado* es el libro que más me ha afectado como persona, porque me obligó a enfrentar mis propias memorias, y a tomar posición frente a situaciones a las que antes no me había enfrentado. Leemos en la entrevista de *Memoria, compromiso y resistencia*: “Para mí es una novela importantísima que tardé cuatro años en escribir. Mi intención al escribirla era la de explicarme la complicada tarea de ser española y de entender la naturaleza de mi país, el asunto pendiente de toda mi generación.” (29). *El corazón helado* narra la historia de amor de Raquel Fernández hija y nieta de exiliados republicanos en Francia y de Álvaro Carrión, hijo de un miembro de la división azul. Los Fernández, representan una parte del exilio, una familia de la burguesía progresista que tras la guerra tuvo que exiliarse y perdió todo. La otra, la familia Carrión, son los representantes de otro tipo de burguesía, la que se creó y se enriqueció durante la dictadura.

Grandes elige para la narrar esta historia la primera persona cuando ya no le asustan las consecuencias de asumir abiertamente un posicionamiento político crítico sobre la sociedad española contemporánea:

Quando se escribe en tercera persona te distancias más del personaje. Escribir en primera persona me obligó a hacerme preguntas que no me había hecho, escribir la palabra ‘yo’ es un ejercicio de riesgo. Cuando en el acto de escribir se estrechan los lazos con el personaje, no paré de hacerme preguntas y eso me afectó mucho. Me conocí más a mí misma.

La ficción es autobiográfica, escribir es cavar hacia adentro. Es como el proceso que hace un psicoanalista. Te descubres tu misma como personaje. Escribí la novela con un personaje masculino, Álvaro Carrión, que es un hombre, pero era yo. Es un personaje al que yo le transferí mis inquietudes y mis dudas. Un personaje que indaga en la historia de su propia familia, y que descubre cosas que

no le gustan, que lo que le han contado es mentira y se da cuenta que la historia de España ha sido diferente de la que él creía.”

El corazón helado tiene un narrador en primera persona, y cuatro puntos de vista. Álvaro Carrión es el narrador principal, Raquel Fernández Perea es una narradora secundaria, y luego aparecen los dos patriarcas de las familias, Ignacio Fernández, el abuelo de Raquel y Julio Carrión el padre de Álvaro, contrapuestos en tercera persona:

El corazón helado como muchas de mis novelas es un juego de espejos, en el sentido en que unos personajes van reflejando a otros. Está llena de juegos en paralelo y de reflejos. Tardé mucho tiempo en distribuir el juego entre los puntos de vista. Álvaro no podía ‘contarlo todo’ porque no lo sabía todo, pero decidió darle relevancia al presente por eso usa la primera persona del presente mientras que el pasado está contado en tercera persona. Es una novela sobre la memoria, aunque no es una novela sobre la historia. El pasado tiene que estar ahí, porque sus protagonistas, Álvaro y Raquel que son dos españoles jóvenes del siglo XXI que se posicionan sentimental y moralmente respecto al pasado, luego el pasado se tiene que conocer para que el lector pueda acompañarlos en ese viaje. Pero es una novela sobre el presente.

Para escribirla se documentó en dos temas que desconocía: la división azul, y la segunda generación de inmigrantes, sus vidas y su identidad haciendo una especie de inmersión total en esta época. Durante ese proceso de documentación, consiguió una considerable cantidad de imágenes que le proporcionaron un filón inagotable de personajes e historias que no habían sido contadas hasta el momento. Al acabar de escribir una novela tan intensa, quedó exhausta, y al finalizarla se preguntó: “¿Y ahora qué hago yo, tras escribir una novela de mil páginas?” Empezó a recuperar todo lo recolectado, lo puso sobre la mesa, y decidió que con ese el material le saldrían un total de seis novelas. Con toda esa inmensa información pensó en Benito Pérez Galdós (1843-1920), su escritor de referencia. Galdós inventaba una historia de ficción, y la insertaba en el marco de un acontecimiento histórico real de manera que

los personajes, los protagonistas de la historia real, interactúan con los de ficción. El modelo ya estaba hecho: “*Los Episodios nacionales*”. Este mismo modelo también lo había utilizado Max Aub en “*El laberinto mágico*” para contar la guerra civil en seis novelas, y la autora pensó que si quería contar la posguerra tenía que utilizar el mismo marco que Galdós había utilizado para sus *Episodios nacionales*, un marco referencial de 70 años. Esto le hizo pensar lo afortunada que sería de poder insertarse como escritora en una tradición narrativa que ella respetaba y admiraba, y se decidió a escribir sus *Episodios de una guerra interminable*, para contar 25 años de la historia de España.

El primero de los *Episodios...* es *Inés y la alegría* (2010). La novela parte de la invasión del valle de Arán, en octubre de 1944 por un ejército de unos cuatro mil ex combatientes republicanos, cuya intención era presionar a los Aliados para que les ayudaran a echar a Franco del poder. Esa historia le pareció doblemente inverosímil, primero por su magnitud, pero más por el hecho de desconocerla. Había una imagen que ella veía con gran claridad: una mujer a caballo, con una pistola, y con cinco kilos de rosquillas, de alguna manera parecida a una escena de un western americano, y se dedicó a desarrollarla a través de un guion cinematográfico, pero después de un año y medio se dio cuenta que como guion no funcionaba, y decidió hacer lo que mejor sabía: escribir novelas. En *Inés y la alegría* es un episodio de guerrilla y de resistencia armada. Cuenta la historia de una mujer republicana que había robado un caballo y una pistola y se une a la resistencia armada de la guerrilla y se acabó convirtiendo en la cocinera del cuartel general de la Resistencia que vive en primera persona el episodio de la invasión del valle de Aran que pudo haber cambiado la historia de España, acortando la dictadura. Para la autora, el valle de Arán representa la abnegación y el coraje de los que se jugaron la vida para intentar acabar con la dictadura.

El segundo de los *Episodios...* es *El lector de Julio Verne* (2012). Narra un episodio de la guerrilla antifranquista² y cómo el miedo afecta a la vida, e influye sobre el amor y las pasiones familiares. El narrador es Nino,

un niño de 9 años hijo de un guardia civil que vive en la casa cuartel de Jaén, que se siente dividido entre el amor que siente por su padre, a quien considera un buen hombre y la admiración que siente sobre los guerrilleros que representan la libertad en un país en el que nadie puede libremente elegir su destino (54). Nino lee todas las novelas de Julio Verne que le ha prestado una maestra jubilada que vive en la zona, y la lectura de estas novelas de aventura son las que le permiten escapar de la realidad opresiva de su pueblo, de la casa cuartel, y de las conversaciones que escucha por la noche entre sus padres. Pero sobre todo le enseñan que la bondad, la maldad, la valentía y la cobardía, y el heroísmo, se formulan de una manera distinta de las que a él le han enseñado. Esta novela es un homenaje a la literatura como herramienta, como modelo para la vida, y también la historia de cómo un niño pesar de haber nacido en uno de los momentos más crueles de la historia de España, y en una casa cuartel, es capaz de escapar a su destino, terminar viviendo una vida como él había querido vivir.

El tercero de los *Episodios*, es *Las tres bodas de Manolita* (2014) una novela larga y compleja en la que, como explica Frida Blackwell se unen las historias personales de ficción, junto episodios históricos tomados de la realidad que enmarcan la narrativa y conectan entre sí a los personajes de la obra. La protagonista es Manolita, una joven de dieciocho años que al principio de la obra vivía con su familia en el Madrid de la República. Su padre y su hermano son colaboradores con la República y tras acabar la guerra, lo pierden todo. El padre es fusilado en la cárcel de Porlier, su hermano tiene que esconderse y va a participar en la resistencia, y su madrastra también es llevada a la cárcel de Porlier, lo que deja a Manolita al cargo de sus hermanos menores y pasando penurias. En las largas horas que pasa en la cola de la cárcel de Porlier, hace amistades que le ayudan con su supervivencia. Allí le hablan de un cura corrupto que organiza bodas falsas a cambio de dinero. El hermano de Manolita la envía para que se case con Silverio, otro miembro de la resistencia que está en la cárcel. Manolita acaba casándose dos veces, la primera boda para

pasarle información a Silverio, y una segunda que le permite estar en contacto con él otra vez para recibir la información que deber compartir con el grupo. Durante estos encuentros, Manolita se enamora de Silverio por sus habilidades y su decencia y al final de su condena, Manolita le pide que se casen de verdad, y esta será la tercera boda que da título a la novela. Existen varias tramas paralelas, que explican la resistencia desde las cárceles franquistas, y cómo los presos del franquismo tuvieron que hacer trabajos forzados en la construcción del Valle de los Caídos. También se narra la historia de Roberto, 'el Orejas' que durante la República había sido parte del grupo comunista y después se convierte en delator y torturador para los franquistas, al mismo tiempo que novela enfatiza la importancia de la militancia femenina antifranquista.

En el 2015, hace un paréntesis en los Episodios y publica *Los Besos en el Pan*. En esta novela se aleja cronológicamente de la memoria para escribir sobre de hechos contemporáneos, como una novela de urgencia³ y aunque parezca descontextualizada, hay aspectos fundamentales que muestran cómo se inserta plenamente en el proceso literario, en cuanto a la idea de la recuperación de la memoria. *Los besos...* narra un año en la vida de las gentes de un barrio del centro de Madrid, que a su vez funciona como un microcosmos de la sociedad española sacudida por la crisis económica que empezó en el 2008. En ella se establece una correspondencia entre los valores éticos de la socia española en el momento presente y desde el pasado inmediato de la guerra civil.

El cuarto de los *Episodios...* *Los pacientes del García* (2017) es otra novela larga y compleja que abarca casi cincuenta años, desde poco antes del inicio de la guerra civil hasta la caída de Franco. Es una novela de espías, y de amistad, cuyo eje conductor es el relato de la amistad de dos hombres cuyas identidades verdaderas tuvieron que ser escondidas para poder sobrevivir a los vencedores de la guerra civil. Aunque hay varias tramas en la novela, el eje esencial es la historia de una red de evasión de criminales de guerra nazis y países colaboradores de los nazis que funciona entre Madrid y Buenos Aires entre 1945 y 1954

aproximadamente. Una red dirigida por una mujer Clara Sttaufer que era alemana y española, que tenía doble nacionalidad y doble militancia, era nazi y falangista. Fue la primera mujer delegada de prensa de la falange española e íntima amiga de Pilar Primo de Rivera, y tenía contactos con Perón. Comenta la autora el problema que tuvo al escribir esta novela por ser un tema clandestino que el régimen nunca reconoció. Unos archivos encontrados en Francia y actualmente en Madrid, son los que utilizó para documentarse y escribir esta novela.

El quinto de los *Episodios...* es *La madre de Frankenstein* (2020), otra de las novelas analizadas en estas actas por Josefina Sánchez Moneñy, cubre el periodo entre 1939 y 1956, comienza con el joven doctor Germán Velázquez regresando a España en los años 50 tras haber estado años exiliado en Suiza donde trabajaba como psiquiatra. La acción alterna entre Suiza y España y establece un paralelismo al incorporar a la persona que le ayuda a regresar a España, un amigo de su padre de la Alemania nazi, con la llegada del doctor García a la España fascista. El título de Frankenstein es una alegoría de la figura de Aurora Rodríguez Carballeira (1879-1955, madre de Hildegart, quien dio muerte a su hija en 1933. La parricida estaba ingresada en el hospital mental de Ciempozuelos, y era una de las pacientes del doctor García. En esta novela se exploran temas como la propia identidad, la sexualidad, la maternidad, y la situación de las mujeres en las instituciones mentales en los años del franquismo.

Todo va a mejorar (2022) es la novela póstuma que Almudena Grandes dejó inconclusa. Escrita en 2020 cuando el mundo se vio inmerso en esa especie de realidad distópica por la epidemia de covid, aquí la autora interrumpe los *Episodios*, igual que hizo en 2015 para escribir *Los besos en el pan*. Es una trama de ciencia ficción peligrosamente cercana con el tema de la pandemia en primera línea. El libro consta de un capítulo último, capítulo muy breve, y unas notas del poeta Luis García Montero, director del Instituto Cervantes, y viudo de Almudena en las que en las últimas páginas explica el proceso del libro tal y como ella lo había planeado, y cuál fue su contribución final para ayudar para acabar de

contar una historia que dibuja un futuro alegóricamente y señala dos posibles peligros: “Por un lado, que los cuidados fuesen un ataque a la libertad. Por otro, que se desarrollase una economía imperativa que convirtiera la sociedad en una gran empresa, en un gigantesco supermercado”.

Luis García Montero dice que “para entender el presente, Almudena decidió ir al pasado”. Para la escritora la memoria no tiene que ver con el pasado, sino con el presente y el futuro, con el país que queremos vivir, y en el que queremos que vivan nuestros hijos, un país que se rige por valores como la verdad, la justicia, la lealtad, la transparencia, o un país regido por valores como la hipocresía, el cinismo, la opacidad, valores que según Grandes son los que consagró la Transición española a la democracia. En la entrevista comentó:

“Los agentes políticos que la suscribieron (la Transición) hicieron como un pacto de amnesia cuya consigna era: “Hay que olvidar para progresar”. La consecuencia fue que la Transición fundó una democracia atípica única en Europa. España es la única democracia europea que no se funda en el reconocimiento de su propia tradición democrática. Es una democracia que se fundó a sí misma en el aire, sin raíces, en un acto de soberbia notable. Se dijo: Vamos a trazar una raya en el suelo, y a partir de ahora, ya todo va a ser bonito y estupendo y vamos a olvidar que en España hubo 40 años de dictadura. Lo que es una insensatez, una estupidez y una cosa imposible que no ha servido para nada. Muchas de las cosas que están ocurriendo ahora en España tienen que ver con la fragilidad congénita de su democracia, que se fundó tomando todas las decisiones posibles para no recordar ni remitirse a la experiencia republicana.”

Propone pensar en el significado de la propia palabra Transición: algo transitorio, un momento que empieza y se termina. Es algo que por su propia naturaleza tiene que acabar, pero el problema es que en España se ha intentado que la transición fuera permanente. Asegura:

“La paz social que trajo la Transición es cierta. No arremeto frontalmente contra ella. No me gusta, pero comprendo que los que la hicieron lo que honestamente creían que tenían que hacer y convencidos de que esa era la única posibilidad. Lo que me parece condenable es que se sientan tan ‘infalibles’, que no admitan que 30 años después su obra no le vale a una generación que tiene la necesidad de hacer lo que honestamente cree que es lo mejor. Los que hicieron la Transición, fueron honrados, pero no entiendo que se aferren a su obra como si fuera de una perfección absoluta.

Aun reconociendo que en la Guerra Civil hubo dos bandos, y ambos cometieron hechos atroces, para la autora en una democracia como la española, con una Constitución que consagra unos valores determinados como garantes y base de la paz y la armonía social, no se puede considerar que unos golpistas fascistas que dan un golpe de estado para acabar con la legalidad construida, valgan lo mismo que los demócratas que defienden la democracia. Eso es una deformación moral que pesa sobre la cultura española, y sobre la conciencia de los españoles. Grandes afirma:

“La recuperación de la memoria en España pasa por perder el miedo. Después de 35 años de democracia no hay que tener miedo. En realidad, ese miedo y esa especie de hipocresía consigue quitarle fuerza y hacer que la democracia española sea más frágil. En España no se soporta que se ponga en cuestión muchas cosas...”

Para la autora, la crisis del 2010 tiene que ver con la fragilidad de la democracia española. En los 80 la sociedad se caracterizaba por un prestigio enorme de la política y una fe ilimitada en las instituciones, esta euforia traía una fe enorme en los políticos. También, en la época del 92 todo iba bien, pero con esta crisis, la confianza de las instituciones no ha aguantado. Ahora estamos viendo el reverso, en la sociedad española la política esta desprestigiada y los ciudadanos sienten desconfianza instintiva hacia las instituciones, y esto indica que la Transición ha llegado al final, que el modelo de la transición se ha agotado. Y propone una solución:

España tiene un ejemplo admirable en su pasado. lo que nos tenemos que aferrar para salir de esta crisis, es a los valores republicanos. Una generación que consiguió hacer el milagro de convertir un país atrasado y pobre en un país que asombró al mundo creando dieciséis mil escuelas en cuatro años; que asistió al florecimiento cultural más imponente después del Siglo de Oro; que aprobó un estatuto jurídico era el más progresistas del mundo; que las mujeres españolas fueron las terceras en el mundo a tener derecho a voto, es algo de lo que los españoles podríamos estar legítimamente orgullosos [...] Renunciar a ese patrimonio nos hace más débiles, más vulnerables, sobre todo nos dificulta el camino al futuro. Me gustaría que se reconociera eso, que se establecieran y reconocieran los lazos entre la democracia española, y la democracia republicana.”

Almudena Grandes seguirá siempre viva a través de su obra, para ella la literatura debe transmitir unos valores éticos que ayuden a nuestra genera esta generación a resistir, pero sobre todo a rescatar la identidad perdida, y eso se consigue recuperando la memoria histórica, que es un mecanismo para afianzar una autoestima social con una base firme y estable desde la que crear un futuro mejor. Grandes apela al compromiso, un compromiso presente en todos sus personajes a través de una épica silenciada que es la de todas las que perdieron la guerra y siguieron luchando en sus batallas cotidianas, en lo doméstico y en el olvido pero que jamás dejaron su resistencia porque para ellas, para todas estas voces dormidas “resistir es vencer”.

NOTAS

¹ Los Episodios de una guerra interminable, es el proyecto literario de escribir seis novelas cuyo objetivo principal es reconstruir la memoria de la Guerra Civil y la posguerra, mediante la ficcionalización de un acontecimiento histórico ocurrido desde 1939 a 1964, cuando se cumplieran los supuestos 25 años de paz tras la guerra. De las seis novelas, solo se han publicado cinco: Inés y la Alegría (2010), El lector de Julio Verne (2012), Las tres bodas de Manolita (2014), Los pacientes del doctor García (2017) y La madre de Frankenstein (2020). La última novela proyectada que iba a llevar como título Mariano en el Bidasoa, no ha podido ser escrita debido al temprano fallecimiento de la autora.

² La guardia civil eran los encargados de la represión en el medio rural tras la guerra civil. La resistencia armada, llamada guerrilla, acabada la guerra civil española fue muy fuerte, y se calcula que hubo 45 mil hombres armados en todas las zonas montañosas del país, apoyados por una red civil que se calcula que pudo rondar las 100.000 personas. Esta guerrilla pensaba contar con el apoyo de los aliados al final de la Segunda Guerra Mundial, y poder echar a Franco del poder. A partir de 1947, cuando el Régimen de Franco se sentía seguro que nadie iba a adoptar ningún modo de represalia en España, decidió acabar con el problema de la guerrilla, y como no podía acabar con los guerrilleros en el monte, decidió acabar con los guerrilleros en el llano. Y empezó lo que los historiadores llaman el trienio del terror, un terror sistemático contra las poblaciones de apoyo a los guerrilleros que estaban en el monte.

³ Al modo de las obras de Max Aub, y el teatro de guerra y el teatro de emergencia, o urgencia. Max Aub al igual que otros escritores, sintió la urgencia de escribir obras en un acto. Este término resulta apropiado a la propia naturaleza del tema y de la intencionalidad de esta novela corta.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Andrea. “*Todo va a mejorar*, el último alegato de Almudena Grandes por la libertad”. Web 8 Octubre de 2022: <https://elpais.com/cultura/2022-10-09/todo-va-a-mejorar-el-ultimo-alegato-de-almudena-grandes-por-la-libertad.html?event_log=oklogin>

Constenla, Tereixa. “Muere Almudena Grandes, la escritora que noveló la épica de los perdedores”.

