

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

Serie: Actas de Congresos, Nº 20

“Madrid, capital de las Ciencias, las Letras y las Artes”

ACTAS SELECCIONADAS DEL
XL CONGRESO INTERNACIONAL DE ALDEEU

Edición de Antonio Román

MADRID
2021

Relación de los volúmenes de ACTAS DE LOS CONGRESOS DE ALDEEU que se han publicado:

1. *Impacto y futuro de la civilización española en el Nuevo Mundo*. Dirección editorial: Gloria Castresana Waid. Con la colaboración de la Universidad Complutense de Madrid, Instituto de Colaboración Iberoamericana. (X Congreso de ALDEEU).
2. *Del rascacielos a la catedral: un regreso a las raíces*. Dirección editorial: Santiago Tejerina Canal. Con la colaboración de la Universidad de León. (XVI Congreso de ALDEEU).
3. *De la catedral al rascacielos*. Dirección editorial: Rafael Corbalán Torres, Gerardo Piña Rosales, Nicolás Toscano Liria. (XVII Congreso de ALDEEU).
4. *El nuevo milenio ante las Cuevas de Altamira*. Dirección editorial: Jesús Pindado. Con la colaboración de la Universidad de Santander y la Junta de Cantabria. (XIX Congreso de ALDEEU).
5. *San Antonio de Béxar y el hispanismo*. Dirección editorial: María Jesús Mayans Natal. Patrocinado por el Ministerio del Aire. (XX Congreso de ALDEEU).
6. *Andalucía y las américas: crisol de mestizajes*. Dirección editorial: Wenceslao Carlos Lozano, Antonio Pamies Bertrán. (XXII Congreso de ALDEEU).
7. *Jaén, cruce de caminos, encuentro de culturas*. Dirección editorial: Juan Fernández Jiménez, Jesús López-Peláez, Encarnación Medina Arcoja. Con la colaboración de la Universidad de Jaén. (XXIII Congreso de ALDEEU).
8. *Lorca, taller del tiempo*. Dirección editorial: Pedro Guerrero Ruiz. Con la cooperación de la Universidad de Murcia. (XXIV Congreso de ALDEEU).
9. *Burgos, corazón de Castilla*. Dirección editorial: Juan Fernández Jiménez. Con la cooperación del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. (XXV Congreso de ALDEEU).
10. *Erie, a orillas del lago*. Dirección editorial: Juan Fernández Jiménez, Guadalupe Alvear Madrid, Soledad Traverso. Con la cooperación de Penn State Erie, The Behrend College. (XXVI Congreso de ALDEEU).
11. *Ávila, cuna de la mística*. Dirección editorial: Juan Fernández Jiménez, Guadalupe R. Alvear Madrid. Con la cooperación de Penn State Erie, The Behrend College, School of Humanities and Social Sciences. (XXVII Congreso de ALDEEU).
12. *Córdoba, cauce de civilizaciones*. Dirección editorial: Juan Fernández Jiménez, Guadalupe R. Alvear Madrid. Con la cooperación de Penn State Erie, The Behrend College, School of Humanities and Social Sciences. (XXVIII Congreso de ALDEEU).
13. *Actas seleccionadas del Congreso Intercontinental de ALDEEU 2009*. Dirección editorial: Alicia de Gregorio, María José Luján. (XXIX Congreso de ALDEEU).
14. *El viaje a Ithaca. 2011*. Dirección editorial: Juan Liébana. (XXXI Congreso de ALDEEU).
15. *América y Cádiz: tendiendo puentes sobre el océano 2012*. Dirección editorial: Antonio Román Román,, María Dolores Cuadrado Caparrós. Con la cooperación del Instituto de Enseñanza Secundaria Columela de Cádiz. (XXXII Congreso de ALDEEU).
16. *Huellas de la Hispanidad en Estados Unidos. 2013*. Dirección editorial: Juan Ramón de Arana y Juan Liébana. (XXXIII Congreso de ALDEEU).
17. *Espacios de encuentro e identidad. 2015*. Dirección editorial: Marina Martín. (XXXV Congreso de ALDEEU).
18. *Nueva York en español: Intersecciones hispánicas en EE.UU. 2016*. Dirección editorial: Tina Escaja y Marta Boris Tarré. (XXXVI Congreso de ALDEEU).
19. *Diáspora española: Migración y exilios. 2017*. Dirección editorial: Tina Escaja y Marta Boris Tarré. (XXXVII Congreso de ALDEEU).
20. *Madrid, capital de las Ciencias, las Letras y las Artes. 2021*. Dirección editorial: Antonio Román Román (XL Congreso de ALDEEU).

Las ACTAS DEL CONGRESO son la publicación en formato libro de una selección de las ponencias expuestas en las sesiones del congreso. La primera vez que se publicaron las actas del congreso fue en 1990 con motivo de la X Congreso Internacional, celebrado en San Juan, Puerto Rico. No se publicaron más actas hasta 1996 en el XVI Congreso Internacional, León. Desde entonces, las actas se han venido publicando, con contadas excepciones, todos los años.

ACTAS SELECCIONADAS DEL XL CONGRESO INTERNACIONAL
de la
ASOCIACIÓN DE LICENCIADOS Y DOCTORES ESPAÑOLES EN
ESTADOS UNIDOS
(ALDEEU)

Director
Antonio Román Román
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Consejo de Redacción

Gerardo Piña-Rosales, *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, Canadá

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood, *Wells College*

Francisco Javier-Peñas Bermejo, *The University of Dayton*

Lucía Osa Melero, Duquesne University

Junta Directiva

Presidenta	Teresa Anta San Pedro
Vicepresidenta	Trinidad Pardo Ballester
Presidente saliente	Juan Fernández Jiménez
Tesorera	María José Luján
Secretaria	Andrea F. Nate
Vocal	Ángel Zorita Tomillo
Vocal	Carmen Gregory

Título: *Madrid, capital de las Ciencias, las Letras y las Artes*

Subtítulo: Actas seleccionadas del 40 Congreso Internacional de Spanish Professionals in America

© ALDEEU, SPANISH PROFESSIONALS IN AMERICA, INC., 2021

International Standard Book Number: ISBN 978-84-09-34632-5

Diseño de cubiertas

© Antonio Román Román

Fotografía de cubierta

© María Teresa Caro Valverde

Diseño logo de ALDEEU en contraportada

© David Hidalgo Giménez

© De los artículos: sus autores

Realizado en España (UE)

Impreso en Fragma, S.L.