Web 27 noviembre de 2021: <<https://elpais.com/cultura/2021-11-27/fallece-almudena-grandes-la-escritora-que-novelo-la-epica-de-los-perdedores.html>>

Corbalán, Ana. “Metaficción historiográfica en la novela española del siglo XXI: Hacia una reconstrucción del pasado nacional” *CIEHL: International Journal of Humanistic Studies and Literature* 16 (2011):22-34.

Grandes, Almudena. *El corazón helado*. Barcelona, Tusquets, 2007

---. *Inés y la alegría*. Barcelona: Tusquets, 2010.

---. *El lector de julio Verne*. Barcelona: Tusquets, 2012.

---. *Las tres bodas de Manolita*. Barcelona: Tusquets, 2014.

---. *Los besos en el pan*. Barcelona: Tusquets, 2015.

---. *Los pacientes del doctor García*. Barcelona: Tusquets, 2017.

---. *La madre de Frankenstein*. Barcelona: Tusquets, 2020.

Talaya, Helena y Sara Fernández. Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia. Valparaíso, 2017.

Conferencia de Almudena Grandes en el Festival 'Puerto de Ideas en Valparaíso, Chile, nov. 2012: <<https://youtu.be/R5XNbYSCDUo>>

Una memoria interminable. Almudena Grandes y Pablo Simonetti: <<https://youtu.be/XH8-1WSFqXI>>

MEMORIA, HISTORIA, TIEMPO E INTERRELACIONES EN *LAS TRES BODAS DE MANOLITA* DE ALMUDENA GRANDES

Frieda H. Blackwell
Baylor University, Waco, TX, USA

Las tres bodas de *Manolita* (2014), de Almudena Grandes, constituye la tercera entrega de su serie novelística, *Episodios de una guerra interminable*. Inspirada en los *Episodios nacionales* de Galdós, esta novela se centra en una protagonista femenina, Manolita, de dieciocho años, que trata de sobrevivir en la posguerra. Cuestionada sobre sus razones por seguir escribiendo sobre la Guerra Civil y la dictadura de Franco, Grandes explicó, “Hay que escribir de las consecuencias de la guerra en la clase política española, en la vida cotidiana, en la configuración de este país como nación [...] Aquí todavía estamos pagando los platos de la Guerra Civil” (citado en Rueda Acedo 252). Es precisamente lo que hace, pero de forma diferente a la de las historias tradicionales y a la de las novelas realistas decimonónicas, puesto que combina figuras e historias verdaderas con personajes ficticios para presentar un panorama de la guerra y de los momentos más duros de los 1940s. Por su estructura temporal no cronológica, su técnica narrativa que se centra en una gran diversidad de personajes; en creaciones ficticias y en aquellas tomadas de la vida real; y en describir los estados emocionales de estas personas, Grandes teje un amplio retrato de interrelaciones de causas y efectos de este período histórico, al mismo tiempo que ofrece una nueva definición de resistencia y éxito para los vencidos.

Desde el comienzo del nuevo milenio, se ha visto una proliferación de historias, novelas y otros escritos sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista; sin embargo, como señalan varios críticos, parece que son diferentes a las obras realizadas en los 1980s y 1990s. En este sentido, Santos Juliá, un conocido historiador de los primeros años de la

Transición, insiste en que la historia de estos años “no supuso ningún pacto de olvido o de silencio, sino más bien una decisión consciente de ‘echar al olvido’ el pasado y asegurarse de que ‘no determinará el futuro’” (citado en Faber, 104). Según José-Carlos Mainer, las obras de la siguiente generación se caracterizan por un esfuerzo de escenificar y generalmente defender, “una relación con el legado del pasado violento español que es más activamente indagadora, más abiertamente personal y más conscientemente ética” que en el pasado (citado en Faber102). Además, estos escritores del nuevo milenio parecen más dispuestos a politizar el pasado y a emitir juicios morales sobre la historia narrada. Por otro lado, como explica Pablo Sánchez León, este cambio responde “precisamente a la necesidad de otro tipo de historia que la practicada hasta el momento por los investigadores universitarios” (citado en Faber 105). Almudena Grandes, entre otros como Javier Cercas y Dulce Chacón, nos dan buenos ejemplos de esta novela nueva que adopta posturas éticas y trata de recuperar historias reprimidas o deshechas de su valor afectivo y jurídico.

Como Almudena ha afirmado en muchas ocasiones, los *Episodios nacionales* de Galdós les ofrecen a los lectores una amplia visión de la historia de su siglo, integrando lo personal con lo nacional. Y es, precisamente, lo que pretende Grandes con esta serie. Pero, además, encontramos referencias a las obras galdosianas. En la primera de la serie, *Inés y la alegría*, la protagonista lee las obras de Galdós. *Manolita* abre con un epígrafe que incluye el poema de Luis Cernuda, <<Díptico español>>, cuyos últimos dos versos dicen “Sino esta España viva y siempre noble / que Galdós en sus libros ha creado” (Grandes 4). Para confirmar más la relación entre los episodios de Galdós y los suyos, descubrimos que el Marqués de Hoyos le da a Manolita un contenedor de plata para servir caviar y pone libros encima del artículo para esconderlo de ojos ajenos. Cuando su madrastra los ve, empieza a sacar los tomos del bolso, diciendo “Benito Pérez Galdós –recitó en voz alta– *Episodios Nacionales, Trafalgar*. . . ¡Bah! Y en rústica, encima” (147).

Las tres bodas de Manolita es una obra larga y compleja, de unas 760 páginas. A la hija de la autora le parecía tan enredada la trama que le sugirió que incluyera una lista de personajes al final, algo que hizo por vez primera. Dicha lista tiene seis páginas e incluye once diferentes grupos de personajes, organizados por familias, negocios, grupos geográficos y sociales. Tratar de resumir la novela es, pues, complicado. El enfoque principal es Manolita, una joven que tiene 18 años al comienzo de la obra. En los años de la República, cuando su hermano mayor Antonio, o Toñito, es muy activo en la Juventud Comunista, ella es “La Señorita Conmigo no Contéis”, porque no quiere meterse en líos políticos y quiere ser feliz. Vive con su padre, su madrastra, dos hermanas menores, Isabel y Pilarín, y dos hermanos gemelos menores, Juan y Pablo. En la Guerra Civil, su hermano Toñito y su padre colaboraron con la República.

Así que, al terminar la Guerra, la vida cómoda de Manolita en Madrid cambia radicalmente. Llevan a su padre a la cárcel de Porliers, donde es fusilado. Poco después, también llevan allí a su madrastra, lo que deja a Manolita a cargo de sus hermanos menores. Ella pasa mucho tiempo buscando comida y en la cola de mujeres en la cárcel de Porliers, donde hace amistades que pueden ser de ayuda para su supervivencia. Cada mujer allí tiene una historia diferente, pero igual de triste. Toñito, al volver a Madrid, tiene que esconderse de los nacionalistas, lo que hace en casa de su novia Eladia, que comparte un apartamento con un homosexual, la Palmada, bailaror de flamenco en un tablao. Él recibe información sobre unas máquinas de impresión que se le han mandado al grupo comunista, pero que nadie sabe usar. Se le ocurre la idea descabellada de mandar a Manolita a “casarse” con un amigo suyo, Silverio ya encarcelado por imprimir un folleto, quien es muy “manitas” y, a lo mejor, puede descifrar el misterio de las multicopistas. Hay un cura deshonesto en la cárcel de Porliers que gana una fortuna “casando” a parejas y después dejándolas tener su luna de miel en un cuarto sucio de la prisión. Así, Manolita recoge el dinero necesario para dárselo al cura de la prisión con el objeto de que este la “case” con Silverio y ella puede

darle los planos de las máquinas. Unas semanas después le paga al cura una segunda “boda” para que pueda estar en contacto directo con Silverio otra vez, y recibir información de él con el fin de repartirla con el grupo. Mientras tanto, Manolita, a través de una amiga de la cola de Porlier, ha conseguido un trabajo en una pastelería, que apenas le da para las necesidades más básicas. Por ello, manda a sus hermanas Isabel y Pilarín, a Bilbao, a una escuela de monjas en un programa para hijos de republicanos. La menor aprende a leer, pero Isabel, con catorce años, pasa sus días lavando con sosa manteles y sábanas para hoteles y restaurantes, con lo que sus manos quedan dañadas.

Por estas “bodas” falsas y sus visitas para llevarle comida, Manolita llega a valorar a Silverio por sus habilidades y decencia y se enamora de él. Su madrastra por fin sale de la cárcel y Manolita aprovecha la oportunidad para vivir con Silverio, aún preso en Cuelgamuros y forzado a trabajar en el Valle de los Caídos, aunque los nacionalistas tienen en gran valor sus habilidades manuales. Cuando Silverio cumple, por fin, su condena, forman una familia y pueden reconstruir sus vidas. En el último capítulo, Manolita le pide a Silverio que se casen de verdad, por lo que esta será su “tercera” boda, tal como el título de la obra indica.

En la trama principal de *Manolita*, Grandes teje varias otras historias para ofrecer una visión más amplia de la vida española de aquellos años difíciles. Una que tiene relevancia es la de Toñito y su novia Eladia, que se somete a abusos sexuales de oficiales nacionalistas para salvar a su novio del paredón, muriendo, en última instancia, para que él pueda escapar. En la novela se relata la biografía de Eladia antes que conozca a Toñito y la vida de Isabel, la hermana de Manolita, durante su estancia en Bilbao. Además, se incluye la historia de Roberto, el Orejas, que, durante la República, es parte del grupo comunista al que pertenece Toñito, pero después de la Guerra se convierte en delator y torturador en nombre de los franquistas. También se narra la historia de del Marqués de Hoyos y su círculo de amigos. Este hombre usa su casa y sus riquezas para ayudar a

los sin techo durante la Guerra y muere en la cárcel a manos de los nacionalistas.

La estructura de *Manolita* indica que estamos ante una novela histórica nueva, ante otro tipo de historia, tal como Sánchez León la describía. Debido a que Grandes es historiadora, no es de sorprender que se mueva entre la historia y la memoria histórica, o sea las historias pequeñas y personales y la ficción. En el primer y el último capítulo se presenta la historia oficial. Al comienzo, “(*Un principio: El caso de las máquinas inútiles*)” (15) narra de forma objetiva el intento del partido Juventud Comunista por distribuir propaganda política de izquierda en la España de Franco. Bajo títulos de índole religiosa como Novena a San Ignacio de Loyola llegaban copias de Mundo obrero de las Américas a puertos como Oviedo y luego a Madrid. Incluso enviaron unas máquinas para imprimir folletos, aunque, desafortunadamente, nadie sabía ponerlas en funcionamiento. Con este marco histórico, Grandes empieza a dar forma a sus personajes, conectándolos con sucesos verídicos. En una entrevista, la autora sostiene que, aunque pueda sorprender el episodio de las máquinas de impresión, está tomado de la realidad (Ortiz Sevilla 1/3). La novela termina como comienza, con un documento histórico: “Un final: La trayectoria de un ejemplar servidor del Estado” (713). Relata la biografía de Roberto Coneso Escudero, miembro de la Brigada Político Social, que recibió una medalla del gobierno democrático en 1977 por su trabajo de ayudar a salvar a dos altos funcionarios que habían sido secuestrados. Para elaborar su personaje de Roberto el Orejas, Grandes utilizó la información de una persona histórica que empezó en la Juventud Socialista antes y durante la guerra, pero que cambió de ideología para incorporarse en la división que torturaba y mataba a republicanos, e incluso siguió con esta función en la democracia. El Marqués de Hoyos, Antonio de Hoyos y Vient, que interviene en varios incidentes de la novela también es una persona histórica, que impresionó mucho a Grandes por su “generosidad radical; vivía en un palacio y acogió a la gente que estaba en la calle” (Ortiz Sevilla 2/3). Así pues, algunos

episodios históricos, tomados de la realidad, enmarcan la narrativa y conectan entre sí a los personajes que pueblan la obra. De hecho, todos estos aspectos, a los que se suman otros secundarios, tomados de la realidad misma, añaden mayor verosimilitud a la novela.

La técnica narrativa de *Grandes en Manolita* nos permite tener una visión más amplia de la situación que existía en España en los 1940s. La autora misma confirma que tiene una estructura que se asemeja a una novela anterior, *El corazón helado*:

Hay doce capítulos, los impares los cuenta Manolita, en primera persona, y los pares, en tercera persona, narran las historias de los demás protagonistas porque aquí todos lo son. Pero no se trata de un juego de perspectivas, sino que es necesario explicar su historia individual para comprender cómo se comportan en las distintas situaciones (citado en Cerezo 3/8).

Por lo tanto, vemos los pasajes principales a través de los ojos de Manolita, un personaje ficticio cuya vida refleja la realidad de miles de españoles. También, como explica Acín, “No es de extrañar [...] que el esquema básico de la novela (aplicado a Inés y la alegría, pero reflejado de forma igual en *Manolita*) se centre en el acumulo y la suma de muchas microhistorias individualizadas, concatenadas, que tienden siempre a lo colectivo” (83). La narración no es nada cronológica. Como lo que suele pasar con las memorias personales, el recuerdo de un incidente evoca otro con el que está relacionado y puede servir como explicación para la causa del primero. El tiempo va y viene en esta novela, yendo desde antes y después de la guerra hasta lo sucedido con los padres de los protagonistas y de nuevo casi al momento actual. Por ejemplo, aunque vemos la interacción de Manolita y Silverio a lo largo de la narración, no nos enteramos de la historia personal de él, la pérdida de sus padres cuando era adolescente y sus verdaderos sentimientos de amor hacia Manolita hasta las últimas páginas. De forma similar, conocemos a Eladía, la novia de Toñito, cuando tiene casi dieciséis años y se encuentra con la Palmada después de escaparse de la casa de su abuela. A él le da lástima

de ella y, cuando la ve bailar, la ayuda para conseguir un trabajo en un tablao flamenco. Hasta muchas páginas después, no nos enteramos que su abuela y su madre eran prostitutas y si se hubiera quedado con ellas, habría sido abusada sexualmente por el amante de su abuela. En la página 599, leemos: “Eladia Torres Martínez [...] dio la vida por el único [hombre] al que amó.” Pero en la página 631, Manolita narra su visita a Eladia durante la cual esta le da dinero para comprar la documentación necesaria de los oficiales de Porlier, atestiguando su “boda” con Silverio para poder ir a Cuelgamuros a vivir con él. De esta manera, la narración se mueve hacia adelante y hacia atrás mientras se van añadiendo detalles al retablo de estos años que Grandes va pintando.

El análisis de un pasaje sirve para ilustrar esta técnica: un capítulo empieza, “Silverio Aguado Guzmán no dejó de pensar en aquellas máquinas durante el resto de su vida” (657). Obviamente, es una referencia a la historia que se relata en las primeras páginas. En el siguiente párrafo se da un salto de unos treinta años: “Muchos años después de verla dibujada en tinta china, consiguió localizar en un catálogo antiguo una multicopista doble, idéntica a la que Rita había copiado del natural” (657). El próximo párrafo relata cómo resolvió el misterio del funcionamiento de la máquina. Por consiguiente, la narración se desvía temporalmente otra vez: “Ni siquiera podía recordar cuándo la había visto por primera vez. Manolita siempre contaba que aquella tarde de primavera de 1934 en que su hermano le llevó a la tienda para que arreglara la registradora” (658). Entonces la narración toma otro giro y cuenta sus actividades durante la Guerra Civil. Así que, entre páginas, se salta desde un presente en los años 1960s a unos momentos antes de la Guerra, a hechos durante la Guerra, pero unos breves párrafos después se describe un juguete –un camión de latón– que recibió de su padre cuando tenía nueve años (673). La estructura narrativa que vemos aquí se repite a lo largo de la obra con los distintos personajes. Los lectores tienen que ir haciendo conexiones y juntando las piezas como si fuera un enorme rompecabezas que se completara poco a poco. Estos recuerdos reflejan lo

que Pereira llama “la pervivencia de memorias, que, a pesar de reprimidas, desde el seno de la convivencia familiar hasta el espacio público donde se plantean las cuestiones de interés nacional” (145). La acumulación de muchos sucesos traumáticos ha tenido su impacto, no solamente en los individuos, sino en la vida del pueblo español, por mucho que algunos no quieren hablar de estos “platos [rotos]”, como la autora los denomina.

Para Grandes, las emociones que experimentan sus personajes son de suma importancia, debido a que humanizan los eventos narrados con el fin de que sean más impactantes para los lectores. Calderón Puerta observa que “cuando aparece la voz de la Historia plantea hipótesis acerca de las emociones que experimentaron o pudieron experimentar personas reales clave” (502). A continuación, ofrece el ejemplo del amor romántico que actúa “como motor tanto de la trama de la novela como de la historia” (502). A lo largo de *Manolita*, Grandes narra las emociones de los personajes en profundidad. Por ejemplo, para Eladia y Toñito, el amor romántico impulsa la acción. Incluso para un personaje como la Palmada, su amor por Toñito le insta a esconderlo por tantos meses. Por amor, Manolita cambia su vida completamente al ir a Cuelgamuros con Silverio, lugar donde está preso. Sin embargo, hay otras emociones implicadas. De ahí que Grandes describe la amistad entre Antonio, el hermano de Manolita, y su camarada de guerra de esta manera:

Desde diciembre de 1937 habían hecho juntos la guerra y una amistad sólida, silenciosa y casi instintiva, de esas que no requieren palabras, [...] Les gustaba estar juntos y no necesitaban hablar, aunque hablaban, ni beber, aunque bebían, ni reírse, aunque se reían, para sentir que cada uno de los dos podía confiar, descansar en el otro. (190).

Esta descripción contiene diferentes tipos de emociones. Otro ejemplo lo tenemos en los preparativos que hace Manolita antes de ir a la cárcel de Porlier para “casarse” por segunda vez con Silverio. La Palmera, que le arregla el pelo para esconder los planes de la multicopista, comenta que le sienta bien ese peinado. Ella reflexiona sobre sus emociones: “Tenía razón, pero su advertencia no me asustó. Estaba tan nerviosa, tan

excitada y confundida a la vez por lo que podría pasar cuando volviera a encontrarme a solas con Silverio” (381-2). Los lectores llegan a saber cómo se sienten los personajes en cada momento, por lo que se identifican más estrechamente con ellos. La historia, la memoria histórica y la ficción junto con el despliegue de emociones se combinan para ofrecer otro tipo de novela o libro de la Guerra y la dictadura, tal como se ha mencionado.