40 Congreso de ALDEEU-MADRID: julio 5-7, 2021

Publicación de las ACTAS del 40 Congreso: diciembre 2021

ÍNDICE

PRESENTACIÓN, Antonio Román /7

BIENVENIDOS a la Real Academia Española, José María Merino. / 9

ENSAYOS

Calderón o el desasosiego: comentarios críticos sobre los sueños de ayer y de hoy, María Teresa Caro Valverde. /13

Dos pinturas del Museo del Prado: comentarios críticos sobre su valor testimonial e interpretativo del Madrid de los Austrias, María González García. /27

La superposición temporal en el “Soneto IV” de Antonio Machado, Antonio Barbagallo. /41

Profesores españoles en Estados Unidos: Josefina Romo Arregui (1909-1979), poeta en ambas orillas. II. Amistad personal y relación académico literaria con otros profesores y escritores, José Luis Molina Martínez. /49

Óscar Esplá y la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos (1931-1934) a través de la prensa madrileña, Ana María Flori López. /73

Madrid y su Movida: paradigma de transformación de la sociedad española posfranquista, Helena Talaya-Manso. /91

Identidades artístico-vivenciales en *Cuando llegamos. Experiencias migratorias*, Francisco Peñas-Bermejo. /99

‘Rescate de inéditos públicos y exentos’ en *Edad* de Antonio Gamoneda: apunte de “Exentos, I”, Margarita Merino (MMdL). /105

Desmitificando el Madrid de las zarzuelas, Nuria Blanco Álvarez. /115

El último cuento de Emilia Pardo Bazán, “El árbol rojo”, Verónica Dean-Thacker. /127

Las cintas magnéticas de Alfonso Sastre. Visiones del siglo XXI y un diálogo de perspectivas, Shelby Thacker. /135

El motivo de la sangre en *Yerma*, Carmen Gregory. /145

Amores que matan: *Crímenes de familia* (2020) de Sebastián Schindel, Fátima Serra. /167

Madrid, parada y fonda, Gerardo Piña-Rosales. /175

PRESENTACIÓN DE LIBROS

Presentación de dos libros de ficción: *Teatro Chico y Momentos/mementos*, Pilar Fernández-Cañadas Greenwood. /189

Presentación del libro *Las “Edades” Poéticas de Antonio Gamoneda (entre 1947 y 1998)*, Margarita Merino (MMdL). /199

CONFERENCIA MAGISTRAL

La lengua, el gran tesoro que nos define creando nuestra historia e iluminando nuestro futuro, Teresa Anta San Pedro, presidenta de ALDEEU. /207

ALBORES DE ALDEEU

Antonio Culebras, primer secretario-fundador de ALDEEU. /219

OTROS ENLACES Y CÓDIGOS QR /221

COLABORAN EN ESTAS ACTAS /223

PRESENTACIÓN

El Cuadragésimo Congreso Internacional de Spanish Professionals in America - ALDEEU se inauguró presencialmente en Madrid el día 5 de julio de 2021 en la sede de la Real Academia Española y continuó virtualmente hasta el día 7. El haber conseguido celebrar cuarenta congresos y publicar las Actas, ahora en su vigésima edición, evidencian que la Asociación siempre cuenta con el apoyo y dedicación de un valioso equipo de profesionales del que puede sentirse orgullosa.

Con todas las restricciones impuestas por la pandemia del Covid-19, no se pudo llegar a la normalidad al celebrar ese 40 congreso. El organizar un congreso híbrido fue un gran reto para quienes contribuyeron a llevarlo a buen término, pero también ha sido una buena experiencia.

La Inauguración del congreso en la Real Academia Española se emitió en diferido en la web del congreso. Cada uno de los tres días que duró el congreso (a las 17:00 hora peninsular, 11:00 hora de Nueva York), se retransmitieron las ponencias que había programadas para ese día, de modo que los miembros de ALDEEU pudieron visionarlas en cualquier parte del mundo en que se encontraran. Ninguno de nuestros congresos, que yo sepa, ha tenido tantas personas que se hayan interesado por conocer detalles del congreso: 1.375 visitantes.

El modo como se ha desarrollado este 40 congreso quizás nos valdrá para el futuro: hay objetivos que quedan pendientes, pero otros en los que se ha avanzado. Si se consiguiera que nuestros congresos presenciales tuvieran también un elemento virtual al que tuvieran acceso los cientos de socios que formamos ALDEEU, serviría para que todos nos sintiéramos parte activa de la Asociación al poder participar en una de las actividades más importantes de ALDEEU, nuestros congresos anuales.

Deseo que al leer los miembros de ALDEEU las **Actas Seleccionadas del 40 Congreso** tengan la misma satisfacción intelectual que hemos experimentado quienes, como parte de la preparación para su publicación, hemos disfrutado de la lectura reposada de cada una de las colaboraciones que integran estas Actas.

Antonio Román
Director, 40 Congreso de ALDEEU

BIENVENIDOS A LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA¹

Me corresponde, y con una gran satisfacción, darles la bienvenida en esta “Casa de las Palabras” al Cuadragésimo Congreso de ALDEEU.

Quiero saludar a la presidenta de ALDEEU, doña Teresa Anta San Pedro y al Director del congreso, D. Antonio Román y Román, y en ellos saludar a todos los que van a participar en el congreso. Aparte de que soy miembro de ALDEEU, pues me recibieron en su día [Congreso de Segovia, 2015] y me concedieron la Medalla de Honor, que conservo en un lugar predilecto, les tengo una fuerte simpatía y también la tiene esta Casa, porque vuestra asociación está caracterizada por el espíritu que a nosotros también nos mueve, el panhispanismo. Tener un espíritu panhispánico es estar disperso por todo el mundo y llevar nuestra hispanidad por todos los países donde vivimos y trabajamos. Esta Casa es la sede de las asociaciones académicas de la lengua española, repartidas por todo el mundo, incluso tenemos un secretario permanente que no pertenece a esta academia, sino sucesivamente a diversas academias del español por el mundo.

Yo creo que ese mundo panhispánico le pertenece a ALDEEU también, es un mundo hispánico en un lugar no hispánico, pero es el mismo espíritu el que nos mueve a todos.

Al leer el programa, veo que las 27 ponencias que habrá en el congreso son una encomiable multiplicidad de facetas. Me encanta, por ejemplo, que Felipe V merezca dos interesantísimas ponencias: la relación adolescente que tuvo con el Quijote y el fomento del mismo rey para la creación de tapices sobre el Quijote en Madrid, lo cual fue el precedente de la Real Fábrica de Tapices.

Y hablo de Felipe V por la importancia que tuvo ese monarca en la creación de esta Casa. Fue cuando Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena, tenía en marcha una academia que fue el antecedente directo de la Real Academia Española. Fue Felipe V el que la convirtió en una institución oficial, una institución española. Es por lo que dio a la acade-

¹ El académico de la RAE y socio de ALDEEU, D. José María Merino Sánchez, dio la bienvenida a los congresistas a la sede de la Academia. Durante su intervención, hizo un comentario sobre las ponencias del congreso.

Mientras se estaban componiendo estas Actas, nos llegó la noticia de que el 28 de octubre de 2021 se le concedió a D. José María Merino el Premio Nacional de las Letras. Al presentar este prestigioso premio, el juzgado ha destacado “su maestría y excelencia en la creación de literatura fantástica en las modalidades narrativas de novela, novela corta, cuento y microrrelato”. D. José María, nuestra más cordial felicitación.

mia 60.000 reales, anualmente, para que pudieran publicar sus libros. El que sea Felipe V el tema de dos ponencias, me parece estupendo.

Luego está la relación del congreso con Madrid. En efecto, el lema del congreso es “Madrid, donde viven las Ciencias y las Letras, la Historia y la Leyenda, el Arte, la Cultura y la Movida” Y en Madrid se centran muchas de las ponencias: hay una ponencia sobre las esculturas que se encuentran en edificios representativos de Madrid de los siglos XIX y XX que las hizo el escultor Ángel García Díaz. Los antecedentes de la Real Fábrica de Tapices de Madrid que parece fue la fábrica de tapices de Pastrana. Las visiones fotográficas madrileñas de Gerardo Piña-Rosales, que fue presidente de ALDEEU y que es un magnífico fotógrafo. Madrid en ciertos ilustrados filipinos. Madrid y la Movida; el fin del franquismo, de la que luego oiremos más sobre ella. Madrid, el flamenco y la pandemia. O sea, ese espíritu madrileño hace muy atractivo el congreso. Están también en las ponencias los trabajos sobre novelistas que tienen alguna relación con Madrid como Benito Pérez Galdós en *La desheredada*, Emilia Pardo Bazán, Calderón, Antonio Gamoneda, Manuel Villas en “De Madrid a los Estados Unidos”. Es decir, de los autores clásicos a los estrictamente contemporáneos.

A continuación, el tema musical, que también se va a tratar en este congreso. La pluralidad de temas en las zarzuelas, no solamente temas típicamente madrileños. Una aproximación a Manuel Fernández Caballero, que fue un gran compositor de zarzuelas. El compositor Óscar Esplá a través de la prensa madrileña.

También hay ponencias sobre la enseñanza: la enseñanza de las lenguas extranjeras, la enseñanza durante la época de la pandemia.

Hay una ponencia sobre la experiencia migratoria en el libro *Cuando llegamos. Experiencias migratorias*, precioso libro que he recibido y he leído con mucho interés porque algunos de los que cuentan sus experiencias son grandes amigos míos.

Por lo tanto, no puede haber un lugar tan adecuado como este para inaugurar un congreso como este, y no puede haber un espíritu tan parecido, el panhispanismo, que les une a ustedes y a nosotros.

Bienvenidos a la Real Academia Española y les deseo que vuestro 40 congreso de ALDEEU tenga mucho éxito.

ENLACE AL VÍDEO
DE BIENVENIDA





ENSAYOS



El lema del 40 Congreso DE ALDEEU ha sido “Madrid, donde viven las Ciencias, las Letras y el Arte”. Los congresistas, en sus investigaciones sobre temas madrileños, tuvieron cada uno su menina, esas damas de honor de la infanta Margarita del famoso cuadro de Velázquez “La familia de Felipe IV”. Puede verse cada ponente con su menina en el programa que se imprimió para el congreso, entrando en su código QR, página 223 y también en [enlace meninas](#).

Las meninas de Velázquez vuelven a reinventarse en Madrid cada año en lo que es ya la cuarta edición de “Meninas Madrid Gallery”, engalanando con su presencia las calles de la capital. Porque sus días por Madrid –1 de noviembre a 15 de diciembre– coinciden con las fechas de publicación de las Actas del 40 Congreso Internacional de ALDEEU –diciembre de 2021–, lo hemos aprovechado para “invitar” a algunas de estas coquetas meninas para que llenen de colorido y creatividad artística las páginas que quedan en blanco entre los capítulos de estas Actas.

Me imagino que, al igual que yo estoy disfrutando al confeccionar mi álbum con las fotos de las meninas que voy descubriendo por las calles y plazas de Madrid, los lectores de las Actas podrán contemplar y admirar, entre ensayos y artículos, el colorido y gracia de la selección de meninas que en estos días componen el extraordinario museo callejero en que se convierte Madrid en otoño.

Páginas reservadas a las meninas: 26, 40, 48, 72, 98, 114, 134, 144, 166, 174.

CALDERON O EL DESASOSIEGO: COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE LOS SUEÑOS DE AYER Y DE HOY

María Teresa Caro Valverde
Universidad de Murcia

RESUMEN: Este trabajo expone los prolegómenos, las estrategias y los resultados de una investigación educativa desarrollada en el marco del Proyecto I+D+i “Innovación epistémica de un modelo de comentario argumentativo de textos multimodales en la enseñanza del español como lengua materna y extranjera” (PGC201-101457-B-100; acrónimo: IARCO), del cual soy Investigadora Principal. Dicho proyecto ha sido financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación desde su Agencia Estatal de Investigación con fondos FEDER. Su foco empírico se centra en una experiencia educativa sobre el desarrollo de la argumentación en el comentario de textos aplicada con alumnado de primer curso de Bachillerato del IES Infante Don Juan Manuel de Murcia (España).

Prolegómenos

La poetología del clásico: el ejemplo de Calderón

La poetología que sostiene este estudio es la idea de que un autor es clásico, no por ser famoso en su tiempo, sino porque su obra es significativa -vital- en la posteridad. Los clásicos de la literatura son irreducibles gracias a que los han forjado así sus lectores, los cuales dan razón a su perdurabilidad artística cuando han hallado en ellos un puente genuinamente humano entre el pasado y el presente (Caro Valverde, 2019). Tal calidad psicosocial de su arte creo que es la clave de su tratamiento fructífero en el mundo educativo actual.

Como caso ejemplar, he escogido al dramaturgo madrileño Pedro Calderón de la Barca, por ser, junto a Miguel Cervantes, el clásico más internacional de las letras hispánicas, ya que sus obras han sido traducidas y representadas en todo el mundo y su profunda poetología ha inspirado a numerosos creadores de diversas artes y ciencias. Gracias a ello, cabe postular aquí una reivindicación actual del “desasosiego” existencial calderoniano que condensa su perspectiva dramática del tópico del sueño con la intención innovadora de resucitar al clásico en la autenticidad de aquellas aulas donde los estudiantes no hacen recordatorio de su efeméride, sino que lo tratan como amigo de su mundo más vivo: el personal.

En este sentido, comparto con Ortega y Gasset la estrategia fundamental de esta misión educativa (Ortega y Gasset, 1983, p. 44):

No hay más que una manera de salvar al clásico: usando de él sin miramientos para nuestra salvación –es decir, prescindiendo de su clasicismo, trayéndolo hacia nosotros, contemporaneizándolo, inyectándole pulso nuevo con la sangre de nuestras venas, cuyos ingredientes son nuestras pasiones... y nuestros problemas. En vez de hacernos centenarios en el centenario, intentar la resurrección del clásico resurgiendo en la existencia.

La cuestión es esta: pensando en la existencia humana, ¿los sueños de ayer guardan semejanza con los sueños de hoy?

La obra calderoniana escogida para que los jóvenes del siglo XXI respondan con sus comentarios críticos personales es *La vida es sueño*, drama estrenado por Calderón de la Barca en 1635 y publicado un año después en la *Primera parte de Comedias*. Este es un ejemplo paradigmático de metaliteratura justificada por la metáfora del sueño como “alteridad onírica” (Romera Castillo, 2020) desde la trama que sume al protagonista, Segismundo, en una crisis de identidad al haber sido narcotizado por orden de su padre, el rey Basilio, para encerrarlo en una torre y hacerle creer que todos sus recuerdos son un sueño.

La longeva existencia de Calderón (1600-1681) le procuró vivenciar situaciones muy dispares: son las “cuatro Españas” que Alcalá-Zamora y Queipo del Llano (2000) delimitó en el contexto barroco de su biografía. Calderón nació en el seno de una familia acomodada durante un periodo pacífico y próspero de los Austrias, donde Madrid había experimentado un crecimiento urbano sin par. Pronto pudo estudiar en las mejores universidades del país y conocer a los escritores más representativos del Siglo de Oro. En una segunda fase dominada por los dictados del Conde-Duque de Olivares que desangraron el país en guerras intestinas, Calderón escribió sin descanso buena parte de sus obras maestras, entre ellas *La vida es sueño*. La tercera etapa, marcada por la derrota y la crisis disgregativa, lo obligó a participar en la guerra de Cataluña, a trabajar espartanamente y a empequeñecer su ritmo inventivo, deprimido además por las muertes de sus dos hermanos y de su hijo. En la cuarta etapa, desde un oficio eclesial, reanudó la actividad dramática con fábulas mitológicas de gran fasto interartístico en el Coliseo del Retiro y con figuras alegóricas en los autos sacramentales, debido a la apertura de un nuevo tiempo de paz y de celebraciones reales con motivo de las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria y de Carlos II con María Teresa. Calderón residió en la calle Platerías hasta su muerte, cuyo entierro tuvo gran duelo popular por las calles de Madrid. En la Plaza Santa Ana de esta ciudad, frente al Teatro Español, antiguo emplazamiento

del Teatro del Príncipe, se alza su estatua conmemorativa de su obra para las generaciones futuras.