Almudena Grandes ha explicado en una entrevista que después del final de la Guerra Civil Española, a diferencia de Italia y Alemania, no hubo ningún intento de reconciliar el país. La autora comenta: “Pero aquí, como la guerra fue una cruzada por Dios y por España, los rojos representaban la antiespaña, [sic] el demonio. Y después de la guerra no vino la paz sino la victoria” (citado en Cerezo 5/8). Añade que “la Resistencia armada se convierte en resistencia civil. Aquí la hazaña consiste en llegar vivo al día siguiente” (3/8). Desafortunadamente, no todos los personajes de *Manolita* ven otro día como el padre de Manolita que es fusilado en la cárcel ni los amigos de Toñito que mueren allí ni Eladia a quien el Orejas mata después de que ella le disparara al oficial nacionalista que abusa sexualmente de ella. Sin embargo, Manolita llega a ser feliz, aun en circunstancias difíciles como la temporada que vive con Silverio en la casa que él construye en Cuelgamuros o en las amistades que había hecho con otras mujeres en la cola de la prisión. En un pasaje clave de la novela, Manolita dice:

En 1944, en un vagón de metro que circulaba entre Acacias y La Latina, comprendí que aquel era un viaje sin retorno. Lo que el Orejas no había conseguido en los tiempos heroicos de la victoria posible, lo habían logrado las mujeres de la cola de Porlier en el pozo sin fondo de una derrota absoluta. Con ellas había aprendido que renunciar a la felicidad era peor que morir, y que el anhelo, el deseo, la ilusión de un porvenir mejor, aunque fuera tan pequeño como el que cabe entre una pena de muerte y una condena a treinta años de reclusión, era posible, era bueno y legítimo, era digno, honroso hasta en aquella sucursal del infierno donde había hecho cola todos los lunes del mejor verano de mi vida” (610).

La palabra “mejor” se yuxtapone fuertemente con toda la miseria descrita en las líneas previas. Luego añade una frase que redefine lo que es ganar, lo que es resistir, inclusive, lo que es tener éxito:

“Aspirar a ser feliz en una cárcel era una forma de resistir, y eso [...] no era una renuncia a la normalidad, a la comodidad, al destino apacible de la gente corriente, sino una elección libre y soberana. El fruto de la única libertad que me quedaba” (610).

De esta manera, Grandes, redefine la victoria y la pérdida para los vencidos de la Guerra Civil. Encontrar la felicidad y elegir a aceptarla era un acto de desafío y una pequeña victoria por mucho que los franquistas quisieran que los derrotados sufrieran. La autora explica que las conversaciones en la cola de Porliers hacen que Manolita descubra lo que es “una forma de triunfo de la vida sobre la muerte que hacen que ella cambie” (citado en Ortiz Sevilla 1/3). En las últimas páginas de la obra cuando aparece las noticias de Roberto Conesa, el Orejas, que era traidor, torturador, delator, y asesino, y había recibido una medalla, Manolita, Silverio y todos sus amigos que sufrieron sus vejaciones llegan a su casa y se quejan, enfurecidos. Silverio reflexiona sobre su situación: “Mi vida no ha sido una mierda, ¿por qué?, si he sido feliz, si te tengo a ti [Manolita], tengo una familia, un trabajo que me gusta” (741). Los vencidos salieron de la contienda y la posguerra sin haberse dado por vencidos, habiendo sobrevivido un nuevo día, sin haber perdido la esperanza de hallar la felicidad y, a largo plazo, reconocieron que la habían encontrado. En realidad, aunque habían perdido, ganaron.

OBRAS CITADAS

- Acín, Ramón. "Historia de los cuerpos mortales cuando se cruzan con la historia inmortal." *Cuadernos hispanoamericanos*. Vol. 724, 2010, pp. 81-89.
- Calderón Puerta, Aránzazu. "'Por mí y por los demás'. Resistencia, comunidades y comunismo en *Episodios de una guerra interminable de Almudena Grandes*." *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*. Vol. 8, nº 2, Verano, 2020, pp. 499-514.
- Cerezo, Herme. "Las mujeres que se reunían en la cola de la Cárcel de Porlier tejieron una solidaridad que tenía como horizonte común derribar el franquismo". *Diario Siglo XXI*, 7 de abril, 2014, 8 páginas. <https://www.diariosigloxxi.com/textodiario/mostrar/173347/las%20mujeres-Verificado> el 12 de junio, 2022.
- Faber, Sebastián. "La literatura como acto afiliativo: La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)." *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010); un diálogo entre creadores y críticos*. Palmar Álvarez-Blanco, Editor e Introducción, Toni Dorca, Editor y Prefacio. Iberoamericana Editorial Vervuert; Vervuert Verlagsgesellschaft Iberoamericana. 2011, pp. 101-110.1159.
- Grandes, Almudena. *Las tres bodas de Manolita. El cura de Porleir, el Patronato de Redención de Penas y el nacimiento de la Resistencia clandestina contra el franquismo*, Madrid 1940-1950. Tusquets, 2014,
- Ortiz Sevilla, Braulio. "El (inesperado) triunfo de la vida." *Diario de Sevilla*, 21 marzo, 2014, 3 Pages. https://www.diariodesevilla.es/ocio/inesperado-triunfo-vida_0_790721159.html Consultado el 12 de junio, 2022.
- Pereiro, Flavio. "El perdón como desafío hacia la reconciliación con las memorias históricas traumáticas en *El corazón helado* de Almudena Grandes y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". En *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo*. (2000-2010). Hans Lauge Hansen, Editor and Juan Carlos Cruz Suárez, Editor and Intro. Peter Lang Publishing 2012, pages 145-154.
- Rueda Acedo, Alicia. "'Pagando los platos de la Guerra Civil': dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes." *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 34, No. 1 (2009), pp. 249-274

LA HERENCIA DE LA LOCURA EN LA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES

Josefina Sánchez-Money
University of Houston

Uno de los temas recurrentes en la narrativa de Benito Pérez Galdós es la imagen de la locura y el espacio del manicomio como una presentación de los sistemas de control del poder sobre los cuerpos femeninos y los discursos de poder en general. El manicomio y las imágenes de la locura presentados en novelas como *La desheredada* (1881) o *Fortunata y Jacinta* (1887) funcionan, según afirma Foucault, como dispositivos de control como un panóptico de Bentham, desde donde se observa a los ocupantes de un espacio sin su conocimiento. Galdós se centra en la locura femenina dibujando un panorama donde su autonomía y su voz son elementos a ser vigilados. Almudena Grandes, considerada como heredera del discurso galdosiano, hereda también las imágenes de la locura en las representaciones femeninas. Este artículo analiza las imágenes de la locura y la utilización del reclamo de Frankenstein del que se sirve Grandes para dibujar otro monstruo femenino: Aurora Rodríguez Carballeira, quien en 1933 cometió el mayor crimen que se pueda concebir en el paradigma de las imágenes femeninas de la monstruosidad: matar a su propia hija. A partir de esta conexión se entra en diálogo con las imágenes de monstruosidad femenina en Galdós y Grandes, evaluando el impacto que tuvieron ambas en la época y que perdura hasta hoy.

Una de las características más relevantes de la narrativa de Almudena Grandes resaltadas tanto por la crítica como por la misma autora es la influencia de la obra de Benito Pérez Galdós, especialmente, aunque no solo, en su colección: *Episodios de una guerra interminable*. En esta serie de novelas la imitación de Galdós es evidente tanto en el formato como en algunos temas recurrentes del contenido. Así como

Galdós creó unos Episodios Nacionales donde se ilustra el imaginario de la nación desde una concepción nueva de la historia narrada desde lo popular, llamado intrahistoria (conocido entre nosotros por la concepción de Unamuno) donde narra el efecto de la guerra y la invasión francesa y otros episodios posteriores en varios lugares de la geografía nacional. Según Tierno Galván, Galdós crea así sus Episodios Nacionales: “a través de la novela, narró Galdós la historia contemporánea de España ateniéndose con sorprendente veracidad a los acontecimientos históricos en cuanto tales. (Tierno Galván, 1979).

Sin embargo y todavía actualmente la crítica considera a Galdós como un precursor de la imagen de la nación, anticlerical y relativamente liberal, cuando en realidad la representación de la situación de la mujer y especialmente de la mujer del “cuarto estado”, es decir la clase trabajadora, no es más que tangencial.

No ha sido sino hasta el momento en que la crítica anglosajona ha resaltado su representación de ciertas mujeres abocadas al desastre e incluso su crudo retrato de privilegiadas como Jacinta, que ha considerado esta representación como unos escritos fuera de lo común. Sus heroínas son vocales a la hora de revelarse y no les importa jactarse de ello como hace Fortunata al burlarse del desafortunado Rubín, como hacen Micaela e Isadora además de toda la larga retahíla de víctimas que aparecen en otras de sus producciones. Para Jo Labanyi, la investigadora británica que lleva decenas de años poniendo al día la crítica literaria sobre la mujer en España, resulta frustrante como tantos estudiosos califican a Galdós como el mejor escritor español desde Cervantes, motivo que repiten ad nauseam, centrándose en sus andanzas por Madrid como si tuvieran alguna relevancia, a parte de lo que él pudiera encontrar para poder recrearlo en sus novelas. Labanyi comenta:

My main motivation for putting this collection together has been an increasing discomfort at what has been a general conservatism at Spanish studies when compared to the adventurousness of that at the English field or even at that of Latin America.

Relata que siempre que ha tenido la posibilidad de enseñar a Galdós conectado con los intelectuales de su época como Zola o Balzac, y considera que la atracción sobre sus lectores surge por la pertenencia del escritor canario al grupo de intelectuales esperanzados con la revolución de 1868 llamada “La Gloriosa” que fue un momento de renacimiento donde deshacerse de poder de la iglesia y poder incorporarse a Europa. Ese grupo del 68, formado por Rosalía de Castro, Alarcón y el mismo Galdós entre otros, fracasa en sus aspiraciones y es en este momento en que parecen adoptar un cinismo descreído, algo que comparten con la también desilusionada Almudena Grandes. A pesar de ello, es en este momento cuando Galdós y otros autores deciden optar por una estrategia feminizante, es decir, narrar la situación política a través de la vida cotidiana en la que paradójicamente halla tantas heroicas abominadas. No escribe para unas mujeres analfabetas en un 78, por ciento sino porque éstas son las víctimas del cuarto estado que más padecimientos han sufrido.” (Labanyi 34)

Inspirándose en estos retratos femeninos y en la representación amarga que Galdós realiza en los textos citados, Almudena Grandes, toma el cetro y ejerce de escribana de muchas mujeres en el limbo de la historia, pero ninguno tan aterrador y rechazado como el caso de Rodríguez Carballeira. Tal y como narra ella misma en su novela *La madre de Franksenstein*, Aurora ni se inmuta al aceptar ser la asesina a sangre fría, después que su hija le hubiera comunicado que había decidido instalarse en el Reino Unido donde su carrera tendría mucha más salida. El suceso en si forma parte de los temas tabú de la intrahistoria. Al igual que las locas, desalmadas, prostitutas y rebeldes que aparecen en el libro de Akiko Tsuchiya *Desde Clarín a Pardo Bazán*, Aurora se convierte en la asertiva vengadora de todas sus procuradoras con la diferencia que ella no se quiebra ni se hunde y si acaso durante un tiempo parece mansa, no es sino por el régimen de tranquilizantes y anti convulsivos a los que la someten los nuevos gurús de la salud mental con toda su escuela científica nórdica y todas las variantes de drogas diseñadas desde los

años treinta para seguir controlando la población, aparte del todo el beneficio que de tales puedan derivarse.

Al igual que Galdós, Almudena Grandes se inspira en estos episodios para narrar la intrahistoria de la gente común, antes, durante y después de la guerra civil española y crea personajes que transitan en varios de sus libros utilizando hechos históricos para crear todo un universo narrativo alrededor. En este sentido, utiliza la intrahistoria que conocemos por Unamuno remitiendo al método de Foucault para analizar la historia y los dispositivos del poder, buscando un hecho anecdótico no cotidiano y no reflejado en la historia oficial para derivar todo análisis del poder y contra poder, como la historia de Herculine en la Historia de la Sexualidad, o como narra los castigos ejemplares escenificados por la monarquía absoluta para tener a la población sometida.

En este artículo, me centro en el paralelismo existente entre la narrativa de Pérez Galdós y Almudena Grandes para mostrar cómo la escritora utiliza un tema recurrente en Galdós, la locura, y especialmente la locura femenina para ilustrar cómo los espacios de control y represión, especialmente en lo que atañe a las mujeres, surgen a partir del siglo XIX y se recrean y renuevan sin perder su capacidad de panóptico, es decir de hipervigilancia incluso desde los mismos seres que lo habitan.

Así como en *Fortunata y Jacinta* se narra el impacto de “La Gloriosa” en la burguesía de Madrid, la literatura popular y los medios (periódicos, semanarios) y especialmente en lo que él denominaba “el cuarto estado”, *La madre de Frankenstein* de Almudena Grandes narra el impacto de un hecho criminal que sucedió durante la Segunda República y que se convirtió en el caso más extraño y comentado de la crónica negra nacional, ocupando múltiples portadas por su morbosa atracción y sensacionalismo. Grandes, como ya hiciera Galdós, narra los castigos que sufre Aurora en el manicomio, como la destrucción de sus muñecos con genitales o la prohibición de acceder a libro alguno. Para ficcionalizar estos sucesos, y Grandes investiga la Historia, pero sobre todo las hemerotecas, las revistas populares de sucesos o de sociedad

adentrándose lo mismo que Galdós en un inconsciente colectivo creado a base de anécdotas, oralidad, chismes escritos, recuerdos y grabaciones cinematográficas de la época.

El suceso fue el asesinato a sangre fría de Hildegart Rodríguez, joven parlamentaria por el partido radical quien murió asesinada a manos de su madre Aurora Rodríguez Carballeira. En la novela un joven psiquiatra, hijo del abogado defensor de Aurora (a partir de aquí la llamo Aurora) vuelve a una España con un panorama, especialmente el psiquiátrico, desolador; con rivalidades entre supuestas eminencias psiquiátricas y prácticas derivadas de los estudios hechos en Alemania y exacerbados durante el tercer Reich, donde la cuestión genética servía para clasificar individuos, el mismo Vallejo Nájera consideraba el ser comunista o socialista como una tara mental. Este joven médico trabaja en el manicomio de Ciempozuelos, donde trata a la homicida, a quien consigue conocer y en cierto modo comprender. El manicomio donde habita el padre de Isidora en *La Desheredada* o el ínclito Max Rubín en *Fortunata* es casi igual al que habita Aurora, 'la madre de Frankenstein' a pesar de que haya pasado casi un siglo. Otras féminas de Galdós se encuentran en otros lugares de castigo, como el convento o la prisión. Galdós dibuja a las mujeres como víctimas del discurso decimonónico del ángel del hogar, y si no son ángeles al modo que la burguesía espera, son monstruos. Como monstruos me refiero a los seres, en mayoría mujeres, que se producen fuera del discurso dominante y por lo tanto van adquiriendo atributos de monstruo. La misma Fortunata, la bella prostituta enamorada, posee cualidades de heroína, pero el objeto de su amor Juanito Santacruz, no es sino un atisbo de revolucionario inmaduro y a causa de este error se produce toda su caída. Hacia el final de la novela leemos como Fortunata (irónico nombre para su infortunio, uno de los guiños de Pérez

Galdós a su incansable ausencia) no para de repetir en su delirio "Soy ángel. Soy un ángel", imagen que refuerza su terror al ser desterrada de esta etiqueta.

Tras el hilo

¿Por qué el título de la novela de *Grandes* hace alusión al monstruo mítico de Frankenstein si ni la novela de Mary Shelley ni ninguna de sus versiones en la cultura popular aparece en el libro? A primera vista la respuesta es fácil. Todos conocimos la figura de Frankenstein a partir del cine o la cultura popular y lo asociamos con la imagen hollywoodiense interpretada por Boris Karlof y por lo tanto es fácil pensar que esta madre engendrará un monstruo. Sin embargo, la figura de Hildegard, la hija programada para ser un genio desde su infancia no resulta particularmente monstruosa a pesar de su evidente precocidad y agencia. El monstruo es la madre que la mata al no poder soportar que su creación tenga agencia propia. En la novela *Frankenstein* de Mary Shelley, el endiosado Doctor Frankenstein, confundido por sus lecturas de Paracelso, Nostradamus y otros alquimistas es el personaje que rompe el orden natural engendrando una criatura desde un laboratorio. Aurora, también influida por Nietzsche, Saint Simon y otros, se eleva por encima de los demás humanos y crea una hija sin ninguna otra influencia que la suya. Ambas historias ilustran en cierto modo el mito de Fausto o Lucifer que desafía a Dios en su sapiencia.

Aurora, en *La madre de Frankenstein*, también se convierte en un monstruo real desde joven. Soltera, leída, independiente y feminista decide, como el doctor Frankenstein, convertirse en padre/madre y tener un hijo que redima a la humanidad. Influida por Nietzsche, Proudhon y los socialistas utópicos, decide concebir un hijo ilegítimo, una criatura que redima al mundo. Recordemos que en su delirio mesiánico también el doctor Frankenstein decide “concebir” un sujeto nuevo, creando así un monstruo nacido sólo de un padre, el propio doctor, sin ayuda de mujer alguna. Aurora concibe un hijo con un marino mercante al que conoce informalmente para finalmente dar a luz una niña a la que llamará Hildegart, que significa “jardín de sabiduría” con lo que al nombrar a su hija ya da clara cuenta del papel que otorga a la recién nacida. En este caso, como El doctor Frankenstein, Aurora, al parecer desbordada por

unas lecturas mal digeridas, se eleva a la categoría de creadora, un ser divino, una especie de Dios. En cierto modo se asemeja al mito popular de Satán quien desafía a Dios y arrogantemente crea un ser superior.

En este mito, Satán es castigado por su vanidad y arrogancia y Aurora, incapaz de ver como su criatura toma sus propias decisiones y se independiza de su madre, prefiere verla muerta antes que fuera de su control. En este sentido es parecido a la historia de Frankenstein quien después de ver el resultado de su creación y desafío al conocimiento común, desata una batalla para acabar con su criatura.

La reclusión de las mujeres y los espacios cerrados.

Estos espacios tan comunes en Pérez Galdós, como el manicomio de La desheredada, los centros de rehabilitación de conducta para las mujeres 'perdidas' como las Micaelas en *Fortunata y Jacinta*, o la prisión en *Miau*, *La de Brincas* o *La desheredada*, son un modo del panóptico de Bentham tal y como lo describe Foucault, es decir un lugar donde todos controlan y donde todos son controlados, un lugar desde donde se observan los espacios de libertad.

Desde 1934, condenada como una Medea de la Segunda República, Aurora es recluida en Ciempozuelos donde pasa la guerra civil. La novela narra como aquel fue para ella un tiempo de relativa libertad, sin recibir inyecciones ni controles y ella sigue convencida de sus motivos y empeñada en liderar otro simulacro de revolución con otras criaturas, esta vez unos muñecos hechos con cojines que ella afirma y convierte en hiperrealistas, al crearlos con su sexo expuesto a la vista de todos y a modo de adorno. Como trabajo extra se dedica a educar a la hija de los celadores del hospital a la que después acusa de seductora del doctor. Y sin embargo no cesa de repetir:

“Las mujeres se pierden por el sexo, pero a mi ningún hombre me ha hecho sentir nada de la cintura para abajo. De ahí proviene mi fortaleza. Cada vez que él entra por la puerta, mientras hago que escucho a la mosquita muerta, me pongo en mi postura de pensar.” (Grandes 73).

Su absoluta seguridad y convencimiento de haber nacido superior la hace aparentemente invencible, calibrando teorías conspiro-paranoicas en su contra. Al igual que Isadora o Fortunata, Aurora, la redentora de su género, delira como método de evasión de su propia realidad convirtiéndose así en la narradora de su propio relato. Como los personajes de Galdós a los que se la compara, manifiesta su demencia en la imposibilidad de dudar. Comparte con ellas el aislamiento y la voluntad de escapar de la realidad y enfrentarse a su verdad. Sin embargo, en su caso, su fuerte personalidad y su carisma la convierten en un personaje fascinante por momentos. Se erige en la demente oficial de la República de un modo en que Grandes crea un personaje producto de su época al igual que sus acólitos lo fueron de la suya. Nacida en un momento de firme creencia en el progreso y la emancipación de la mujer, absorbe unas ideas que no se ve capaz de digerir lucidamente y en su juventud y fanatismo se obsesiona. En su afán científico de control podríamos decir que crea nuevos dogmas criando a su hija con una voluntad mesiánica que, al ser llevada al límite, destruye todo lo que le rodea. Su hija estaba entrenada para una acción superior y al rechazar ese destino sale del control que ella le impone a modo de Dios sobre sus discípulos.

Nuevos mapas de la locura

Desde la hidroterapia, y el aislamiento del siglo XIX, hasta el inicio de la farmacoterapia en los años cincuenta del siglo XX, los mapas de la locura han variado, especialmente en lo que afecta a las mujeres con el triunfo absoluto de la farmacología o la supuesta terapia y la actividad quirúrgica, pero la voluntad del poder siempre es, entre otras muchas cosas, la voluntad de normalizar y legitimar los discursos de ciertos grupos como es el caso de las mujeres o del “cuarto estado”. En este texto, me ceñiré a dos novelas de Galdós donde se representan los manicomios decimonónicos, y el descenso a la sinrazón del personaje de la joven desheredada, Isidora Rufete, que a partir de un relato de su padre ingresado en el manicomio se cree descendiente de la marquesa de

Aransis y por lo tanto heredera de sus bienes. Su belleza y su porte dan credibilidad a su demanda y se juega con la intriga durante casi toda la novela. Según Jo Labanyi, esta trama da pie al autor para estudiar en profundidad el desastre causado por un orgullo y una mente hiperactiva en su fantasía. El camino que va desde *La desheredada* (1881) hasta *La madre de Frankenstein* (2020) nos permite escribir estos mapas de la locura a menudo situados desde el poder, para controlar y vigilar ciertos discursos que se salen de la norma imperante.

En el inicio de *La desheredada*, el lector lee sobre distintas técnicas, la hidroterapia a la que someten a Rufete en el manicomio de Leganés, y en la novela de *Grandes* la utilización de la clorpromazina como anticonvulsivo y tratamiento para la esquizofrenia y otros tipos de alienación. Sin embargo, como el mismo protagonista de la novela de *Grandes*, el doctor Velázquez explica en sus monólogos interiores y en su discurso indirecto, los poderes en la España del pleno franquismo son muy distintos de la Suiza de donde viene. Desde el principio, el lector se ve inmerso en las batallas psiquiátricas del momento, un escenario donde existía una gran rivalidad entre dos supuestos eminentes psiquiatras y sus teorías. Al mismo tiempo, tampoco existía una gran voluntad de facilitar el bienestar de las enfermas, considerando innecesaria la investigación sobre supuestas afecciones “femeninas” como la histeria o la melancolía (depresión) y se consideraba un despilfarro de dinero el dedicar fondos a que las “locas” pudieran curarse y llevar una vida normal. Debemos recordar que las órdenes religiosas tenían gran parte del control sobre las instituciones médicas del momento y por lo tanto la solución científica no era la más aceptada.

En *La desheredada*, el lector se encuentra con una escena en un manicomio en la que se entra sin previo aviso. Poco a poco nos damos cuenta de la anomalía de la situación cuando encontramos a Rufete recibiendo una cruenta sesión de hidroterapia helada, administrada brutalmente. Rufete cuya disolución mental se plasma en su propio diálogo consigo mismo y con los celadores, convence a su hija Isadora de

que es alguien extraordinario: la hija ilegítima la Marquesa de Aransis. Su hija constituye un sujeto de deseo para los hombres. Según Akiko Tsuchiya, el tema del deseo femenino generaba grandes ansiedades en el contexto de la época ya que la mujer no podía desarrollar nuevas identidades no tradicionales y si esto sucedía, solía ser castigada y clasificada como monstruo, en el espacio controlado del convento, el manicomio o la cárcel. Isadora sufre un castigo naturalista digno de las novelas de Zola, su hijo nace con hidrocefalia y entra a formar parte de los 'no aptos' genéticamente mientras Isadora va descendiendo paulatinamente a distintos espacios de control, un amante rico, un amigo que le brinda protección interesada y finalmente, la prisión. Su desviación de la norma la lleva a aceptar la prostitución en la calle mientras parece disolverse en el espacio. La novela parece según Debra Castillo una metáfora sobre la máquina disciplinaria que regula cuerpos y discursos.

El personaje que resulta interesante desde el punto de vista de la locura como enfermedad femenina y feminizante es Maximiliano Rubín en la novela *Fortunata y Jacinta*. Max Rubín es farmacéutico y esposo de Fortunata, señalado por su otredad como de origen criptojudío, una manera de construir el personaje como alienado desde pequeño, destaca como rara avis académica de la que todos se burlan, poco a poco va aislándose del mundo y construyendo una particular mística interior en la que confluyen las tendencias de la época: positivistas y materialistas. Se casa con Fortunata y es burlado por la misma, a causa de su obvia impotencia. Max Rubín es el personaje que representa como ser como una mujer es peor aún que ser una mujer, siguiendo la afirmación de Gilbert y Gubar en su ensayo sobre el personaje de Heathcliff en *Wuthering Heights*: emasculado, incoherente y burlado termina dirigiéndose al manicomio como otra de las víctimas de control social.

Debate Vallejo Nájera - López Ibor

Según cuenta la misma Grandes en la *La madre de Frankenstein*, existía una gran rivalidad médica entre supuestas eminencias

psiquiátricas. Muchos psiquiatras habían estudiado en Alemania y Suiza, donde el estudio farmacológico estaba muy avanzado, pero que también había sufrido una importante influencia de las políticas practicadas durante el Tercer Reich, donde se utilizaba la farmacología para la población militar indiscriminadamente y donde los médicos que no practicaban las políticas genéticas proclamadas por el tercer Reich eran depurados. En la novela se describe la rivalidad entre Vallejo Nájera, próximo a las políticas racistas del Tercer Reich, quien clasificaba a los comunistas y socialistas como genéticamente inadecuados, y López Ibor, al parecer un personaje perteneciente al Opus Dei y cercano al delirio religioso. Su consagración como eminencia y fundador de la clínica se debió en parte al poder de 'La Obra' durante los años cincuenta en el gobierno de Franco. En el círculo de poder cercano al dictador se había ido reduciendo la influencia de los miembros de la falange en su mayoría germanófilos y cercanos a las tesis racistas del Tercer Reich y se había ido infiltrando una nueva. Según Tereixa Constela escribe en *El País*:

De la mano de la parricida que crea muñecos de trapo con genitales y vellos púbicos, Grandes se adentra en la psiquiatría española, donde pugnaban dos pesos pesados, el coronel Antonio Vallejo Nájera y el miembro del Opus Dei Juan José López Ibor, dispuesto a curar la homosexualidad con lobotomías.

Vallejo Nájera era un psiquiatra eugenista que durante la guerra escribió tres libros sobre la posibilidad de mejorar la raza hispánica mediante la eugenesia. La diferencia con la eugenesia nazi es que al ser él un católico ferviente, no era partidario de las esterilizaciones. Sin embargo, estableció que el marxismo era una debilidad genética asociada con la enfermedad mental que había que extirpar para que España volviese a ser una nación fuerte. Germán Velázquez, el psiquiatra de ficción que regresa de la aburrida y democrática Suiza a la España franquista, descubre que una dictadura es también un lugar donde las decisiones — y sus contrarias— se toman sin explicar nada. Velázquez llega a Ciempozuelos,

el complejo dedicado a enfermedades mentales más grande de España, donde se apostó por la laborterapia desde antes de la guerra, para dirigir un ensayo clínico sobre la clorpromazina, el primer narcoléptico que mitigó los efectos de la esquizofrenia, la llamada 'cuarta revolución psiquiátrica, como recuerda Grandes y se convierte en el médico de Aurora y, junto a una ficticia auxiliar de enfermería llamada María Castejón, en uno de los pocos profesionales que busca el bienestar de la paranoica Aurora.

La disolución y la Resistencia

La diferencia entre los locos internos de Galdós, con su falta de agencia y entrega a la marginalidad cuando los delirios desaparecen y la ambición y la realidad son cada vez más distantes, radica en los distintos modos de vigilancia y control que surgen de ellos. Es el terrible destino de los personajes de Galdós, mujeres o hombres impotentes, emasculados y feminizados es su absoluta deshumanización, en cierto modo también impuesta por las ideas genéticas imperantes. Isadora puede permitirse soñar porque es bella y adquiere ciertas destrezas sociales como el gusto en el vestir, un detalle resaltado en la narrativa de Galdós con sumo detalle, con lo que revela la dominancia del fetichismo de la mercancía y la aspiración de muchos personajes con deseos de movilidad social a partir de la moda, lo sartorial y el consumo. En este caso Isidora actúa como Madame Bovary enfocándose en la apariencia de lujo como un pasaporte para entrar en los círculos de privilegio. Pero como dice Tsuchiya no hay forma de salir del círculo:

Many marginal subjects – be they madmen and madwomen, prostitutes, adulteresses, beggars, vagrants, or hysterics – populate the pages of realist fiction by Galdós, Clarín, Pardo Bazán, and Palacio Valdés. Women such as Galdós's Fortunata, Isidora Rufete, Tristana, and Mauricia la Dura; Clarín's Ana Ozores and Emma Valcárcel (*Su único hijo*); Pardo Bazán's Amparo (*La Tribuna*), Asís Taboada (*Insolación*), and Feíta Neira (*Doña Milagros and Memorias de un solterón*); are all in some way deviant with respect to social norms. Very few are the female protagonists of the nineteenth-century novel who actually embody the norm of bourgeois femininity. Even

women who might, at first, seem to embrace such an ideal – María Egipcíaca in Galdós's *La familia de León Roch*, Lina in Pardo Bazán's *Dulce dueño*, and Marta in Palacio Valdés's *Marta y María*, to cite only a few cases – find ways of resisting this ideal through mysticism, hysteria, neurasthenia, and other bodily disorders. Moreover, manifestations of gender deviance in the fiction of the period are hardly Maxi Rubín (*Fortunata y Jacinta*), Máximo Manso (*El amigo Manso*), Francisco de Bringas (*La de Bringas*), and José María Bueno de Guzmán (*Lo prohibido*); Clarín's Bonifacio Reyes (*Su único hijo*) and the acolyte Celedonio (*La Regenta*); Pardo Bazán's Julián Álvarez (*Los Pazos de Ulloa*), Mauro Pareja (*Memorias de un solterón*), and Silvio Lago (*La quimera*); Father Gil in Placio Valdés (*La fe*) – the list goes on. (Tsuchiya 76)

Para Isidora, su sueño aristocrático se diluye con su persona y su carácter poco a poco. Tiene un hijo que padece hidrocefalia, como evidencia de que las teorías naturalistas que influyen a Galdós se proyectan en la historia y las condiciones genéticas del cuarto estado. De este modo muestra Galdós la influencia del positivismo y un pre materialismo dialéctico en toda la trama. Con estos hechos Isidora, cada vez más apegada a su delirio, se impone una realidad a base de hechos cada vez más naturalistas, hacia los que Galdós parece inclinarse cada vez más por las teorías de Emile Zola sobre el determinismo materialista. No hay salida para el cuarto estado, pero sobre todo para los miembros de los márgenes y la periferia. Las 'alas' de Isidora son su derrota y su condena. *La locura de la Aurora* de Grandes, a pesar de estar muy influenciada por los escenarios galdosianos, parece no poder con ella. Su trastorno es su constante monólogo interior y su delirio de grandeza que ejemplifica cuando actúa ante sus interlocutores y pone su 'postura de pensar' con la que ella supone que intimida a quienes la observan. En cierta manera es como un anhelo de la resistencia que Almudena Grandes siempre proclamó en sus narraciones y entrevistas. Aurora se convierte en conejillo de indias de las drogas de moda, sin embargo, parece que, en este caso, a pesar de ser un elemento de control, tiene un efecto positivo para las internas, y varias pueden salir del centro. Sin embargo, Aurora se encuentra feliz en el sanatorio porque tiene su confianza intacta, cuando

recuerda hablando de su hija “su inteligencia era un reflejo de la mía, un producto de mí misma...” La nueva medicación y el doctor Velázquez y una alumna educada por ella que la ayudan en sus conversaciones, y cuando recuerda a su hija vuelven a aparecer sus toques de Dr. Frankenstein:

“Eso tampoco lo entendieron los médicos, ni el abogado, ni el jurado, nadie. Porque Hildegart era especial por su misma inteligencia nada más” (239) [...] Y su delirio sigue con Germán: “¿Quién es? Un psiquiatra dice y debe serlo por como habla. ¿Quién lo envía? A lo mejor el presidente de la república no me ha olvidado. ¿Le habrán mandado los rusos? Será eso.” (Grandes 238)

Aurora, al contrario que la protagonista de *La desheredada*, no se desdibuja, sino que se muestra asertiva y además defensora de su género, siempre abogando por su superioridad como mujer, hablando de los hombres de esta manera: “Tontos, inútiles, que tío más imbécil y pensar que lo admitimos en la liga de la reforma sexual”.

Aurora se siente mejor con la clorpromazina, pero nadie le quita su agencia, ni su orgullo, ni siquiera durante los años de la guerra y la posterior imposición de un equipo médico religioso al que desdeña. En su caso, la locura de Aurora no presupone la destrucción de la mujer. Según Gibert y Guber en *The Madwoman in the Attic, 30 years later*, la pérdida e incoherencia del discurso femenino surge cuando no existen palabras para expresarse. Como la mujer no ha creado un imaginario de emociones o realidades muchos de sus ideas y sensaciones especialmente en el siglo XIX, no encuentran palabras para expresarse. Es lo que le ocurre a Maximiliano Rubín en *Fortunata y Jacinta* o a Isidora Rufete en *La desheredada*. Estos personajes no están representados en el sistema lingüístico. Maximiliano, es un ser emasculado a causa de su evidente impotencia e Isidora, a pesar de sus deseos de construirse como aristócrata, es una mujer cada vez más desamparada, una especie de prostituta de lujo aferrándose al consumo continuo. Todos estos sucesos debilitan su personalidad y los hacen susceptibles a la sin razón. El

personaje de Aurora, sin embargo, como resistente, feminista y superviviente produce fascinación porque parece no importarle el mundo. Al final del libro tiene una pequeña infatuación con el doctor Velázquez y es en este momento en que se debilita, su enfermedad se manifiesta y comienza a sangrar. Ella se autoconvence de que el motivo de su sangrado es un retorno de su menstruación y fantasea con repetir la historia escogiendo al doctor como padre de su criatura. Piensa en volver a engendrar un hijo como hizo con Hildegart, convirtiéndose en la mejor pedagoga. Sin embargo, su supuesta menstruación no es sino un cáncer que acaba con su vida, su triángulo Hildegart-Frankenstein y la noción que pasara lo que pasara volvería a hacer lo mismo, volvería a ejercer un control máximo sobre su sobrino, a explotar a su hija y a reivindicarse como la “salvadora de la humanidad”.

Conclusión: Resistir es vencer

Estos nuevos mapas de la locura que comienzan con soluciones como la clorzomoprina continúan estando presentes en los discursos actuales de tratamiento de la enfermedad e inician una nueva era de control sobre los ‘cuerpos desviados’ como los denomina Tsuchiya. Dejando aparte lo beneficiosa que fuera la clorpromazina para las pacientes, al igual de cómo de beneficiosa haya sido cualquier otra droga farmacéutica sobre cuerpos enfermos, estas sustancias también se convierten en elementos de control. La sedación incontrolada instala en la comodidad a muchos profesionales y puede ejercer como dominio sobre la voluntad e independencia del paciente. El episodio de *La madre de Frankenstein* prefigura el paso del control de la locura y por lo tanto del espacio relacionado con lo permitido desde la iglesia y el discurso médico terapéutico al discurso sólo químico, y las afectadas de *La madre de Frankenstein* son las primeras beneficiadas. Sin embargo, en la imaginaria del franquismo, sigue estando presente la presencia de la iglesia y el rechazo a una imagen desviada de la femineidad sin dolor alguno. Más bien al contrario, si el régimen acepta a la mujer desviada y a los cuerpos

marginales es para que se integren en los espacios de castigo con pena y dolor. Para que se conviertan en plañideras dolientes o angustiadas sufridoras. Una mujer sana y equilibrada con una medicina no responde ni a la imagen de Nájera ni a la de López Ibor, tan católicos en sus clasificaciones. Por ese motivo el tratamiento se interrumpe, se dejan de invertir fondos y las enfermas vuelven a cohabitar en los espacios de represión hasta hace relativamente poco. Aurora fallece de cáncer y el doctor Velázquez es apartado del estudio. En conclusión: la España de Franco no hay lugar para los rehabilitados.

Bibliografía

- Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*. Cátedra, Letras Hispánicas. Madrid, 2009.
- . *Fortunata y Jacinta. Historia de dos casadas*. Cátedra, Letras Hispánicas. Madrid, 2005. 13
- Grandes, Almudena. *La madre de Frankenstein. Episodios de una guerra interminable*. Barcelona. Tusquets, 2020.
- Foucault, Michel de. *Historia de la locura en la época clásica*. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 1998.
- *Historia de la sexualidad*. Alianza Editorial. Madrid, 2007.
- Tsuchiya, Akiko. *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de-Siècle Spain*. 2020. University of Toronto Press, 2011.

MALENA ES UN NOMBRE DE TANGO
POR ALMUDENA GRANDES

María Castejón Leorza
Novelista



Conferencia sobre *Malena es un nombre de tango*
de Almudena Grandes
por **María Castejón Leorza**

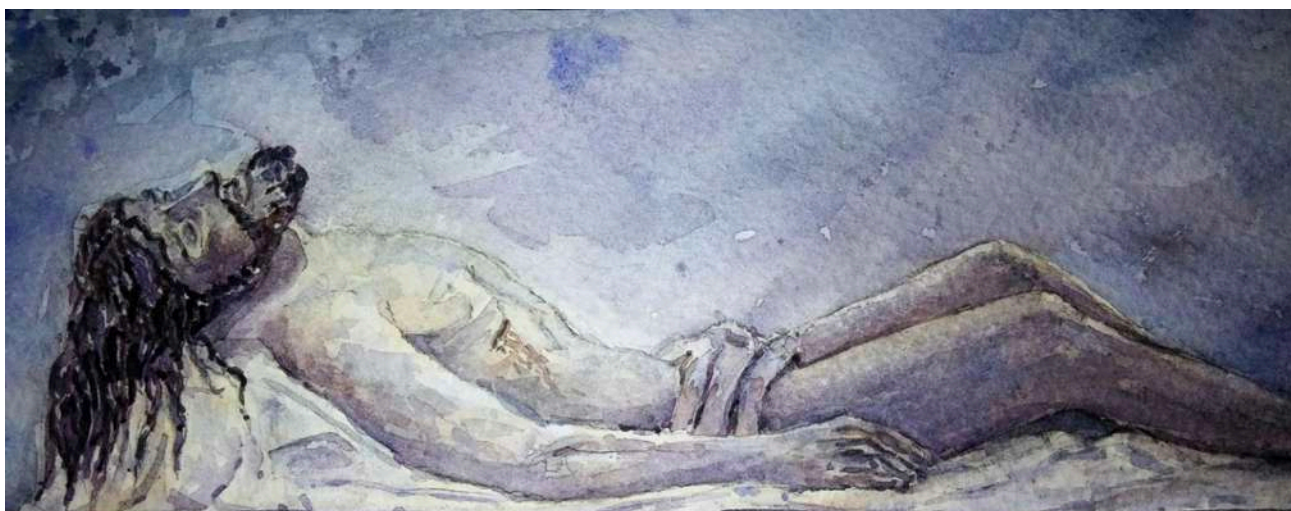
<https://www.youtube.com/watch?v=dTmGwqMbjfQ>



POESÍA

VÍA CRUCIS UCRANIO. ELEGÍA, REQUIEM, RITO, HECATOMBE

José Luis Molina
Academia Norteamericana de la Lengua Española



Cristo yacente (acuarela) José Antonio Ruiz Martínez, IZMA.