El tópico del sueño, pervivencia hipertextual y centro de interés del comentario

El centro de interés en la interpretación crítica de los comentarios discentes sobre el clásico calderoniano es el célebre monólogo de la tercera jornada donde Segismundo razona y ejemplifica que cualquier persona cree ser cuando en realidad solo sueña lo que es.

Las fuentes de este tópico se remontan a la filosofía hindú sobre la condición ilusoria de la experiencia sensible, el cuento oriental del durmiente despierto, la leyenda sánscrita de Buda en el *Laita Vistara* y su versión cristiana en el relato de Barlaam y Josafat (Farinelli, 1916). También puede ser relacionada con el mito de la caverna de Platón (Surensen, 1981), entre otros tantos hipotextos esenciales. En la obra calderoniana, el tópico del sueño se perfila como engaño de los sentidos y la vanidad del mundo, que es la visión propia del Barroco de la que un buen exponente pictórico es el cuadro *El sueño del caballero* de Antonio de Pereda, expuesto en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, bodegón alegórico de la *vanitas*.

La vida es sueño ha dejado una larga estela de hipertextos artísticos y culturales. En 2005 escribí un artículo sobre su influencia en la generación de distopías fílmicas, en aras de la semiosis de la ensoñación (Caro, 2005). Allí postulaba que en la actualidad el sueño calderoniano suele verse con el filtro del sueño psicoanalítico que, a su vez, se nutre de las teorías románticas del arte cuyo emblema puede ser el cuadro de Caspar David Friedrich *Viajero sobre mar de nubes*, donde el viajero sueña con los horizontes infinitos de la nebulosa que inspira a la imaginación. Freud indicó que los sueños pueden ser irónicos y representar su contrario, de modo que las visiones del derecho pueden significar su revés, como sucede en la retórica del arte surrealista con la junción de elementos contrarios para una crítica radical del mundo al revelar el caos subyacente a su orden.

Así sucede, por ejemplo, con el sueño banal de Disneylandia, nueva máscara hipócrita que retrata la sed de espectáculo como amnesia que siente terror ante el vacío. En este sentido, la lucidez calderoniana reaparece en la película *El show de Truman* de Peter Weir (1999), que relata cómo el protagonista de un *reality show* descubre que, desde que nació, ha sido víctima de un engaño organizado para satisfacer el sueño bobo, morboso y alienado de un mundo feliz en los espectadores enganchados a la pantalla del televisor. Truman, como nuevo Segismundo, rompe la cadena que lo sujeta: el gran ojo digital.

Otro hipertexto cinematográfico de *La vida es sueño* se halla en *Abre los ojos* de Pedro Amenábar (1997), cuyo protagonista, César, criogenizado

tras un accidente, vive soñando a través de una máquina un paraíso artificial y, cuando toma conciencia, despierta de su pesadilla suicidándose.

El vínculo del sueño ilusorio y alienante con el mundo digital también aparece en otras cintas de culto como la trilogía *Matrix* de las hermanas Wachowski o la reciente serie de HBO *Westworld* de Jonathan Nolan y Lisa Joy.

La intervención educativa: interpretación juvenil de las décimas calderonianas

Es tal interés social el que ha impelido la iniciativa educativa de proponer al alumnado de primer curso de Bachillerato del IES Infante Don Juan Manuel de la Región de Murcia (España) la lectura de las dos célebres décimas pronunciadas por Segismundo en la edición que Ciriaco Morón realizó sobre *La vida es sueño* en la editorial Cátedra para que cada estudiante comente críticamente su sentido atendiendo al vínculo entre los sueños de ayer y de hoy. La lectura y el análisis de este texto calderoniano se justifica didácticamente porque en dicho nivel se estudia la historia de la literatura castellana desde la Edad Media al Barroco y se inicia la redacción de comentarios con sentido crítico que serán parte importante de la prueba de acceso a la Universidad.

vv. 2148-2187

Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

El modelo de comentario crítico personal del proyecto IARCO avanza sobre los pasos del modelo IARCO sistematizado en nuestra monografía *Didáctica de la argumentación en el comentario de texto* (2018) subrayando la importancia de realizar una lectura interpretativa del texto que sea curiosa y abierta hacia nuevas investigaciones y conexiones, significativa para la perspectiva y el mundo del lector y perspicaz tanto hacia los contenidos como hacia la situación comunicativa, pues de este modo se prepara convenientemente la capacidad argumentativa del comentarista. Por ello, un instrumento didáctico fundamental es la guía analítica suministrada a cada estudiante sobre tal monólogo calderoniano.

He aquí las cuestiones que preparé al respecto y una breve reseña de las respuestas del alumnado de primer curso de Bachillerato al que hizo transferencia de conocimiento la profesora María González García a través de su intervención didáctica en el aula con dicho grupo:

1. Anota el título y el nombre del autor de esta obra literaria y busca información sobre su autor, su género, su trama argumental, la métrica de sus versos y la época en la que fue escrita. Para investigar el contexto de este texto es indispensable consultar la siguiente página de Cervantes Virtual debido a su rigor y enjundia:

[http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon de la barca/su obra vida es sueno/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon%20de%20la%20barca/su%20obra%20vida%20es%20sueno/)

1. ¿En boca de qué personaje pone el autor estos versos? ¿En qué momento de la obra los pronuncia? A partir de la pista de estos versos, averigua qué le ocurre a este personaje y por qué crees que se siente tan confuso al pronunciar estos versos.

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.

El alumnado capta y sintetiza bien la situación de enunciación del protagonista y el conflicto pergeñado en el cotexto previo a estas décimas localizadas en la escena XIX de la Jornada III del drama: el rey Basilio vuelve a encerrarlo en la torre al comprobar que la profecía era cierta tras el comportamiento tirano y falta de respeto a su padre por parte de Segismundo. Igualmente, entiende adecuadamente los motivos de su confusión, al contestar que concernía a la falta de distinción entre realidad y fantasía en su experiencia de palacio. Y atribuye también la confusión al sentimiento de melancolía del protagonista por haber conocido una libertad efímera.

1. Decide si el t3pico del “sueño” desarrollado en estos versos se asemeja a una de estas tres ideas y razona tu respuesta: A) Un ideal B) Un engaño C) Una pesadilla.

Nuevamente, el alumnado acierta el sentido correcto del sueño calderoniano como engaño, y recurre a los razonamientos de Segismundo en el texto para demostrar que este engaño genera conformismo de estado social (el rico con su riqueza y el pobre con su pobreza).

1. ¿Por qu3 crees que el autor ha puesto ese t3tulo a su obra? ¿Te parece un t3tulo t3pico del barroco? Razona tu respuesta.

En general, estos estudiantes saben discernir la causa del t3tulo de la obra en la trama dram3tica: Segismundo concibi3 como un sueño su experiencia de libertad y poder en palacio, pues aquello hab3a sido un par3ntesis extraño en su vida encarcelada previa y posterior. Pero les cuesta abstraer el sentido filos3fico de dicho t3tulo y el sentido aleg3rico de la trama. Lo asocian con el Barroco porque es una reflexi3n pesimista sobre el sentido de la vida, organizada en ant3tesis dial3cticas (realidad-ficci3n, libertad-predeterminaci3n, etc.) y por la visi3n plat3nica del mundo que transmite. Quiz3 no profundizan m3s en sus caracter3sticas barrocas porque suelen estudiar la literatura de modo liminar para memorizar datos, no para contrastarlos cr3ticamente, como deseara Jauss en su estudio *La literatura como provocaci3n* (Jauss, 1976).

1. Recoge informaci3n sobre la casa donde vivi3 y muri3 Calder3n de la Barca en Madrid y responde a la pregunta: “¿A qu3 clase social pertenec3a?” Aporta argumentos.

Puesto que en la Web de Cervantes Virtual y otras plataformas culturales hay numerosa informaci3n biogr3fica sobre Calder3n, cada estudiante se ha documentado sin dificultad sobre la ubicaci3n y las caracter3sticas de su estrecha casa madrileña informadas por Mesonero Romanos y responde con claridad que el dramaturgo pertenec3a a una familia de mediana hidalgu3a. Se advierte que aportan pocos argumentos basados en la ascendencia familiar, quiz3 porque no sepan citar fuentes ni extractar datos de las mismas. De hecho, en los libros de texto no suele haber tareas para que desarrollen tales destrezas de aprendizaje aut3nomo.

1. Calder3n sintetiza en la primera estrofa los sueños de todas las clases sociales. ¿Podr3as explicar el sentido de estos versos?

Sueña el rico en su riqueza,
que m3s cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,

y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.

Los estudiantes interpretan que dichos versos refieren que todas las personas, sea cual sea su estatus social, sueñan. Tal razonamiento se inserta en la situación comunicativa donde Segismundo se cuestiona qué es la realidad frente a los sueños, ya que nunca conoció una vida fuera del sueño al encontrarse encerrado desde que nació.

a. ¿Por qué dice que la riqueza ofrece tantos “cuidados” al rico? ¿Qué pueden ser esos “cuidados”? ¿Conoces casos concretos de la vida actual donde también suceda esto con los ricos? Explícalos.

La mayoría comprenden “cuidados” como los privilegios del rico en contraposición a la falta de cuidado que recibe el pobre. Y aportan como argumentos casos cotidianos: en un negocio se trata mejor al rico que al pobre, o bien un anciano con renta se puede permitir ser cuidado en una buena residencia o por un cuidador. Como no han sabido elucidar el significado de “cuidados” como preocupaciones, tampoco han terminado de discernir que la riqueza puede generar avaricia y miedo a la pérdida en el rico, como sucede con el rey Basilio.

a. ¿A qué crees que refieren los versos “sueña el pobre que padece / su miseria y su pobreza”? ¿A que el pobre sueña o se preocupa por su pobreza? ¿A que el pobre que padece su pobreza sueña con algo distinto a su realidad? Razona tu respuesta. En el caso que decidas, opina si hay casos en la vida actual donde también suceda esto y pon ejemplos que argumenten tu perspectiva.

Muchos responden que los pobres se sienten condenados a ser pobres y se deprimen por tal razón, conformismo antagónico a la situación actual, donde abundan los pobres con iniciativa de superar su status a través de estudios y pruebas. Pero algunos estudiantes prefieren interpretar tales versos como el sueño del pobre de tener mejores condiciones de vida, por ejemplo, que les toque la lotería. Están equivocados, pues Calderón indica aquí que el pobre sueña su propio padecimiento, su pesadilla, no el ideal de mejorar sus condiciones de vida. Esta incompreensión parcial se debe, posiblemente, a que los jóvenes han desplazado el significado del texto por sus propios *topoi* actuales sobre la necesidad de justicia social para erradicar la pobreza. El intertexto lector puede ocasionar, por tanto, perturbaciones comunicativas hacia el correcto sentido calderoniano, el cual denuncia el inmovilismo conformista del sector pobre en su tiempo.

a. ¿Quién es el que “a medrar empieza”? Pon ejemplos semejantes en la vida actual. ¿Con qué crees que soñará?

Otorgan al término “medrar” el significado de diccionario “mejorar de estado económico”, pero no aterrizan su significado en el contexto comuni-

cativo del personaje (quienes medran en palacio). Al sueño de aquellos medradores atribuyen cualidades burguesas del siglo XXI (“estabilidad económica”), no ansia de poder. Como ejemplos citan las personas emprendedoras que invierten en *bitcoin*, empresarios prósperos como Amancio Ortega o cantantes que se vuelven famosos en poco tiempo.

a. ¿Con qué crees que soñará el que agravia y ofende? ¿Con acentuar su agravio? ¿Con el temor a ser agraviado? Argumenta tu decisión. Puedes poner ejemplos actuales.

Optan por el sueño equivalente al temor de ser agraviado, puesto que quien agravia sabe que ha infringido dolor al otro. Muchos estudiantes argumentan que las personas agresivas y, en especial, las que ejercen acoso escolar y en las redes sociales, suelen ser inseguras, inmaduras, envidiosas y temerosas de que alguien repare en sus defectos.

a. ¿Te parece que, aunque el autor vive entre ricos, tiene sentido crítico hacia su clase social y solidaridad hacia los desfavorecidos? ¿Pueden influir en ello de alguna manera su vida y oficios? Razona tu respuesta.

Se resalta la compasión de Calderón hacia la plebe y su crítica a la aristocracia. Piensan que su oficio de escritor es ser portavoz de los desfavorecidos y que haber mejorado su estatus económico inicial le ha servido para comprender y solidarizarse con las clases menesterosas.

1. Calderón usa los versos con dimensión filosófica cuando, de los ejemplos, deduce que “todos sueñan lo que son, / aunque ninguno lo entiende”.

a. ¿Qué crees que pueden significar estos versos en el contexto del autor? ¿Y qué podrían significar en la actualidad?

A su juicio, significa que soñar es un acto irreflexivo que no se cuestiona a sí mismo. Creen que es algo común al pasado y el presente. Proyectar su sueño de identidad, para unos es voluntad de aparentar lo que no se es, o de comportarse según el rol que otros esperan de uno mismo; para otros es la expresión de un sentimiento nihilista o descentrado de sí.

a. ¿Piensas que las personas vivimos soñando sin entender la dimensión de ese sueño? ¿Vivimos engañados en la vida? Busca argumentos para tu respuesta.

Piensan que, en efecto, hoy las personas viven engañadas, pues su mundo sigue patrones de futuro premeditado con muros hacia lo diferente. Solo algunas personas son capaces de vivir a su antojo fuera del sistema. Alguno indica como argumento que la religión es una doctrina que engaña a la gente para empoderar a los clérigos. Otros se refieren a la presunción perniciosa de una vida perfecta en la que no haya sufrimiento, lo que impide prepararse para las situaciones difíciles de su existencia y apreciar los pequeños regalos de la vida. Y hay quien manifiesta que soñar sin poner los pies en la realidad es forjarse ilusiones vanas, como también que los sueños no se entienden porque los cifran los deseos o pulsiones del subconsciente.