Desconozco cómo habrán reaccionado los poetas españoles, los norteamericanos, los del mundo, o los de Lorca, igual da, ante el contexto de esta guerra de desnazificación que, sin embargo, oculta otros intereses -¿litio, aplastamiento religioso, lingüístico, humano, soberbia y frialdad de un sátrapa?- desde el punto de vista político, social, artístico y, sobre todo, literario, poético. Esta guerra de Ucrania posee un radical deseo de destrucción frente al canon moderado que parecía consolidado en Europa. Será una guerra posmoderna. Pero el artificio militar, más sofisticado si quieres, es el de siempre: mortal.



LA NOCHE DE LAS VELAS: *Llanto femenino a la Virgen de los Dolores.*
© Fotografía Alejo Molina

Cuando acabe esta pesadilla, o ahora mismo tal vez, se hace imprescindible una reconstrucción de los valores cívicos, un rearme moral de la sociedad. La poesía, sin duda, deberá recoger angustias y obsesiones subsumidas, y gestionar un nuevo lenguaje ante una situación nueva, pero muy parecida a un genocidio, a un holocausto. Y, sobre todo, un nuevo enfoque para situaciones como esta que se pueden -se van a- repetir.

Si no sucede así, me atreveré a pensar que ni siquiera se reacciona ante acontecimientos que no son contestados por los que se denominan 'progresistas', que tampoco atraen a los independientes ni a los independentistas, ni a los que, so capa de ideología, carecen, al menos, de un sentido de lo solidario, de lo humano. Iba a decir de lo humanista. También desconozco cómo han reaccionado los transhumanistas, el feminismo progresista, los transgresores y los sectores 'oprimidos'. Pero cada uno esconde sus mentiras donde y como puede. Quizá, según escribió Joseph Brodsky (1940-1998), «es mejor vivir entre tinieblas». Claro que ese verso tenía en su poema otro sentido más luminoso. Yo debería haber escrito, quizá sea mejor vivir entre tinieblas, como diría un cínico. Pero siempre hay una luz, una solución, una manera de estar, que te dignifica como hombre. O como mujer, para que no se enfaden los feminismos.

1ª estación. Indignación.

Solo un destello es suficiente para señalar
el sendero que, a su luz fugaz -fugífera-, se vislumbra
como tarde de esta primavera, desnuda aún,
hecha soledad en esta tormenta de fuego y sangre
en Ucrania. Así se mece el árbol blanco y sepulta
el dolor que el fanatismo siembra sobre la última nieve,
que inquieta el sensible corazón de quien,
con estupor, lee el último parte de una guerra
que nunca debió iniciarse, vieja y puta Europa.
¡Putovieja, ve ya!: acude, corre, vuela en su ayuda,
traspasa la alta sierra, ocupa el llano, no dejes a la bestia
correr por el altozano, que rauda regrese a su lindero.

2ª estación. Vergüenza repetida

Sopla un vientecillo aromado de dolor suave.
Parece un vuelo de mariposa sobre la flor del azafrán,
un suspiro esparcido por el agua silenciosa
de este momento. El monte está oscuro, tapado
por esa grisalla de abedul detenida sobre la cima
del perfume de lo perplejo. No suene a muerto
la campana: asusta al pavo real de vuelo dócil,
de grito convulso,
sin compañía, que hace su rueda ante el paisaje.
Mientras, esperamos los ruidos de la guerra,
los rezos de las merlas,
los saltos de los ciervos,

los llantos de los lagartos

cuyas lágrimas florecen, mientras la tarde

se viste de seda y soy, a la puerta del sueño,

 áncora que se sumerge,

 relámpago que rompe la paz del jardín.

Alguien acude al oratorio

mientras sigo ocupado escuchando los mismos

lamentos que en un día aciago llenaron el cielo

de Beirut, de Alepo y de tantas ciudades nobles

quemadas y arrasadas para gozo del Nerón de turno.

3ª estación. *Impotencia.*

Acabará mi vida sin saber muchas cosas,

innecesarias posiblemente. Quizá sea la primera

entender quién soy para conocerme.

Mas quedan otros mundos no visibles para mí

cuyo canon se asienta en un pequeño rincón,

el del arpa dormida, por ejemplo.

Es el lugar de las cosas posibles.

¿Qué hubiera hecho de ser hoy ucranio que sufre?

Nada se sabe hasta que llega ese lenguaje sin éxito,

porque solo soy un lóbrego peldaño que corona

algún que otro espacio de moda sin llegar a la elegancia,

 de deporte,

 de música espontánea.

Eso sucedió cuando el futuro

estaba entrando en la soledad de la cultura anónima,

la que se esconde en una chabola
desde la que la vida tiene otras perspectivas,
otro cauce participativo,
otra realidad aunque sea vulgar.

Así que, cuando pusieron el pasaporte en mi mano
y me empujaron hacia el paquebote, ya sabía yo
que conmigo venía tanta discriminación como odio
cabe en un bolsillo, esperando sacar brillo
a las cuatro monedas que en él estaban presas.
Los puentes tendidos no eran alianzas nobles.
Eran un lugar por el que se cruza perseguido
por el frío sarcasmo que deja bien claro
quién sí y quién no es hijo de Dios y heredero de su gloria.

4ª estación. Muertes indebidas.

Ahora parece que acaban ya las tarde invernales.
Están oscuros los límites impuestos por los negros crespones
que soportan las cruces del parque. Son como árboles
semejantes a un claustro desolado. Ando por ese estrecho
camino, echando vaho con olor a café y duelo.
Nadie iba por la orilla, si es que alguien había salido
al crepúsculo destemplado, huyendo de los sucesos
sin inocencia y llenos de sangre coagulada, sangre
civil, lamida por los perros por esos senderos
agujereados como el queso emmental.
Carcomida queda el ánima sin dulzura,
como el cielo entrado en la noche que tiene

atadas las manos. Nacerá la ilusión junto a un montón
de ruinas. La muerte queda enterrada
y las fosas están repletas de hombres sin fusil,
sin vida,
sin nombre.

Muchas cosas perecen sepultadas
bajo la neblina que evita entrarse en los ojos y mirar
así las manos con agujeros: no son de clavos,
son de balas,
son aberturas
por donde escapó el alma que servía para vivir,
son el hielo

endurecido de un hombre hueco que en su despacho
solitario juega a ser dueño de un mundo que no le pertenece.
Por eso lo arrebató tirando bombas, cañonazos, obuses
y proyectiles mortíferos, cohetes teledirigidos
como si fuese la muerte un juego de niños.
Ese hombre nada tiene en común con los hombres
que acogen las palomas y besan la paz cada día
a la hora en la que un poema como este parece
un llanto desconsolado, vacío ya de lágrimas
cuando llevamos sufridas tantas jornadas de guerra.

5ª estación. *No me iré de aquí, por mucha guerra que haya.*

Qué me va a importar si me miras mientras
me aparto, aparentemente distraído,
de la antesala de los comienzos del día

que parece una herida sin sangre,
sin nombre,
sin transparencia,
sin luminosidad,
sin belleza alguna.

Ahí quedo, fuera de esa contemplación sosegada.

¿Por qué no parpadeas mientras recojo la hoja
de acanto y me ato a la columna del silencio?

Es una breve soledad tan hermosa que llena un instante
el vacío quizá nostálgico o con la hondura confundido.

No, no me iré a otro mundo más complaciente que este.

Estoy aquí y quiero ser paisaje, no arrullo,

no sueño,

no rumor,

no sonido.

Aunque haya una guerra desatada por intereses espurios.

6ª estación. *No es guerra declarada, pero mueren soldados, personas.*

Una mirada tuya es un mundo dentro
de una flor con lágrimas en su corola
cuyas gotas llegan al jardín y allí son quietud.

No saben que hay una guerra por ahí
y que hasta aquí llegan los silbidos de las balas
y los alaridos de los pobres soldados que mueren.

Un día de estos me haré altar. Allí será la hecatombe
por tanta gente como yo que también miraba
por la tarde la nieve que blanqueaba el jardín

tan verde y amarillo, mientras bebían su café
a la orilla de un salmo que sonaba tras la celosía.
Yo rezaré por ti como si fuera hoy el último día
que el viento se lleva tanta gente
 como si fuera otoño
y cayeran las hojas que alguien puso
en la ventana de tu miedo,
en el seno de tu coraje.

7ª estación. Oficio inexplicable el de la muerte violenta.

Vivir, amigo Pavese, parece un oficio, ¡oh Cesare!,
pero es una aventura hacia lo desconocido
que se debe vivir a la distancia precisa de todo
lo inexplicable. Porque vendrá el óbito
y tendrá sus ojos de muerte antigua y violenta.
No todas las cosas exigen nuestra mirada,
solo las que no podemos reprimir, porque
cautiva su belleza o es un camino en el que mejor
no entrar: te conduce hacia ti mismo, interior lugar.
Ahora hay previsión de lluvia y eso encoge
mi corazón que piensa en los que viven en la calle
al abrigo de sus cartones, el frío en los huesos, y
en los muertos en Ucrania tantos días a la intemperie,
cuánta, cuánta estúpida guerra. Suerte sí ha habido
y la lluvia ha sido mansa, caladera, como dicen los pocos
campesinos que en el día son parecidos a los antiguos.
Yo ansío una lluvia como un llanto sobre las hortensias
y sobre los poemas rusos de estos últimos días:

emborriona la lluvia el escrito conociendo que vivo
porque aún soy capaz de rasgar la pluma y escribir
qué sucede en una oscura tarde lluviosa. No necesito
contarlo porque esas palabras del verso de arriba
permiten que cada uno evoque su lluvia, la que le place,
la de siempre, la que cae mientras los ojos cerrados
piensan en algo lejano donde suena la voz de una mujer,
de una mágica que venía de un lugar de culto.

Cuando yo huía de esas voces estando lejos, sabía ya
que, solo regresando, ponía silencio a mi congoja.

Siempre volvía.

Hasta que me quedé enraizado

como un azufaifo,
como una higuera en la rambla,
como una petunia crecida

en una maceta junto al lecho de Bèla Hamvas: sonrío, irónico,
porque parece que la cama es lo único que queda del paraíso.

Entonces me olvidé de la lluvia y fui en busca
de la melancolía de las obras tardías.

Después bebí un vaso de vino

y lloré sobre los sueños que ya no son.

8ª estación. *Siempre queda un mundo mejor.*

Nunca se confirma dónde cae uno muerto,
si en una emboscada fraudulenta,
si en la escalera de una librería doméstica,
si en la puerta de la farmacia,
si huyendo hacia el refugio cuando suena la alarma
y las bombas comienzan a entonar el salmo

miserere y el *de profundis* parece incienso.
¡*Subvenite, Sancti Dei!* ¡Alégrese el justo!
¡Venid, ángeles custodios, llevad las almas
de los muertos al lugar sagrado de los inocentes!

Hasta en la emigración se muere, aun siendo uno
joven y recatado. Entonces nadie sabe qué nombre
poner en un nicho tan vacío como la ausencia
que deja. Un muerto más sin nadie que lo despida.
Antes de ser tumba anónima, este hombre
sonreía a su vecina de pelo crespo
y larga trenza anudada que ponía sobre el pecho.
Era el final del otoño y se juró regalarle
un floreado vestido de fondo azul claro o lila.
Sucedió en la tarde melancólica cuando el cálido
sol dejaba a todos dentro de la casa,
dentro de su silencio,
esperando un canto primitivo,
el dolor del pobre,
el pensamiento sobre la bitácora,
la guerra en la televisión,
comentada según el color del partido
que mostraba su punto de vista partidista
y aplaudía -alguno- a los que más mataban.

Los muertos, además del frío en los huesos
y el daño en los ojos por esa sorpresa
en forma de obús,

de tiro en la frente,
en la nuca,
ya no tenían que luchar por un mundo mejor.
Nunca pude leer sus nombres que parecían borrados
a pesar de ser unas víctimas de esa lucha social
que solo conduce a algunos a la cima
de sus deseos de tapar el hambre de su infancia.

Los otros son echados a una fosa común
ante el escándalo de los líderes que apoyan
ese llanto colectivo. Las fosas se alinean
en cualquier parte infame, a la orilla
de esos lugares sin dios alguno en el que creer.

9ª estación. *Una canción dentro de cada uno.*

Ya no queda casi nada de aquella ciudad a la que quise:
sus callejas recoletas, sus empedradas cuestas
que ascendían hasta ese castillo llave de la ciudad,
pues a ella defendía.

Ahora todo es otra cosa, hasta yo, porque la ciudad
es ya una entelequia para sus habituales. Quizás
sea apropiada para un escenario de cine antiguo,
ahora es poco fértil,
quizás sea un espacio francamente hostil.

Solo quedan sus colores, sus manos cogidas y,
en medio,
una flor perenne como un amor gastado,
que tampoco permanece en el recuerdo.

Solo queda un anochecer tras otro,
porque tampoco era nuestra la tierra ocupada,
quizás hoy ya no sea lo de antes.

Tampoco había encinas y siempre caía la tarde
sobre aquellos árboles urbanos
a cuya sombra jugábamos los niños,
a cuya sombra nos resguardábamos
de aquellos sofocos de calor de aquel verano
sin sueños,
sin encinas.

Y no sucedía nada.

Acabábamos de salir de una guerra
según contaba mi madre,
esa mujer que me mira desde la silla
de su despacho coronado por el retrato de Franco,
a la derecha un calendario en el que no se puede leer la fecha,
sita su foto desolada en una estantería delante de mis libros.

¿Qué haré sin ellos en el más allá?

En ellos paso mi tiempo de silencio.

A ellos regreso en mi insomnio perenne.

Ahora escucho la casida de la rosa y su voz femenina.
Así tardo más en buscar las heridas de la guerra en Ucrania
que anuncian, de cuando en cuando, los mandamases del mundo,
muñecos de trapo ante los intereses dicen que comunes.
Magalí Datzira buscaba y encontró lo que solo ella sabe.

10ª estación. *La gloria será para Mariúpol.*

¡Gloria a la Hélade! En ella se hablaba con los dioses de una literatura tan enternecedora que se convertía en un romántico objeto de deseo. ¡Qué bello parece conducir a Marpessa Dawn desde los infiernos del Hades hasta la vida nueva para que fuese feliz al llegar al camastro de Orfeo! Estaba el dios Pan tocando su siringa -ocurrió componiendo una samba-, a la espera, por si él también pudiese subirse al tálamo y celebrar una pequeña orgía -*tristesse, adieu tristesse*-, mientras recorría, ávido, el cuerpo de una Eurídice que solo deseaba, en ese momento, subir al tranvía. ¡Ay, Dionisos y sus alegres entretenimientos!

Mas hoy todo anda desestabilizado. Esa idea de parchear el nudo gordiano y no detener la mano del dios que mueve la mano que escribe, como decía Calasso, es algo infame. Pero, aunque garabateo la hoja blanca y la relleno de mi silencio y de mi ática palabra, no pierdo de vista cuanto ocurre en el escenario de la batalla. ¡Eh, dios Putin y cuadrilla! ¿Cómo dirigirme a ti sin pronunciar tu nombre? Como todos los dictadores del mundo, no deja beber cerveza con tranquilidad. De cuando en cuando, suenan las alarmas antiaéreas en este rincón del mundo: mañana será en otro. ¡Qué triste sonrisa produce que su estulticia sea aplaudida por los necios que cobran de él un estipendio, sea aplaudida por los necios poderes en la recámara, por los que llevan las máscaras de la tragedia (griega) para evitar que se les caiga la cara de vergüenza! Cada vez que escupe el sátrapa su odio a la literatura, pone un crespón negro en el brazo del que antes ha matado de la peor manera que un tipo con esa frialdad suprema, creyéndose un dios, es capaz de inventar. Hace su guerra como si fuese su autobiografía, mientras tontos de un lado y seducidos de otro, mueren sin saber aún que sin esa guerra sus vidas seguirían en esta su patria terrena, en esta tierra de todos, porque nadie nunca merece morir de forma violenta por un megalómano que se cree un dios para decidir sobre la vida y lo que piensan los hombres que no lo hacen como él. Se ha olvidado de que quien a hierro mata, sin gloria muere. La gloria será para Mariúpol.

11ª estación. *Los adolescentes de la postguerra.*

Si no hubiera aprendido en el aula,
igualmente hubiese leído la palabra
guerra.

La conocía antes de ser escolar
de una escuela de maestros

sin panorama teórico.

Salieron represaliados de una guerra
que nunca acabó, no solo cuando se llevaban
veinticinco años de paz,
sino ahora que hace ya ochenta y más años
de aquel Guernica, del Paracuellos aquel.
Tampoco llevé tradición a la escuela.
Le ofrecí mi orfandad y no la quiso.
Solo el más dañado por la represalia
pasaba su mano sobre mi cabeza
de niño que solo quería cosas y cosas
que eran mis mundos
en el desolado mundo de la posguerra.

Los niños ucranios desplazados a territorio
hostil, serán siempre niños de una posguerra
que no llegará a sus padres, aún en la lucha,
o en la fosa común abierta a la orilla de su pueblo.

Déjame que te diga lo que habla un cuerpo
no nacido para la guerra, para el amor nacido:
«no te podré fecundar cuando nos casemos
porque ahora solo soy un niño
que esperaba el tren de la salvación».
Y en ese momento cayó el obús
y se acabó la primavera
y el sueño de amor de una noche de verano.

12ª estación. *Solo los caínes generan las tragedias.*

Ni siquiera todos los pájaros alimentados
con arena
son negros, son fuertes, son irónicos.
Ni siquiera esa bandada de pájaros
que aletean por el cielo azul de hoy
pasan frío,
aunque llueva maíz en lugar de granizo.
¡Qué mundo el de hoy que no veo,
que está fuera
de mi idea de mundo vislumbrado
desde esta ventana
invadida ya por la primavera
y el fragor de la batalla,
el sueño frágil de abril,
el vuelo de la oración
que los ángeles cuelgan de su pico de ave!
No es una parábola, son máquinas diseñadas
para matar gente con toda la saña posible.
Son los muertos por la metralla,
los personajes inocentes de la tragedia
o eran inocentes víctimas de un caín frío
que muestra su escasa humanidad
a los espectadores que,
en el teatro televisivo de ahora,
contemplan la batalla real
y apuestan unos por los vencedores
 otros por los vencidos.

Aquí quedo, alorado, indagando el misterio
cuando duerme el corazón sin nada que lo rodee
de vaho azul, de plegaria entusiasmada.

Las raposas se refugian en sus cuévanos

asustadas de los ruidos de la guerra:
ellas solo matan para comer, para vivir,
no para exterminar por un placer diabólico.

Una vez también hubo ángeles perversos.

13ª estación. *El sátrapa morirá maldecido.*

Más allá de ver -contemplar- el jinete de la muerte que comanda el batallón de la guerra infame, más allá del aullido severo de las llamas, de los impactos reales de la metralla que importuna la última luz de la tarde, más allá del daño, aparece el daimon implacable, de frialdad de reptil.

Se pone amarillo el silencio,
se pone monstruoso el sueño,
se pone inquieta la maldad, que se adentra por el sueño y grita y llora,
se pone tan desfigurada el ánima

que desgrana un líquido del color de la remolacha esparcida sobre la ensalada, sobre la callada soledad que esconde la cabeza bajo la almohada por si evitan así el ruido de las detonaciones.

Todo esto sucede más allá de ver -contemplar- el daño, como quien contempla -ve- los horrores de la guerra que Goya, sordo, calcaba con sus pinceladas, cuando aquellos mamelucos fusilaban la blancura de una paz horrorizada, lo que la violencia de ahora mismo ejecuta, la escasa sensibilidad que escapa de la poca brillantez de su mano: de aquí somos nosotros. Y, puesto que aquí nacimos, aquí debemos morir -moriremos- aunque nos quiten la vida como si no valiese nada.

Ya se acerca, sin que se percate,
la voz de su conciencia pobre a cuyo sonido
los oídos sangran mientras el miedo asciende inexorable.
Entonces conocerá que morirá maldecido,
sin el honor de la gente de Mariúpol.

Hoy hemos retrocedido varios siglos
mientras aquellas bélicas hordas genocidas

crean el vacío galopando con la muerte a cuestas
por las estepas desoladas camino de Europa.
Hoy mismo ha iniciado la marcha hacia su fatal destino final
el sátrapa, porque el corazón de todos ya duele
y se acabó aquí un lugar para él.
¿Quién le va a socorrer con un vaso de agua
cuando llame a la puerta y, al levantar la mano,
lleve escrita en ella los nombres de los muertos
sin necesidad de uno y otro bando?
Eso es lo que más daño hace
a quien, sin ser poeta, mira esto como una barbarie,
y, siéndolo, también.

14ª estación. *El dueño de la violencia.*

Toda la noche oyendo pasar obuses sobre Ucrania...
Siberia solo es una forma de frío que asola Europa.
Allí solo se va por negocios. En esa oficina,
solo se escribe el nombre o número de los apresados,
solo se oye el teléfono,
solo una vez al día entra el sol por una ventana
cuajada de nieve sin flores.
¡Qué hermosa blanca nieve, tan bella y tan fría!
¡Qué triste el silencio donde no llega el sol!
Estar tan lejos es un modo de ausencia.
Para comer se puede trabajar en otro lado,
algo más lejos de la tundra.

Toda la noche oyendo pasar el viento en Siberia...
Pero, cada vez que pasa el tiempo se lleva una flor.

—En ese lugar pareces abandonada, tú,
mujer sin alcuza,

sin pájaros que picoteen tus recuerdos.

Pasada la noche de aquí, allí ni siquiera amanece.

—Solo los jinetes apocalípticos salen, enardecidos.

Poco piensan en su destino los de raudos corceles
de negras crines, y siembran de muerte y hambre
cuanto a su paso hallan hasta acabar con la semilla
de los ajusticiados sin justicia y de los mismos
mensajeros, muertos también al filo

de los cuerpos despedazados, el miedo escondido
en el alma por si descubrieran mi escondite
y dejaran en mi matriz semen indeseado.

Las hordas vienen de las estepas y desde el despacho
un oscuro ser señala con sus nombres todo cuanto hoy,
día 5 de mayo de 2022, solo es ruina, destrucción masiva.
Hoy, ahora, rezo a los ángeles que guardan mi sombra.

Mi patria ya no es un lugar florecido de rosas:

los cementerios ucranios no conocen la primavera.

En cualquier lugar donde haya una cruz, hay un muerto.

O cientos.

Los que no desean la cruz son los que quieren abolirla.

Y mienten.

Parece un juego antiguo tantos siglos sin solución.

Deles Dios mal galardón y después su perdón,

porque no saben lo que hacen, decimos por aquí.

ORACIÓN FINAL LAUDATORIA

Anoche, día 9 de mayo de 2022, según la COPE, debió morir Katia 'Pajarillo' en la acería de Mariúpol. Era alegre la canción de su despedida. Ahora queda sepultada en un lugar oscuro a la espera de su resurrección eterna.

Desde este ahora de hoy, cuando al pajarillo Katia
le han robado la voz, la voz de la mujer ha ganado
enteros, diría el feminismo, como si cotizase
en bolsa. Mas no: en este bélico contexto vale cada día
más una voz de mujer que sabe lo que ha de hacer,
con o sin su función de mujer que rompe con la tradición,
con la dependencia,
con esas devociones
vacías a las que las acostumbraron para alienarlas,
para convertirlas en una nada con sonrisa perenne
en la boca. Estas mujeres, porque hay más escondidas,
haciendo su trabajo en silencio,
apuestan por el conocimiento,
se interiorizan con su diálogo de intimidad,
entienden el mundo a través de la filosofía,
de los misterios de la fe.
Estas mujeres son gente que crece,
que madura,
que hace su exposición,

sobre el folio de su vida, acerca de la verdad,
de la existencia,
de la muerte,

y de la vida que es muerte
y de la muerte a que sigue una vida nueva
suya, íntima, no fragmentada.

Abundan en el amor de Dios,
hablan con su silencio mientras aman el amor,
llevan la palabra de un lado para otro,
no conocen la ingenuidad,
perdura su entereza ante la alegoría,
ante la experiencia

que las deja heridas, atravesada el alma por el Verbo,
cuyo sentido escapa de la prontitud, porque solo se asimila
el concepto con la meditada contemplación.

Andan casi siempre dentro de sí de modo reiterativo
y convierten su deseo en amor como acción que lleva
el pensamiento que tiene tantas formas como escenarios
loables, responden al testimonio del ser mortal
que solo muere porque fue creado
y ganado para la armonía que vivirá de otro modo.

Estas mujeres así trascienden, son seres humanos poseedores
de un recio carácter y una piel de seda. Sus manos ansían
siempre el silencio de lo oscuro porque saben admirarse
de lo que ellas misma creen. Parece cursi llamarlas poemas
aunque sus rasgos sean líricos, pero son amantes del mundo
humilde. Como estas mujeres saben decir palabras piadosas,
testimonian la realidad de su oculta presencia
que, más que conocer, ama, se une a lo inefable,

conversa con el conocimiento, canta como en susurro,
entiende que la palabra es la realidad momentánea,
que la palabra libera de cuanto pronto es
herida, confusión, ruina.

Estas mujeres aman unas veces porque conocen,
otras

porque

han concluido su búsqueda y se dejan llevar de ese aura
que las interioriza en los sueños que conforman esa vida
que no todos los seres hallan porque desconocen
cómo salir de sí mismos y adentrarse en el oasis
de la espiritualidad.

Allí se celebra el encuentro entre Dios y el ser humano.

Allí acaba la fe.

Allí se inicia la eternidad.

Solo los obradores del mal las vulneran
y, a poco, rompen esa vasija delicada
en los mil cristales que las matan.

Concluso el 11 de mayo de 2022, mientras la guerra continúa.

Revisado el 24 de septiembre de 2022, mientras la guerra continúa.

Texto © José Luis Molina



Calvario de Lorca © Fotografía Alejo Molina

GALICIA

Margarita Merino (MMdL)
PhD. Poeta y escritora
Florida State University

*A mi madre y a mi inolvidable
tía Mané, in memoriam*

Ah tu cálida esencia que arropó mi infancia,
la bruma del suave colorido que acompañó
mi adolescencia, perdida ya, Galicia,
la esperanza de sentirte de nuevo
como en aquellos días que descubro felices,
lejana definitivamente la que no pude ser.

Un aroma de humo, de algas y eucaliptos,
una quietud de tiempos apacibles detenidos
en el escaño de los hogares al amor crepitante
de fuegos que confortan la soledad primera
que no ha llegado a ser del todo lugar
a la intemperie, fiera acorralada en los chozos
del tiempo que arrebató tu regazo de madre,
turba mi corazón desventurado en los adioses,
enfermo de tanta despedida inconsolable.

Huelen los manteles muy blancos a espliego
y hierbabuena oreados a un tibio sol
que acaricia la colada entre chaparrones
de finísima llovizna, caladora y fría,
arco iris muy pálidos, nubes plumizas
y céfiros suaves que revuelven las telas.
Miro las alacenas y los aparadores
con sus candelabros de plata maciza,
los marcos que guardan fotos sepias
que inexplicablemente me entristecen
donde posan matrimonios serios, niños,
muchachas y muchachos, ancianos de ojos
penetrantes donde escruto el pasado

vestidos de otra época, los objetos
de delicada porcelana que han sobrevivido
a los banquetes y las celebraciones
de las fiestas y sus revuelos de vajillas.
Hay grises almanaques olvidados,
botones y pañuelos, un misal con estampas
y recordatorios de difuntos
en un cajón bajo las vinajeras.

Me gusta la penumbra de los salones
de la casona de Cervo y sus habitaciones
amplias donde crujen las tarimas oscuras
de madera en su quejido que respira
soñoliento arponeado por los pasos;
me gusta, sobre todo, con sus perros
de caza la casa blasonada de los Crego:
ellos me buscan compañeros,
me reciben saltando de alegría, corren
a mi vera, me lamen las manos y la cara
en los descuidos, ungiéndome de baba
y jugamos en el huerto al abrigo malva
de las hortensias rosazules y los arbustos de lilas,
antes de que los anfitriones me insten
a disparar, para afinar la puntería,
al plato, a dianas y latas entre bromas;
pesan las escopetas, me tumba el impacto
de la repetición de un retroceso enérgico
y salto hacia atrás, caigo sobre la hierba
manchándome de verde entre sus risas.
Huele aún la gloria dolorida de la infancia
arropada unos instantes de tregua
en un lecho de hojas que amortiguan la vida,
la intensidad de su misterio
que nos siembra el alma con rutas azarosas.

Qué guapas están Elisa y Carmiña, María Estrella
que en estas horas no es distante: ellas rompen
su muro y ríen juntas de cosas que no escucho
investigando absorta los álbumes de fotos.

Hoy haremos churrasco, José Ramón,
el primo de Argentina que viene los veranos,
sabe tratar la carne como nadie,
vamos en moto a buscar un detalle olvidado

que urge a la merienda,
Chema nos encuentra en el camino,
ha llegado Marité a la vuelta y nos sonrío,
y ya están don Boni y Cosme discutiendo
de política por el placer de argumentar.
Y se gritan, se enfadan, se reconcilian
tan amigos, después de un huracán de puntos
de batalla, coronel y abogado, alternando
mano a mano, el ataque que amortigua
tan culta ira de palomas torcaces,
metamorfoseándose veloces en halcón o gavián,
para acabar pausados en plácidas cigüeñas,
en grajos que ríen vigilantes de catedrales
góticas, tan compadres en *a miña terra meiga*,
ya gaviotas dispuestos a volar a las banderas
del salitre, soportales serenos
de mis días gorriones que se van.

En todas partes, las fortalezas de tazones,
los platos hondos donde se ahogaría Neptuno
y encontraría espacio holgado su tridente:
humean las sopas de loza decorada, qué ricos
los caldos abaciales de grelos, su amargura
sabrosa suavizada con unto, las sopas de Obélix
de fideos y tropezones sumergidos en la dorada
sustancia donde naufragan enormes cucharones.
Pero los reyes de la mesa son gloriosos
mariscos del sabor más refinado
irrepetibles: delicadas ostras que se encogen
todavía al sentir el ácido limón después
de los cuchillos y su último estremecimiento
en el contacto con la lengua... Soy pequeña
y me da asco su crudeza, me riñen mis padres
porque -siempre- maleducada escupo la que me dan
de prueba, así que me distraigo en los percebes
que ofrecen perfumado el sabor del oleaje
abierto y sus peligros, me dedico a paladear
las centollas, las vieiras, las almejas,
los camarones sabrosísimos, las nécoras,
los oricios que los lugareños desprecian.
El Alvariño colma las copas, y hoy sólo
recuerdo vagos nombres: Fefiñanes, Vizhoja,
menciones de cosechas familiares del Condado.
Ya llegan los pescados fresquísimos servidos

en fuentes de alpaca, y las inconcebibles
montañas de patatas y pimientos que saciarían
a un ejército de hambrientos, las plazas
de empanada que en desorden arriban a destiempo
acompañadas de especialidades ancestrales
y más fuentes de monumentales carnes y de asados
que empachan de hartura sólo de verlas.

El festín de los postres ofrece tentaciones
de dulzor variado a los golosos: requesones, flanes
de sólido vencimiento ante las cucharillas,
almendrados y tartas cuya digestión requiere
las largas siestas de otros siglos.
Repentinamente el mundo se embriaga y despereza
al aroma del café recién hecho: huele a canto
laborioso, labriego, artesano, de costa a costa
conciliador de sensaciones en su rito cálido.

En el momento que deshago la cama
y la aligero un poco de los pesados cobertores
que manos aldeanas extendieron con esmero,
al tocar los tejidos de fibras naturales
me parece siempre que están húmedas
las sábanas impecables con bordados de hilo
y al estirar las piernas hay un tacto rugoso
que la plancha no domeña en su costumbre
hasta después de muchas estaciones.
Son gruesas las texturas de los algodones,
cuesta calentar su aspereza si olvidaron
poner en su seno botellas de agua hirviente
cuando me envuelvo en el embozo sintiendo
los pies fríos en noches destempladas
antes de soñar con el futuro. Ya memoria
la canción del mar presentido me acuna,
arrulla devolviendo estrofas de habaneras,
retumba en versos tristes calados de saudade
sobre la imposibilidad.

Pienso en mis abuelos a los que no conocí,
en José, en cómo sería ese Pedro que se mató
al galope en un renuncio sobresaltado de su mejor
caballo y cuya muerte eclipsó para siempre
el fulgor de la estrella y el hado,
malherida en su golpe, de la saga de los Sánchez.

Su sangre ya me vierte triturada a las gárgolas.
Mientras tanto, bajo los elementos y la música
extremada de la noche, hombres desconocidos se miden
con el mar en los pesqueros. Las redes de la suerte,
de eros y de tanatos, atrapan en sus nudos la fortaleza
arrebatada de sus pulsos por las olas.
Mientras tanto, mujeres desconocidas esperan en la orilla
el saldo desolador de las tormentas y queda el hueco
de un silencio en la arena de huellas sin retorno;
mientras tanto, niños desconocidos preguntan en susurros
por aquellos que no regresarán del abrazo de las sirenas
de los acantilados y sus ruletas oceánicas:
afligida tempestad de los huérfanos.

Hay una premonición de ausencia en el huir
fantasmal de las horas atravesando corredores,
cuelgan en los péndulos de los relojes
encerrados en cajas resonantes de madera
los discursos callados de las sombras negras,
y los marqueses cínicamente sentimentales
sentencian al fracaso las pasiones más puras
desde las bibliotecas donde la humedad
va poseyendo avara los volúmenes.

Ahora recorreremos, plácidamente ensimismados
en la alfombra crujiente de las hojas caídas,
un paseo que llaman de los enamorados:
es cristalina el agua de sus riachuelos,
qué mensaje especial palpita en el murmullo
de las fuentes y sus chorros tan frescos,
huele a eucalipto, a humo manso, a tarde plena,
las niñas jugamos al ritual del escondite
entre los árboles anchos donde amarillean
las cortezas los líquenes,
pero ya no recuerdo vuestros nombres
amigas risueñas con las que tanto quise.
Juntas imaginábamos la sorpresa constante
de crecer con esta facilidad que nos unía
en los secretos inocentes y las cajitas de latón
depositadas en los huecos de los troncos secos:
volveríamos con nuestros novios tomados
de las manos para llevarles orgullosas
al rincón de los besos y mostrarles
nuestros tesoros diminutos, la fragancia

silvestre de aquellos recorridos infantiles.
Qué hermoso sería desvelar los umbríos lugares,
demorarse en los atajos de los suspiros,
cerrar los ojos en el pórtico de los deseos;
pero ya nuestros padres nos buscan gritando
diminutivos familiares en los claros floridos:
es momento de visitar una vez más la fábrica
de cerámica del antiguo Sargadelos
a la que van venciendo diseños modernistas.

Esta tierra tan pródiga de dones reverdece
la energía vital de mis mayores, es plazo dichoso
de clemencia y compañía, de amistad, confidencias,
de baile y de solaz donde cabe un bálsamo de fe,
de cordialidad cautivadora entre las gentes,
aunque los narradores se pongan a llorar de pronto
en sus dialectos musicales al contar los sucesos
aciagos con que la vida hiere a los mejores.
Qué sutil misterio adorna las historias,
qué lentas las palabras, qué inflexión sonora
demorada en los detalles, las voces acarician.
Nunca ha existido una voz, Mané, tan cuidadosa
como la tuya reflejando la bondad sincera
que apacigua los miedos más atávicos.

Arden las teas perfumadas de aceite
en las ermitas cubiertas por la hiedra,
se abrasa la memoria en las imágenes palpitantes
perdida para siempre la caridad de su azúcar.

Rezo, transida en las ausencias, un rosario
de versos, pero ya no estáis auroras abolidas.

Ah qué lágrimas de piedra llorarán las estatuas
de las desapariciones en los espacios soñadores
a los que nunca volvieron nuestros pasos.

Es tiempo de silencio, para seguir callando
el amor que ardía confortando lo incierto,
y no nombrar a los que tanto regalaron
de sí mismos a los otros que fuimos:
digámoslo en alto, rescoldo del recuerdo,
que nadie como vosotros mostró amor tan generoso.

Descansad, sombras queridas, en la nostalgia
que cantabais, y quedad apacibles en vuestros
territorios de brisa rumorosa, que no hay prisa,
que ya abriremos los arcones de la conciencia
compartida cuando no hiera su invocación
como un hierro candente atravesando el pecho.

“Galicia” se escribió en el 1994, en Florida, con muchos otros poemas que siguen inéditos. Está incluido en el anexo adjunto al estudio de la profesora Maricruz Rodríguez González: *De la confesión a la ecología: El viaje poético de Margarita Merino*. Contiene poemario inédito *Viaje al exterior*. Madrid: Editorial Pliegos. 2016. ISBN: 978-84-94505-33-1).



PRESENTACIÓN DE LIBROS

Margarita Merino

Frieda Blackwell

Pilar Fernández Cañadas

Antonio Barbagallo

PRESENTACIÓN de los DOS ÚLTIMOS LIBROS de POESÍA de MARGARITA MERINO

La autora, y miembro de ALDEEU, presentó en Ourense brevemente los libros publicados en marzo de 2022, en la Sesión creativa, literaria y musical dirigida por el Dr. Antonio Barbagallo, y leyó un poema de cada uno de los libros.

Estos habían llegado por sorpresa a la serie de tres recitales ofrecida por MMdL en León, invitada por las Bibliotecas Públicas del Ayuntamiento, y la Facultad de Filosofía, a la que dio el pistoletazo de salida en sus columnas el periodista y escritor **Eduardo Aguirre**: "Escuchad con atención sus versos, admirables estudiantes de Humanidades, para ser como ella, solvente intelectual y autora de una obra con capacidad curativa... En estos días oscuros, escuchad su luminosa verdad" Aguirre escribía en "Tres margaritas en primavera" (Diario de León).

<https://www.diariodeleon.es/opinion/eduardo-aguirre/margaritas-primavera/202203291008072206341.html>

En el mismo periódico, **Pacho Rodríguez** en su artículo "Margarita Merino: la poeta americana de León" comenta los sentimientos de Margarita sobre su tierra, León, y su poesía.