1. a. Volviendo al caso del personaje que pronuncia estos versos: ¿te parece un hombre violento o un hombre estresado? ¿En qué te basas? ¿Qué influye más en su desasosiego?

b. ¿Verse ahora preso y recordarse libre?

c. ¿No entender por qué está preso si antes estaba libre?

Busca argumentos para sostener tu respuesta.

Creen que Segismundo es un hombre estresado debido a su falta de contacto con el mundo exterior y a la distorsión que comporta su falta de educación socioemocional a través de la convivencia dialógica. Su desasosiego proviene de no entender por qué está preso si antes, en sus sueños, era libre. Como argumentos, indican que el protagonista se siente víctima de un engaño y ha perdido la ilusión por la vida al definirla como frenesí, ilusión, sombra y ficción. Todo ello es fruto de que este personaje detenta el rol de chivo expiatorio de los injustos temores supersticiosos de su padre, el rey.

1. ¿Opinas que Segismundo está medio loco y se engaña a sí mismo o está siendo engañado por el sistema? ¿Conoces otros casos actuales que se parezcan al suyo? ¿Crees que el siglo XXI se parece en cierto modo al mundo del Barroco? Argumenta tu visión.

Opinan que Segismundo es engañado por el sistema, pues estuvo preso desde su nacimiento y sigue estándolo. En la actualidad reconocen sentirse encerrados como Segismundo entre las pantallas del móvil, la televisión y el ordenador. Y asocian su papel a situaciones actuales variadas: las personas secuestradas con dificultades psicológicas de inserción social; el caso de quien se rebela contra el sistema que supone el rapero Pablo Hassel, encarcelado por sus antecedentes. Como ejemplo actual de quien engaña sistemáticamente mencionan a los políticos, cuyas promesas nunca cumplen. Confiesan que durante la pandemia, la gente ha perdido el entusiasmo por vivir. Los jóvenes de hoy experimentan situaciones parecidas a la del Barroco por el futuro pesimista que suponen para sus vidas la falta de trabajo y la diferencia de clases.

1. ¿Consideras que esta obra de teatro de Calderón es clásica porque sigue siendo actual en nuestros días? ¿Aboga por la protección de los derechos humanos? Argumenta tu respuesta.

Opinan que esta obra de teatro tiene un mensaje clásico o actual por su dilema filosófico universal sobre el discernimiento entre realidad y sueño y entre libertad y destino, así como por sus valores humanistas en defensa de los derechos humanos, en especial el derecho a la libertad física y mental y el derecho a una vida digna.

Seguidamente, se les propuso que realizaran sus comentarios críticos personales con la extensión aproximada de un folio, y se les encomendó la siguiente misión comunicativa: “si tuvieras que recomendar este texto barroco porque su mensaje sigue siendo verdadero en nuestros días (los sueños de ayer y los sueños de hoy son en el fondo humano iguales), ¿qué hipótesis

o idea original propondrías y con qué argumentos críticos convencerías al lector de ello?”

En correlato, diseñamos un modelo sencillo de secuencia prototípica para que tales participantes de primer curso de Bachillerato se iniciaran en la expresión lógico-argumentativa que debería presidir todo comentario de texto con voluntad democrática:

Pienso que los sueños humanos de ayer y de hoy siguen siendo/no siguen siendo los mismos porque... (hipótesis). Y me baso en (argumentos). Por tanto,... (conclusión).

El hecho de haber respondido a las cuestiones analíticas sobre las citadas décimas calderonianas ha influido muy favorablemente en el discernimiento de una hipótesis plausible y en la recursividad de argumentos coherentes para apoyarla. Tales argumentos proceden de datos textuales de la obra calderoniana, de la recepción significativa del comentarista y de su perspectiva crítica hacia los temas clave señalados para poder valorar si el clásico sigue vigente en nuestros días a través del mensaje específico de su tópico fundamental: la vida como sueño en sus múltiples facetas ideológicas y existenciales. También cabe advertir la utilidad del sencillo modelo de lógica argumentativa suministrado para redactar el comentario con función persuasiva hacia la lectura del clásico.

Conclusiones

Tras el análisis, se advierte que la mayoría de los comentaristas sostienen que la visión calderoniana del sueño como engaño sigue vigente hoy y como hipótesis más recurrentes para justificar su posición han acudido a las siguientes:

- La diversidad de sueños que existen en función de las clases sociales, argumentando con razones deductivas que la vida real de cada cual marca sus sueños personales y que la metáfora del sueño es la del pensamiento mismo en su ambición por perseguir la felicidad.
- La cuestión del sueño como pretexto para tratar temas controvertidos como la vida en tanto que acto humano libre o como acto predestinado por un ser superior, que en el drama calderoniano conducen a la reivindicación de la dignidad como derecho fundamental.

Esta última ha sido la hipótesis preferida por tales jóvenes para conectar los sueños de ayer con los de hoy, pues se han identificado con Segismundo en la falta de libertad o el encierro que están experimentando durante la pandemia donde, como indica uno de los comentarios, “tenemos hasta hora de recogida o estamos obligados a llevar mascarilla en la calle”.

Las conclusiones han sido variopintas: en unos casos tautologías de la hipótesis con resumen de argumentos añadidos; y en otros, los que ha-

bían seguido con claridad el modelo lógico-argumentativo IARCO, se llegaban a ideas tan interesantes como esta de Paula Fernández Muñoz:

Esta obra nos da los argumentos necesarios para poder replantearnos cómo es la vida en la cual habitamos. Así pues, los dos últimos versos, que han pasado al interés cultural español, forman la visión barroca de la existencia humana. Son un broche final para el conmovedor monólogo del príncipe prisionero, espejo de almas y advertido ejemplo contra las pasiones de este mundo, que puede ser comparada con la situación del siglo XXI, donde vivimos en una realidad idealizada, sin darnos cuenta de que “vida solo hay una” y el *tempus fugit*: aprovecha el momento; lo que tenga que pasar, pasará. Por esto, todos deberíamos leer este libro y reflexionar sobre el valor de la vida.

Dado que en el currículo español los estudiantes no realizan comentarios críticos personales hasta llegar a segundo curso de Bachillerato, puesto que hay una prueba de acceso a la universidad específica sobre este género de escritura académica libre, la experiencia realizada con este grupo de primer curso de Bachillerato es piloto y, como tal, se esperaba que los aprendices tuvieran las dificultades que han mostrado para ordenar sus ideas y su discurso (escasez de conectores para seguir el hilo lógico de los razonamientos, conclusiones difusas, argumentos dispersos, intrusiones contextuales y contextuales, falta de formación sobre retórica persuasiva, etc.), no solo porque carecen de prácticas previas sobre comentario de textos sino también porque, a diferencia de los hábitos de comentario dialógico con sentido crítico personal que existen en las aulas estadounidenses, las clases de literatura en España siguen conservando la costumbre positivista de suplantar la lectura interpretativa con el cúmulo de datos historiográficos memorizables y de inhibir el placer de las tertulias literarias. No obstante, importa destacar como valor educativo de gran interés que, gracias a ambas prácticas -el análisis interpretativo del texto desde instancias heurísticas y significativas y el comentario persuasivo sobre el clásico- cada uno de estos estudiantes ha realizado este trabajo por la motivación que les ha despertado generar conocimiento, expresar la propia visión crítica y escribir para persuadir a oyentes y lectores.