<https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/margarita-merino-poeta-americana-leon/202203160334532202082.html>

Pedro García Trapiello, en el *Diario de León* del 2 de abril de 2022, se refiere así a la Dra. Merino: "Como poeta, Marga es, afortunadamente, inclasificable; ni su estilo ni su palpitar son fonda fija donde esperar la sopa boba del halago. Y así ella es libre, y tan rara aquí como esta catedral inmerecida que se alza sobre un rebaño de casas de barro ladrillero y boina de teja."

<https://www.diariodeleon.es/opinion/pedro-garcia-trapiello/la-ciudad-vacia/202204021132092207547.html>

Datos generales e información de los libros: El tamaño es 145 x 210 centímetros, cosidos.: (1) *La ciudad vacía (Manifiesto mapache)*: 234 páginas — 70 poemas y textos: 20€. (2) *El arcón de los lienzos: Poemas de la piel*: 136 páginas — 72 poemas: 15€.

Favor de pedirlos a través de cualquier librería que los tenga y-o en el contacto de distribución que será a través de Distribuidora Lidiza: info@lidiza.es

Merino, Margarita. *De la ciudad vacía (Manifiesto mapache)*. Comentario crítico de José María Balcells Domémech. Publicado por *Crear en Salamanca* el 21 de julio de 2022. Reproducido aquí por cortesía del autor.

En la poesía de Margarita Merino, en la que domina un perfil neorromántico, se han calibrado distintos tonos que se consideran claves, entre ellos el elegíaco, el profético y el lúdico. Estas tres modulaciones concurren en *De la ciudad vacía (Manifiesto mapache)*, un libro publicado en 2022 que consta nada menos que de setenta poemas. Algunos presentan delgados contornos y contrastan con los que entiendo más relevantes en la obra, desplegados en una extensión dilatada y acorde con los contenidos discursivos de carácter moral y político que comprenden.

La vertiente elegíaca resulta muy importante en *De la ciudad vacía (Manifiesto mapache)*. Consiste sobre todo en recreaciones de vivencias pretéritas experimentadas mayormente en el León urbano de nacimiento, de infancia, de adolescencia, siendo evocados diversos episodios de la educación sentimental de la autora, así como lugares, calles y avenidas emblemáticas. Alguna vez muestra Margarita Merino la fascinación de los Picos de Europa, y en varias evoca parajes leoneses de alta montaña, donde un día de excursión, a principios de los noventa, la vi henchida de un extraordinario gozo al subir y descender laderas montuosas de su añorado Noreste en un medio paisajístico de inconmensurable belleza y de verdores lumínicos.

María Cruz Rodríguez González puso énfasis en una temática que se aprecia en la obra de la escritora leonesa, subrayando al respecto que la singulariza la denuncia de la destrucción del medio natural en España de un modo que nunca antes pudo leerse en la poesía española. Añadiría que esa denuncia se ha convertido en especialmente poderosa en el libro de referencia, pues su ecologismo militante no solo se muestra ahí más ostensible e intenso, sino más abarcador, más planetario, diríamos. Esta vertiente de *De la ciudad vacía (Manifiesto mapache)* puede ilustrar la dimensión “profética” del libro, de la cual es ejemplo contundente el discurso utopista desarrollado en el poema “Kaavan y los sin nombre”, inspirado en aquel elefante que en Islamabad vivió casi treinta años bajo cadenas.

Margarita Merino vive desde hace lustros en un entorno natural estadounidense gratificante, feliz entre la flora y la fauna que conforman su perimundo de cada día. Sin embargo, la calma fecunda de ese lugar del Estado de Tennessee no le impide dolerse grandemente de las lacras más sangrantes del país. Contra ellas alza su voz airada en el poema “Jaula americana (sin música de Bob Dylan y Bob Marley)”, una diatriba furibunda y caricatural contra Donald Trump y sus perniciosas y tan reaccionarias políticas que han hecho aflorar los más impresentables demonios interiores de la saga histórica de los yanquis.

Un recurso usado en la denuncia de las consecuencias del cambio climático y del estado actual de lo que Margarita Merino califica en un poema como “basuralidad”, es el de dar “voz” fictiva a algún que otro animal típicamente norteamericano. Así ocurre en uno de los textos centrales del libro, “Quejíos de la suerte”, donde un masurpial que habita al norte de Río Bravo, la zarigüeya, clama contra los daños de la pandemia y las injusticias sociales de toda laya en cualquier latitud del globo.

En esta obra no faltan componentes muy típicos en la poesía de Margarita Merino, y que ciertamente también hallamos en muchos poetas y narradores, por ejemplo la inclusión en el texto de menciones culturales heterogéneas, así como de activistas renombrados. Anoto las relativas al mundo de la cinematografía, del teatro, de la poesía, del comic, del deporte, y subrayo en especial el esbozo de letras de canciones, inserción esta que propicia a la autora entonarlas en sus vívidas y efervescentes lecturas ante públicos a los que sorprenden, e incluso asombran, sus escenificaciones performativas.

De otra índole es el uso frecuente del paréntesis para contrapuntear asertos emitidos inmediatamente antes, una técnica que destaca en un libro donde sobre abundan paratextos del tipo de dedicatorias y citas entre los títulos y el comienzo de los poemas. En una obra en la que se conjugan diversidad de voces, se emplean asimismo diversos registros expresivos, y un habla poética por momentos surreal no exenta de desparpajo y de una descollante dimensión lúdica. La faceta divertida alcanza uno de sus puntos más álgidos en el poema “Posdata confidencial”, donde, al comienzo mismo de la composición, se dirige la autora a los lectores parodiando la jerga estafalaria de tantos ignaros paladines del lenguaje inclusivo:

(Y a ustedes, Ustedas y Ustedos, amables lectores, lectoras y lectores)
(155)

De la ciudad vacía (Manifiesto mapache) se elaboró durante los meses del confinamiento ocasionado por el Covid-19, al cual se hace referencia en muchos poemas, la mayoría de las veces lamentando determinadas consecuencias de la pandemia, otras con la ironía de llamarlas “Nueva Anormalidad”. Pero la sorna más subida se produce cuando se pone en juego el título de uno de los más célebres textos de Jaime Gil de Biedma, “Pandémica y celeste”, pues en el poema “Aviso” se alude a la enfermedad mencionándola como “pandémica / (que no celeste, o menos) (15).



Margarita Merino en la presentación de su libro
El arcón de los lienzos: Poemas de la piel

En la Sesión creativa, literaria y musical, **Frieda H. Blackwell** presentó su libro *Guía Básica de la Crítica Literaria y el Trabajo de Investigación* Tapa blanda – 15 junio 2021.

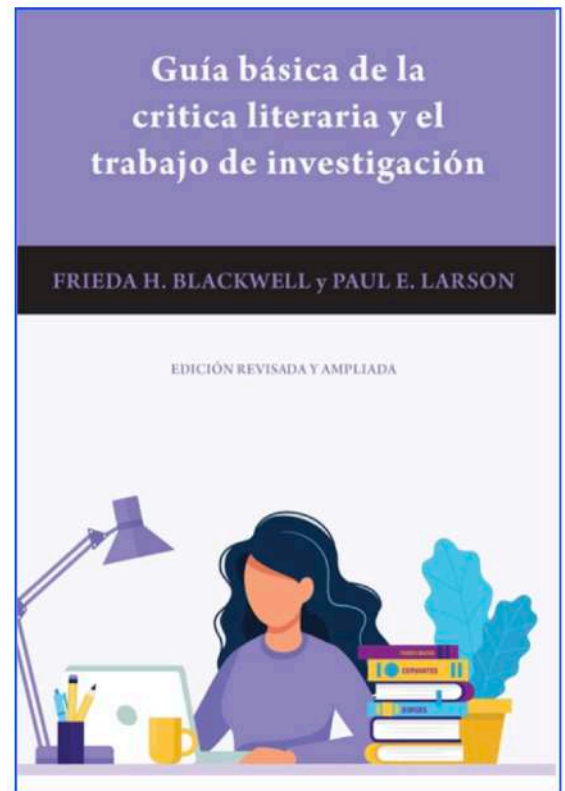
Edición en Inglés de Frieda H. Blackwell (Autor), Paul E. Larson (Autor), Frederick A. Marchman (Ilustrador). 15 de junio de 2021.

Los cinco capítulos en que se divide el libro revelan lo que hay que saber y los pasos a seguir para la exitosa composición de un trabajo final.

Los autores enfatizan las preguntas que un estudiante debe tener ante el texto y que las consideraciones hechas son las que motivan lo que hay que investigar. De esta forma Blackwell y Larson encauzan al estudiante hacia qué investigar, por qué, para qué y cómo hacerlo.

Un resumen de la reseña de *Guía Básica de la Crítica Literaria y el Trabajo de Investigación* por José Rigoberto Guevara, puede leerse en el siguiente enlace:

<https://muse.jhu.edu/pub/1/article/856511/pdf>



Frieda Blackwell presenta su libro
Guía básica de la crítica literaria y el trabajo de investigación



Pilar Fernández-Cañadas deleita a la audiencia con la declamación de algunos versos de su poemario *De cerca y de lejos*



“En este poemario **Pilar Fernández-Cañadas** invita a echar una mirada observadora y contemplativa a las gentes, costumbres, paisaje, flora y fauna de nuestra vida diaria y ha elegido como puntos de referencia un casi desconocido entorno manchego ¿en las estribaciones de los Montes de Toledo? y la remota, aunque mejor conocida región central del Estado de Nueva York. Son las dos perspectivas, de cerca y de lejos, desde las que escribe. Hay que mirar *De cerca y de lejos* para ver que lo aparentemente más común, lo cotidiano a menudo nos revela una maravilla cada día. Las entrañables relaciones entre abuelos y nietos, las lecciones y juegos para enseñarles a observar, son tan necesarios para nuestra vida como es aprender a aceptar la enfermedad y ausencia de nuestros padres. Junto a penas, desgracias y alegrías brilla la amistad, con sus recompensas y sus faltas, aun cuando seamos incapaces de disfrutarla. Necesario es también pararse a apreciar y admirar las grandezas del entorno físico, las plantas ordinarias, los animales desde los domésticos hasta los insectos que nos rodean queramos o no, sin olvidar los grandes o pequeños rituales provincianos rurales. En nuestro paso por la vida nos damos cuenta de que tenemos que aceptar los retos y valorar lo hermoso que se nos ofrece de manera gratuita así como lo que podamos añadir, de cerca o de lejos.

agapea.com



La ilusión, la imaginación, las ideas y el ingenio de **Antonio Barbagallo** le llevaron a crear en 2006 la *sección especial creativa, literaria y musical* en la que participan “quienes quieren presentar algo en lo que están trabajando, algún libro que acaban de publicar, leer algún poema propio, canciones e incluso tocar algún instrumento musical”. Antonio, además de ser el fundador y “animador” de esta sesión, quiso en el 41 Congreso recitar unos poemas de su libro *A bilingual (Spanish-English) edition of "De vida o muerte", a collection of poems by Antonio Barbagallo, translated into English and with an Introduction by Richard Capobianco. Prologue by Carlos Miguel Suárez Radillo.*

Llanto de una niña por su abuelo

Murió el abuelo; el abuelo se ha ido.
¡Abuelo, abuelo, abuelito!

No llores, mi niña, el abuelo se ha ido,
a otro lugar el abuelo ha partido,
a otro lugar,
un lugar calladito.

¡Ay abuelo, mi abuelito!
¿Por qué te has ido?

El abuelo ha muerto;
solo se ha ido,
callado, callado,
el abuelo se ha ido
sin dejar recado.

¡Ay abuelito!, ¿por qué te has ido?
Solito, solito,
sin haberme abrazado.
¿Por qué te has ido si yo te he querido?

Sorrow of a Child for Her Grandpa

Grandpa died; grandpa has gone.
Grandpa, grandpa, my grandpa!

Don't cry, my little girl, grandpa has gone,
to another place he has departed,
to another place,
a lovely, quite place.

O grandpa, my grandpa!
Why have you gone?

Grandpa has died;
alone he has gone.
Quite, quite,
grandpa has gone
without leaving a message.

O dear grandpa! Why have you gone?
Alone, alone,
without giving me a hug goodbye.
Why have you gone away when I loved you?



CONGRESO VIRTUAL

**CONGRESISTAS QUE PARTICIPARON EN EL CONGRESO
VIRTUALMENTE**

1.- José Luis Molina Martínez

VÍA CRUCIS UCRANIO

Enlace al vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=5klgHDoDJx8>



2.- Gerardo Piña Rosales

EUGENIO F. GRANELL: UN SURREALISTA ESPAÑOL EN EL EXILIO

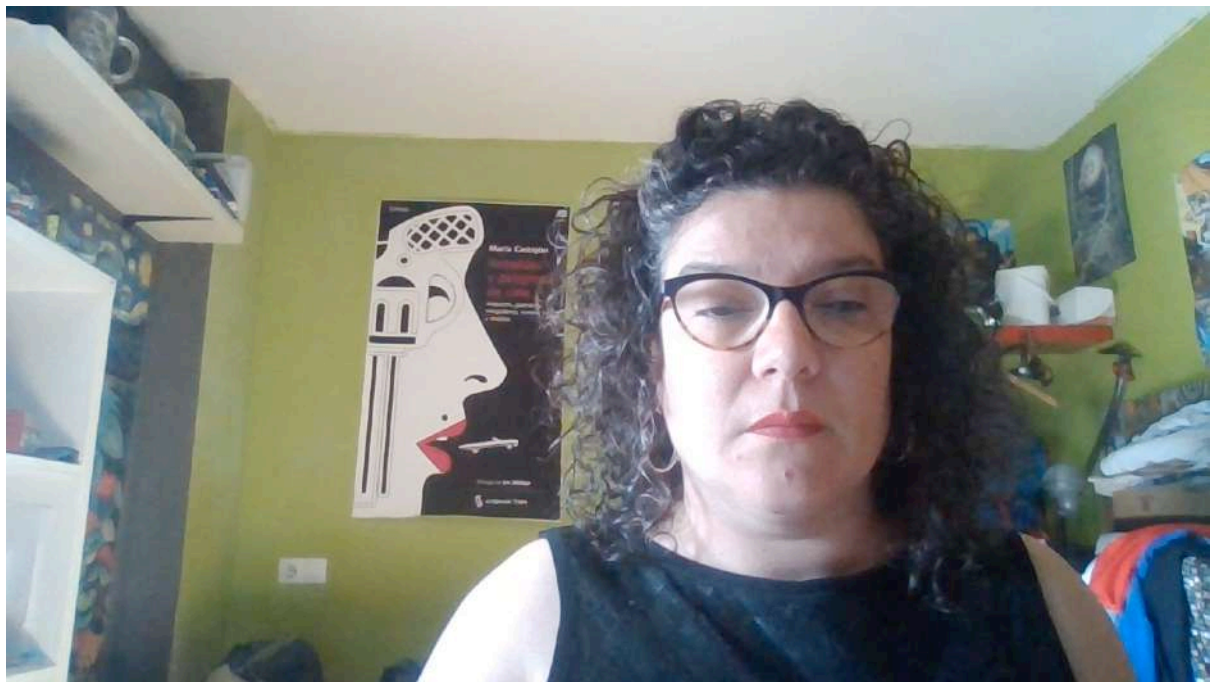
Enlace al vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=crwJy9KkDvY>



3.- María Castejón Leorza

MALENA ES UN NOMBRE DE TANGO DE ALMUDENA GRANDES

Enlace al vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=dTmGwqMbjfQ>



4.- Luis Gilberto Caraballo

CREACIÓN DE LA GRUTA DEL ÁGUILA

Enlace al vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=GRhplB3YvEo>



Luis Gilberto Caraballo es un poeta y artista plástico con más de tres décadas de trayectoria. Nacido en Caracas, Venezuela en 1962, Caraballo ha publicado diez poemarios. Además su obra poética ha sido difundida en revistas digitales como *Letras Salvajes* (Puerto Rico), *Gealiteria*, *Aérea* (Chile), *Almiar* (España) y *Paradoja* (Perú).

LUIS GILBERTO CARABALLO



AUTORES

Enrique Ávila López

Enrique Ávila López is a Spanish/Canadian Full Professor of Hispanic Studies at Mount Royal University in Calgary (Canada), where he teaches at three different departments; in the Department of Humanities, the Department of General Education, and the Department of English, Languages & Cultures. He obtained his Ph.D at Durham University (UK), his MA from the University of Liverpool, and BA from the Universidad de Granada. Dr. Ávila López is specialized on Contemporary Spanish Feminist Literature and Cinema. He has published over forty peer-reviewed articles in academic journals as well as in different books, encyclopaedias and conference proceedings. His first book dealt with the literature of Rosa Regàs, and it was the winner of the international competition for the Victoria Urbano Monograph Prize given by AILCFH: the Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (United States, Tempe: 2007). His second book, *Modern Spain* (ABC-Clio: 2015) connects relevant aspects of Spain with those of other countries in 16 chapters and 4 appendixes. His third book, *Discovering Spain* (Kendall Hunt, 2020) was his first e-Book –an interactive textbook that covers 13 chapters with some of the latest information about Spain. Currently, I am working on my 4 th book, *Spanish Women Cinema in the 21st Century*. (Words: 204).

Frieda H. Blackwell

A Professor of Spanish in the Department of Modern Foreign Languages Baylor University, Dr. Frieda Blackwell received her BA, summa cum laude, from Mars Hill College and her MA and PhD from Vanderbilt University in Spanish literature. She has taught at Baylor since 1989 and in the BIC since 1996. She has published a book on contemporary Spanish novelist, Gonzalo Torrente Ballester and co-authored a textbook on literary criticism and paper writing entitled *Guía básica a la crítica literaria y al trabajo de investigación*. She has also published articles on numerous figures in Twentieth Century Spanish literature including Torrente Ballester, Federico García Lorca, Soledad Puértolas, and Enrique Jardiel Poncela. She serves as the Associate Dean for Undergraduate Education, Humanities in the College of Arts and Sciences, a position held since 1996.

Nuria Blanco Álvarez

Nuria Blanco Álvarez es Doctora en Musicología, Licenciada con Grado en Historia y Ciencias de la Música con Premio Extraordinario, Licenciada en Ciencias Geológicas y Especialista en Gestión Cultural, todo ello por la Universidad de Oviedo. Compagina su labor investigadora con la docente y es crítico musical en las revistas *Codalario* y *Scherzo*. Ha disfrutado de estancias investigadoras en la “Foundation for Iberian Music” (CUNY, Nueva York) y la Universidad de Guanajuato (México). Su principal línea de investigación se centra en la zarzuela del siglo XIX y principios del XX y específicamente en el compositor Manuel Fernández Caballero, sobre el que realizó su Tesis Doctoral y del que ha realizado numerosas publicaciones, entre ellas el libro *Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero* (Codalarío Ediciones, 2019). Tiene interés por cantantes como Lucrecia Arana y Lucrezia Bori, sobre las que ha publicado sendos artículos y ofrecido

conferencias, y estudia la zarzuela en Hispanoamérica y también la relación de la zarzuela con el cine mudo. Ha publicado artículos para el Teatro de la Zarzuela, Teatro Real de Madrid, Teatro Campoamor de Oviedo y para prestigiosas revistas como la Revista de Musicología de la Sociedad Española de Musicología, Berceo, Cuadernos de ALDEEU, Codalario y capítulos en diversos libros como Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela (Universidad de Oviedo, 2018), Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques (Sociedad Española de Musicología, 2018), Bits, cámaras, música... ¡acción! (El Poblet, 2020), En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas (Dykinson, 2021), Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX (Universidad de Oviedo, 2021) y Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales (Universidad de Oviedo, 2020) del que además es coeditora.