Dado que los exámenes finales del curso eran inminentes, no pudimos culminar la experiencia didáctica con la generación de vídeos donde los estudiantes de primer curso de Bachillerato convirtieran estos comentarios críticos personales en guiones de *booktubers* para dar transcendencia informal a los trabajos realizados en el contexto académico. Tal idea útil para el desarrollo conjunto de sus competencias comunicativa, digital y global se les propuso entonces como invitación para su tiempo libre vacacional, y queda también como propuesta de mejora para el siguiente ciclo de intervención del proceso de investigación-acción del proyecto IARCO, pues

ciertamente los comentarios que no acaban en el cajón del profesor sino que se abren al *feed-back* de la Web dejan de ser ejercicios para convertirse en tareas auténticas, comprometidas y persuasivas.

Igualmente, la prospectiva del clásico en la comunicación joven será retomada en el próximo ciclo de investigación-acción de este proyecto empleando los comentarios argumentativos discentes como guiones razonados para modernizar su mensaje artístico y humanista con la creación hipertextos multimodales del siglo XXI que devuelvan a la imaginación la dignidad intelectual que merece en el mundo educativo. Así nos lo enseña la lección alegórica de Calderón, quien, según subrayó Curtius (1984), no ponía barreras entre géneros, antes bien los asociaba holísticamente en sinergias que pisaban la escena como “fábrica del todo”. Así también lo emprendimos hace años en el proyecto interdisciplinar *Echar redes al genio: Calderón en el Romea* por el que recibimos varios premios Santillana. Y así creo que un paso adelante, decididamente innovador para que lo clásico viva en lo moderno -bendito desasosiego-, será abrir el diálogo de la ensoñación para convertir la hipótesis en poetología.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá-Zamora, y Queipo de Llano, J. (2000). Las cuatro Españas de Calderón. En AA.VV. *Calderón de la Barca y la España del Barroco* (pp. 21-48). Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- Calderón de la Barca, Pedro (2000). *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra. Edición de Ciriaco Morón.
- Caro Valverde, M. T. (2005). La vida es sueño en las pupilas del cine (La otra escena de Calderón). *Lenguaje y Textos*, 23, 161-166. Recuperado de <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/8238>
- . (2019). El clásico, irreductible. Innovación didáctica de la creación literaria multimodal. *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 29 (1), 245-274. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10662/8863>
- Curtius, E. R. (1984). La teoría del arte en Calderón y las artes liberales, en *Literatura europea y Edad Media latina* (pp. 776-790). Madrid: Fondo de Cultura Económica, vol. 2. Farinelli, A. (1916). *La vita é un sogno*. Torino: Bocca Editori. 2 vols.
- Jauss, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Ortega y Gasset, J. (1983). *Pidiendo un Goethe desde dentro*. En *Goethe-Dilthey* (págs. 13-46). Madrid: Alianza Editorial.

Rodríguez Cuadros, E. (s.f.). La vida es sueño: obra paradigmática. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon de la barca/su obra vida es sueno/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon%20de%20la%20barca/su%20obra%20vida%20es%20sueno/)

Romera Castillo, J. (2020). Teatralidad y otredad. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 21, 287-308.

Surensen, J. E. (1981). *La vida es sueño* and Plato's theory of Knowledge. *Ibero-Romania*, 14, 17-26.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA





MENINAS MADRID GALLERY es un homenaje a todo lo que representa Madrid en cuanto crisol de culturas y de manifestaciones artísticas. Son 50 esculturas las que decoran este otoño de 2021 las calles de Madrid. El Ayuntamiento ha cedido los principales espacios de la capital para que las figuras puedan admirarse libremente por el mayor público posible. Las esculturas están hechas de fibra de vidrio y tienen una altura de 1,80 por un fondo de 1,60 y un peso de 30 kilos.

La sorpresa está cuando te topas con una de ellas en medio de la acera o a la salida del metro. Por ejemplo, junto al metro Ópera, en la Plaza de Isabel II, está la menina que se reproduce en esta página. Orgullosa de

volver cada año a su cita con Madrid, se compara con el Real Alcázar, destruido por un incendio en 1734, sobre cuyo solar se construyó el actual Palacio Real, situado a pocos metros de la plaza de Isabel II: “El fuego pudo con el Real Alcázar, pero no con las Meninas” –incandescentes– .



DOS PINTURAS DEL MUSEO DEL PRADO: COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE SU VALOR TESTIMONIAL E INTERPRETATIVO DEL MADRID DE LOS AUSTRIAS

María González García
Universidad de Murcia

RESUMEN: He aquí un estudio enmarcado en el Proyecto I+D+i “Innovación epistémica de un modelo de comentario argumentativo de textos multi-modales en la enseñanza del español como lengua materna y extranjera” (PGC201-101457-B-100; acrónimo: IARCO), del cual soy colaboradora en su equipo de trabajo. Tal proyecto es financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y del cual soy Investigadora Principal desde su Agencia Estatal de Investigación con fondos FEDER.

Este estudio recoge las decisiones didácticas de un proyecto de intervención educativa y los resultados obtenidos al respecto en el aula con un grupo de estudiantes de primer curso de Bachillerato del IES Infante Don Juan Manuel de Murcia (España), al cual he impartido docencia de la asignatura Lengua Castellana y Literatura durante el curso 2020-2021. Su difícil contexto educativo durante la pandemia debe ser considerado, ya que los estudiantes han recibido clases semipresenciales en un clima de incertidumbre sociosanitaria que ha afectado al ritmo habitual de su aprendizaje y ha ocasionado que esta tarea la hayan realizado en condiciones inusuales durante el último trimestre del curso.

Fundamentación metodológica y decisiones didácticas

La propuesta de realizar comentarios críticos sobre el valor testimonial e interpretativo del Madrid de los Austrias que detentan dos obras maestras de gran formato pintadas por Diego Velázquez, “La rendición de Breda” y “Las meninas”, implica, ante todo, dos decisiones científicas: una es leer tales pinturas como textos (Calabresse, 1993); la otra es abordarlas semióticamente como obras abiertas al diálogo de expectativas entre autor y lector (Eco, 1973). Un modelo de competencia lectora al respecto es el ofrecido por Antonio Mendoza en su libro *Lecturas de Museo* según estos pasos resumidos (Mendoza, 2000, pp. 25-29):

1. Descodificación (observación del objeto artístico)
2. Interacción texto-lector (captación de pautas de referencias para la comprensión).

3. Inferencias (reconocimiento de la macroestructura formal y semiótica de la obra).

4. Comprensión-interpretación (identificación del marco semántico macroestructural y reconocimiento de sus elementos microestructurales en interacción expresiva para realizar una valoración coherente y significativa de la intencionalidad, del proceso creativo, de la técnica utilizada y de los conocimientos y gustos del lector intérprete).

Para indagar en las citadas obras de Velázquez, preparé una guía de lectura específica sobre cada uno de los cuadros que atiende tanto a sus elementos microestructurales como a su macroestructura global. Tal guía de análisis de cada obra pretende activar en los estudiantes su capacidad interpretativa del valor testimonial e interpretativo que esta tiene respecto del mundo asociado al Madrid de los Austrias. Sus cuestiones tienen en cuenta los elementos plásticos de cada obra pictórica (línea, luz, color, perspectiva, volumen y composición), así como la retórica de los elementos simbólicos concebidos por el autor y percibidos por el lector, indagando en su sentido comunicativo y sus vínculos intertextuales.