Luis Gilberto Caraballo

Luis Gilberto Caraballo (Venezuela 1962) es poeta y artista plástico, oficios que ha desempeñado en las últimas dos décadas. Su obra poética ha sido difundida en diversas publicaciones literarias y ha participado en numerosos encuentros internacionales de escritores. Su pintura ha sido exhibida en salones y reproducida en revistas.

Ha participado en distintas exposiciones a nivel nacional e Internacional.

Con siete poemarios publicados, su trabajo ha sido incluido en selecciones y antologías de poesía latinoamericana. Y le ha valido reconocimientos de relevancia, como el primer lugar obtenido en el Premio Internacional de Poesía, en Sao Paulo, 2004; así como el máximo galardón en el XXV Congreso Mundial de Poetas, en Los Ángeles, California, 2005. Una Mención Honrosa en el Premio Mundial de Literatura "Municipalidad de Aguas Verdes", Versión Poesía 2009 con el poemario "Noches y Mares fragmentos del Poema", Mención honorífica en 1er Premio Mundial Andrés Bello de Poesía 2009 con el poemario *Poemas de números y series infinitas*.

Ha publicado: Encuentro con el sur (2007-Venezuela), El árbol de las casas vacías (2008-España), Los caminos del tiempo (2009-España). Poemas de Números y Series Infinitas (2012). Portugal (español y portugués), Arpa Invisible (Puerto Rico, 2021), Es tiempo de volver (España, 2021), La Gruta del Ávila (Puerto Rico, 2021), Celajes de la noche (Venezuela, 2022), Ráfagas (Venezuela, 2022)

En el año 2011 recibió invitación por parte del Gobierno Colombiano al Festival anual de Boyacá

En el 2012 fue invitado al 32 Congreso Mundial de la Academia de Arte y Cultura (Tel-Aviv Israel), al Festival de Granada (Nicaragua), entre otros.

María Castejón Leorza

María Castejón Leorza, novelista. Es licenciada en Humanidades por la Universidad de La Rioja y doctora en Historia contemporánea por Universidad de Salamanca. Especialista en representaciones de género en el audio-visual y en historia de mujeres.

Libros: *Fotogramas de género: representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*,

Katharine Christie

Katharine Christie, PhD candidate from Wayne State University, Detroit, Michigan. The topic of her dissertation is *New Critical Approaches to Galdós Narrative*. Her field of specializations include XIX century and contemporary Spanish literature and Critical Theory. She was the President and Communication Officer for the Classical & Modern Languages, Literatures and Cultures Graduate Student Conference at Wayne State University from 2016- 2018. She has been a Spanish language instructor at Wayne State University, Oakland Community College and Baker College. She has recently participated and presented her research at the professional conference organized by the Asociación de hispanistas “Siglo diecinueve”. The title of this conference was *Espiritualidad y literatura en el mundo hispánico* at Universitas Castellae in Valladolid Spain. She participated in a course for *Profesores de Español como Lengua Extranjera* at the University of Salamanca in 2017. She was also the recipient of the Martin Luther King, Cesar Chávez, Rosa Parks Future Faculty Fellowship from 2018-2020.

Qasem M. Helal Saleem

Qasem Mohammed Helal Saleem trabaja en la Universidad de Tikrit, Facultad de Artes, Departamento de Lengua Inglesa y Departamento de Traducción. Recibió su título de Licenciado (Lengua y Literatura Española) de la Universidad de Bagdad, Facultad de Idiomas en 1999. Obtuvo Maestría en Literatura Española de la misma universidad en 2005. En 2013 obtuvo su Ph.D. en Literatura Comparada Española de la Universidad de Voronezh – Rusia. Ha publicado más de treinta artículos e investigaciones en su especialidad, y traducido varias novelas del español al árabe, por ejemplo: *Luna de lobos* de Julio Llamazares, *La Buena Letra* de Rafael Chirbes. Escribió un libro de literatura comparada en español y ruso, titulado *El Idealismo y el Realismo: la identidad nacional. La sociedad española y rusa. Las novelas de Miguel de Cervantes “Don Quijote de la Mancha”*. Y de F.M. Dostoievski *El Idiota*.

Francisco Javier Higuero

Francisco Javier Higuero, profesor emérito de Wayne State University (Detroit). Su campo de investigación se halla focalizado prioritariamente en el pensamiento contemporáneo y en la filología hispánica de los siglos XIX, XX y XXI. Ha publicado libros tales como *La imaginación agónica de Jiménez Lozano* (1991), *La memoria del narrador* (1993), *Estrategias deconstructoras* (2000), *Intempestividad narrativa* (2008), *Narrativa del siglo posmoderno* (2009), *Racionalidad ensayística* (2010), *Argumentaciones perspectivistas* (2011), *Discursividad insumisa* (2012), *Recordación intrahistórica* (2013), *Reminiscencias literarias posmodernas* (2014), *Conceptualizaciones discursivas* (2015), *Desgarramientos existenciales* (2016), *Potencialidades dubitativas* (2017), *Intersubjetividad constitutiva* (2018), *Configuraciones críticas* (2019), *Disposiciones filosóficas* (2020), *Reiteraciones indagatorias* (2021) y *Alteraciones ensimismadas* (2022), lo mismo que numerosos artículos en revistas especializadas, de reconocido prestigio internacional.

Nelson Roberto Feijoó Molina

El Dr. Nelson Roberto Feijoó Molina nació en la localidad de Tigre, Buenos Aires, Argentina. Se graduó en la Facultad de Ciencias Médicas de La Plata, ejerciendo la profesión de médico en distintas instituciones del ámbito público y privado en la especialidad de Tocoginecología desde 1983 en adelante. En el año 1999 se graduó en una Maestría en Sistemas de Salud y Seguridad Social de la Universidad de Lomas de Zamora.

Se ha desempeñado con posterioridad en la Dirección Médica de numerosas entidades públicas (Ministerio de Salud de la Nación, Ministerio de Salud de la Provincia de Buenos Aires, Ministerio de Transporte de la Nación, Municipalidad de Tigre) y privadas (Centro de Empleados de Comercio de Zona Norte).

Durante su trayectoria profesional ha logrado aplicar sus conocimientos en materia de medicina asistencial y gestión de instituciones médicas, llevando adelante un modelo de trabajo que reúne virtudes tanto científicas como de management.

Ana María Flori López

Ana María Flori, pianista y musicóloga. Está en posesión de los Títulos Superiores de Piano, Clavicémbalo, Música de Cámara, Pedagogía Musical, y Musicología, así como de los Premios Extraordinarios Fin de Grado Medio y Superior de Piano y Clavicémbalo. Ganó los premios de piano “Nueva Acrópolis” (Madrid) y “Cátedra Mediterráneo” (Valencia), así como de la Mención Honorífica del Ayuntamiento de Alicante por su meritoria labor musical. Ha realizado grabaciones para RNE y estrenos de obras de compositores contemporáneos.

Desde marzo de 2004 es Doctora en Música por la Universidad Politécnica de Valencia y colabora asiduamente en la publicación de artículos para diversas revistas españolas y extranjeras; además, es frecuente su participación en congresos de carácter multidisciplinar.

Ha ejercido como catedrática de piano y directora del Máster en Enseñanzas Artísticas de Interpretación e Investigación de la Música del Conservatorio Superior de Música de Alicante

Igor Flori López

Igor Flori López, licenciado en Traducción e Interpretación de inglés, francés y ruso (Universidad de Alicante), trabaja como Gestor Internacional en Quiron-salud (Madrid). Cuenta con un máster de Educación y otro de Traducción Institucional. Además, ha realizado prácticas como traductor/administrativo en el Ministerio de Asuntos Exteriores de España y como traductor en el Palacio de Justicia de Benidorm. Actualmente, se encuentra realizando un doctorado sobre Diplomacia en la Universidad de Alicante y es Investigador temporal del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales del Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.

Diana Guemárez-Cruz

Diana Guemárez-Cruz es una catedrática jubilada, ensayista, crítica literaria y poeta nacida en San Juan de Puerto Rico pero criada en Bayamón. Posee una licenciatura en Literatura Comparada (UPR-RP), y un Máster y un Doctorado en Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Harvard. Es autora de seis

libros y numerosos artículos y reseñas publicadas en Las Américas, Europa y Asia. Ha presentado trabajos profesionales en las Américas y Europa. Así como su poesía ha sido publicada en estos continentes. Ha escrito y disertado ampliamente sobre escritores tan variados como Juan Ramón Jiménez, Rosa Chacel, Gerardo Diego, Miguel Hernández y Julia de Burgos y Federico García Lorca. Más recientemente ha dedicado gran parte de su tiempo a escribir sobre la poesía y poética de Luis Gilberto Carballo sobre quien ha escrito nueve artículos, tres reseñas y prólogos para sus libros *La Gruta del Ávila* y *Rafagas*. Actualmente vive en San Miguel de Allende, México. Su tesis doctoral sobre la labor editorial de Juan Ramón Jiménez y los escritores de la llamada Generación de 1927 es citada internacionalmente. Su poemario, *De Eva y otros mitos*, después de muchos avatares, salió a la luz pública en España este año.

Margarita Merino

Margarita Merino, (MMdL, PhD), León “Capital del Invierno”, es Licenciada en Ciencias Políticas y Sociología y Doctora en Literatura Hispánica. Ha trabajado como TAC del MEC, diseñadora gráfica, columnista, ilustradora, profesora universitaria... Ha publicado los poemarios *Viaje al interior*, *Baladas del abismo*, *Poemas del claustro 1 y 18* (en colaboración, en la colección por ella titulada), *Halcón herido*, *Demonio contra arcángel*, *la antología italiana*, *La dama della galerna*, *Viaje al exterior* (incluido en el estudio de la profesora María Cruz Rodríguez González: *De la confesión a la ecología: El viaje poético de Margarita Merino*, Pliegos, Madrid 2016; y el libro “mestizo” *Pregón de un Sábado de Piñata (con explicación y gata)*, Lobo Sapiens, León 2018; y cientos de artículos y ensayos. Sus últimos libros son: un hondo ensayo, *Las “edades” poéticas de Antonio Gamoneda. (Entre 1947 y 1998)*. Contiene entrevista con Antonio Gamoneda, 2021; y dos especiales poemarios: *El arcón de los lienzos: Poemas de la piel*, y *De la ciudad vacía. (Manifiesto mapache)*, 2022. MM pide que “Defendamos la belleza del mundo”. Vive en USA. Su obra se considera ‘poesía total’ por importantes críticos, se le han dedicado en el mundo capítulos y libros, y está incluida en inglés en antologías planetarias. La última inclusión es en el volumen del Prof. Ghosh K., Nibir. *Republic of Words: Conversations with Creative Minds from Around the World* (Chapter 11. Margarita Merino: “Passion is a part of the Trip, Compassion its Destiny”).

José Luis Molina Martínez

José Luis Molina Martínez es Licenciado con grado y Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia. Poeta, novelista, conferenciante. Especialista en literatura infantil y juvenil. Director de la Muestra Municipal del Libro Infantil y Juvenil (Lorca, 1984-1989). Director en Lorca del programa de Educación Compensatoria del MEC. Codirector de la XXIV Asamblea General y Congreso de ALDEEU (Lorca, 2004). Codirector del Congreso Internacional José Musso Valiente y su época (1785-1938). Codirector del Congreso Internacional José María Castillo Navarro, Vida y Obra. El cuento y la novela de su época (1950-1975) (Universidad de Murcia -Ayuntamiento de Lorca, 2008). Académico Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua (ANLE). Académico Correspondiente de la Academia Alfonso X el Sabio de Murcia.. Premio Elio de Lorca (2005) de la

Asociación Amigos de la Cultura. Diploma de Servicios Distinguidos de la Ciudad de Lorca (2014). Premio Internacional Juan Bernier de Poesía del Ateneo de Córdoba (2018). Premio Arquero de Oro de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Municipal de Lorca (2020)

Cristina Pardo Ballester

Cristina Pardo Ballester es profesora titular en la Universidad Estatal de Iowa. Tiene más de veinte años enseñando español como lengua extranjera en EE.UU. Ha enseñado español en dos institutos privados en Nueva York y en tres universidades localizadas en tres estados estadounidenses. Su campo de investigación principal es la enseñanza asistida por ordenador (ELAO) o Computer Assisted Language Learning (CALL), por sus siglas en inglés. Aboga por la enseñanza de lenguas en cualquier formato y afirma que el docente siempre tendrá éxito cuando la motivación sea la clave principal de la enseñanza. Sus investigaciones se han publicado en varias revistas académicas como *Applied Language Learning*, *CALICO*, *Journal of Digital Learning in Teacher Education*, *Journal of New Approaches in Education Research*, *Hispania*, *Language Assessment Quarterly*, *Language Learning & Technology*, y *Procedia-Social and Behavioral Science*. Además de en las Actas de Congresos como INTED, ICERI, HEAD y en boletines como *Puente Atlántico del Siglo XXI* y *The Language Educator*. También ha publicado un libro de texto con la editorial Wiley para enseñar español a nivel universitario. Su libro se titula *Pura vida*, como la expresión usada por tantos costarricenses que proviene de la película mexicana *Pura vida*.

Gerardo Piña Rosales

Gerardo Piña-Rosales ejerce desde 1981 como Profesor de Literatura en la City University of New York (Lehman College y Graduate Center). Es Miembro de Número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, y Correspondiente de la Real Academia Española. Gerardo Piña-Rosales se estrenó como autor en 1984 con *De La Celestina a Parafernalia: estudios sobre teatro español* (1984). A esta primera entrega siguieron: *Narrativa breve de Manuel Andújar* (1988); *De la catedral al rascacielos. Actas de la XVII Asamblea General de ALDEEU en Nueva York* (1998), coed.; *La obra narrativa de S. Serrano Poncela* (1999); *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio* (2000), coed.; *1898: Entre el desencanto y la esperanza* (1999), coed.; *Confabulaciones. Estudios sobre artes y letras hispánicas* (2001), coed.; *Presencia hispánica en los Estados Unidos* (2003), coed.; *Hispanos en los Estados Unidos: Tercer pilar de la hispanidad* (2004), coed.; *Odón Betanzos Palacios: la integridad del árbol herido* (2004); *España en las Américas* (2004); *Locura y éxtasis en las letras y artes hispánicas* (2005), coed.; *Desde esta cámara oscura* (2006) Novela; *Es Estados Unidos* (2011), coed.; *El español en Estados Unidos: E Pluribus Unum? Enfoques multidisciplinares* (2013), con Domnita Dumitrescu; *Los amores y desamores de Camila Candelaria* (2014) Novela; *Los académicos cuentan* (2014); *El secreto de Artemisia y otras historias* (2016).

Josefina Sánchez Moneeny

Josefina Sánchez-Moneeny estudió filología inglesa en la Universidad de Barcelona. Se doctoró en la Universidad de Houston en Estudios hispánicos, con una tesis sobre mujeres escritoras del siglo XIX y ha publicado diversos artículos sobre el tema. Ha trabajado en el diario *El Punt de Girona*, y actualmente trabaja como profesora de secundaria en los Estados Unidos, y continúa escribiendo como investigadora independiente sobre las imágenes de la feminidad en los siglos XIX y XX.

Fátima Serra de Renobales

Fátima Serra de Renobales es licenciada en Filología anglogermánica por la Universidad de Oviedo y doctora en Literaturas hispánicas por la Universidad de Massachusetts, es profesora de lengua y literatura españolas en Salem State University, Massachusetts. Sus publicaciones incluyen la relación entre la literatura y la historia en la narrativa de los 90, la coedición de un volumen de cine español y latino- americano, y diversos artículos sobre la producción narrativa y fílmica de creadoras. En la actualidad investiga la renovación literaria de la novela negra escrita por mujeres—Dolores Redondo, Susana Martín Gijón, Eva G. Sáenz de Urturi-- y cómo las escritoras cuestionan los discursos patriarcales de la maternidad y los cuidados. Su contribución más reciente figura en el volumen *Women Writers of Female Crime Series in the XXI Century in Spain*, Cambridge Scholars, 2020.

María Elena Soliño

María Elena Soliño es profesora titular de la University of Houston, Jefe del Department of Hispanic Studies y presidenta de la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina. Autora del libro *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*, ha escrito numerosos artículos sobre el papel de las mujeres en la cultura hispánica.

Helena Talaya Manso

Helena Talaya-Manso es doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de Houston y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Helena ha presentado sus trabajos en simposios en Europa, Estados Unidos, Puerto Rico y México. Su área de investigación abarca las narrativas en las que la imagen ocupa un papel predominante, entre otros, destacan su análisis de la revista *La Luna de Madrid* (1983-1988) como expresión mediática de la Movida madrileña, y sus estudios sobre los carteles y fotografías de la Guerra Civil española (1936-1939). Es coeditora de una colección de ensayos sobre la obra de Almudena Grandes, y también de dos volúmenes sobre cine español y Latinoamericano. Actualmente imparte cursos de español en Tufts University, Boston, MA.



GALERÍA FOTOGRÁFICA



Bajo la protección del P. Benito Jerónimo Feijóo, ilustre pensador, ensayista y polígrafo orensano, una de las más destacadas figuras de la ilustración española.



En busca de la Fuente de la Juventud o *Burga de Abaixo* como se le llama en Orense a este manantial de aguas termales.



Inauguración del 41 Congreso Internacional de ALDEEU
Presidencia: Antonio Román, Rosendo Fernández, Teresa Anta,
Darío Villanueva

UN VINITO EN EL LICEO DESPUÉS DE LA INAUGURACIÓN



Antonio Román, Antonio Culebras, Margarita Merino, Stephen Lindsay



Mercedes Tasende y Pilar Fernández-Cañadas



Steven P. Rodríguez, Margarita Merino, Antonio Barbagallo, Cristina Pardo, Trinidad Pardo, Nuria Blanco, María José Luján

PRESENTACIÓN DE PONENCIAS:
un intenso intercambio de ideas, fruto de las investigaciones
en nuestros campos profesionales



Alicia de Gregorio Cabellos, Roberto Fuertes,
Lizbeth Souza-Fuertes, Mercedes Tásenme



Nuria Blanco Álvarez, Antonio Barbagallo, Steven P. Rodríguez



Enrique Ávila López, Natacha Bolufer-Laurentie,
Fátima Serra de Renobales, María Elena Soliño



Leonisa Núñez, Teresa Anta San Pedro, Katharine Christie,
Francisco Javier Higuero



(De izquierda a derecha) Juan Fernández, Guadalupe Alvear-Madrid, Fernando Jiménez, Ana Mera, Trinidad Pardo, Antonio Barbagallo, Mercedes Tasende, Chema Méndez, Margarita García, Pilar Fernández-Cañadas, Quasem Hendar, David Greenwood, Margarita Merino, Antonio Román, Frieda Blackwell.

La edición digitalizada de las
ACTAS SELECCIONADAS DEL 41 CONGRESO INTERNACIONAL
SPANISH PROFESSIONALS IN AMERICA
ASOCIACIÓN DE LICENCIADOS Y DOCTORES
ESPAÑOLES EN ESTADOS UNIDOS (ALDEEU)

se terminó en Madrid el
Día de la Constitución Española
6 de diciembre de 2022





ALDEEU

Spanish Professionals in America, Inc.