Modelo IARCO de comentario de texto pictórico

Enfoque semiótico: leer pinturas como textos

Obra abierta al diálogo de perspectivas entre autor y lector

El modelo de comentario crítico facilitado a los estudiantes que han participado en esta investigación innovadora sigue la base técnico-científica que sostiene nuestro proyecto de investigación IARCO, procurando agilizar su manejo discente en su expresión lógica básica (Caro y González, 2018) a fin de favorecer la expresión argumentativa informal por parte de cada estudiante.

El grupo de primer curso de Bachillerato participante en la tarea fue repartido en dos subgrupos de estudiantes para asignarles respectivamente una de las pinturas mencionadas. La tarea era individual, y reunir finalmente a los dos subgrupos para compartir sus comentarios sobre ambas obras sería una iniciativa provechosa para establecer un diálogo de perspectivas argumentadas.

La profundidad argumentativa de *La rendición de Breda* y su interpretación semiótica discente

De todos es sabido que, desde su juventud, Diego Velázquez fue pintor de cámara del rey Felipe IV y que supo aprovechar la oportunidad de trabajar en la corte madrileña y sus viajes a Italia para mejorar ostensiblemente sus conocimientos en la materia hasta lograr un estilo magistral en el dominio de la luz que enamoraría a los pintores impresionistas franceses y del que son exponentes de excelencia las dos pinturas de madurez seleccionadas en esta propuesta educativa: *La rendición de Breda* y *Las meninas*.

La rendición de Breda (1635), también conocida como *Las lanzas*, fue una pintura pensada para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid. Representa la escena triunfal y respetuosa en la que Justino de Nassau entregó al general de las tropas españolas Ambrosio Espinola las llaves de la ciudad holandesa rendida y se permitió al ejército vencido retirarse con sus estandartes. Es, pues, una composición de base histórica con un motivo imaginario, pues realmente en la capitulación del sitio de Breda nunca hubo entrega de llaves.

En este proyecto de investigación se da importancia destacada a la lectura interpretativa multimodal, pues se pretende elucidar si existe multimodalidad argumentativa no solo en los comentarios que puedan producir los estudiantes sino también en las mismas obras artísticas que comentan. Y en este caso el reto es innovador por tratarse de textos pictóricos. La hipótesis sostenida en el proyecto es que existe argumentación en la obra siempre que su autor la concibe con un sentido persuasivo, y en *La rendición de Breda* es evidente que Velázquez diseñó su composición para persuadir al visitante del Salón del Reino sobre la magnanimidad de los Austrias en tiempo de guerra, a quien el enemigo pide venia y rinde pleitesía, y así cumplir su cometido comunicativo requerido por Felipe IV.

Por tanto, dada la profundidad argumentativa de esta obra pictórica y la oportunidad que ello brinda a la lectura “detectivesca” de los estudiantes a partir de sus pistas visuales y contextuales, es viable el propósito de promover el aprendizaje heurístico del alumnado a través de una guía analítica que preparé en los siguientes términos investigadores, significativos e intertextuales para mediar la cognición discente sobre el valor testimonial e interpretativo que tal obra aportaba acerca de la Corte de los Austrias. He aquí las preguntas y un comentario sobre sus respuestas:

1. Anota el título y el nombre del autor de esta pintura y busca información sobre la escena representada y sobre el pintor. ¿En qué época de la historia de España sucedieron estos hechos y qué edad tenía entonces el pintor? ¿Cuántos años han pasado entre el suceso que se pinta y la obra del artista? ¿Piensas que, a pesar de la distancia temporal, el artista refleja los hechos con realismo? Razona tu respuesta. Una página web indispensable para esta investigación es la del Museo del Prado:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-lanzas-o-la-rendicion-de-breda/0cc7577a-51d9-44fd-b4d5-4dba8d9cb13a>

Los estudiantes elucidan que los hechos sucedieron el 5 de junio de 1625 y que la obra se expuso en el Salón de los Reinos junto a otros cuadros de grandes batallas una década después, cuando Velázquez rondaba los 36 años. Piensan que la escena no es realista, sino que está idealizada para ensalzar al ejército español. Algunos lanzan hipótesis sobre la finalidad de la pintura -exaltar al ejército español- y de los roles retratados en el propio cuadro extraen datos comparativos que muestran menosprecio hacia

el ejército holandés (menos lanzas, apariencia más humilde y sin caballo, dirigente haciendo una reverencia al general del ejército español).

1. Explica qué circunstancia histórica está vinculada al título y a la escena pintada e identifica las figuras y otros elementos que utiliza para su representación, incluido el fondo. ¿Sabes si el autor fue a Breda para tomar bocetos del natural? Apoya tu respuesta con argumentos extraídos de tu investigación en el propio cuadro y en otras fuentes.

Explican que representa la victoria española en el sitio de Breda durante el contexto de la guerra de los ochenta años, tras un asedio de 9 meses. Describen los elementos plasmados por zonas: Breda humeante al fondo y en primer plano a la izquierda el ejército holandés, a la derecha el español, y en el centro a Nassau entregando amablemente a Spinola la llave de la ciudad. Reparar en que esta entrega es una licencia poética del pintor para enaltecer la victoria española. Ignoran si tomó notas del natural, pero reconocen que la imagen de la ciudad es apreciable. Razonan bien pero no aportan referencias bibliográficas de las fuentes consultadas.

1. Este óleo también es conocido como “las lanzas”. Obsévalas: ¿cuántas son y cómo están las de los vencedores y las de los vencidos? Compara este cuadro con “La batalla de San Romano” de Paolo Ucello que está en la Galleria degli Uffizi y que constituyó un antecedente directo de la obra, e indica sus semejanzas y diferencias.

En su recuento advierten 34 lanzas: la mayoría son españolas y están enhiestas en segundo plano, mientras que las pocas de las tropas vencidas siguen portándolas sus guerreros, lo cual marca la diferencia de sus respectivas fuerzas y la cortesía española hacia la retirada holandesa de dejarles portar sus lanzas. De la comparación intertextual con la obra de Ucello extractan semejanzas en el paisaje de fondo y la representación de una batalla con dos ejércitos repartidos a izquierda y a derecha del lienzo y con lanzas en primer plano, pero en el caso italiano se presenta la victoria del ejército florentino que lidera Nicolás de Tolentino con el gesto violento de descabalar al enemigo sienés en pleno apogeo bélico, mientras que en el caso español la victoria tiene una solución pacífica.

1. Como ves, *La rendición de Breda* es un cuadro dividido en dos secciones: izquierda y derecha, para vencidos y vencedores respectivamente; arriba y abajo para fondo y figuras. En el centro aparece un objeto: ¿Cuál? ¿Qué colores emplea el autor para que, siendo pequeño, atraiga la vista del observador?

En el centro del cuadro aprecian la llave de color oscuro que contrasta con la tonalidad clara del conjunto del cuadro.

1. Avanza en tu investigación externa: ¿Quién le encargó este cuadro y en qué lugar se iba a exponer? ¿Qué finalidad tenía su exhibición? ¿Estética o institucional? ¿Por qué? Apoya tu interpretación en fuentes de autoridad.

Sacan a la luz que el cuadro fue un encargo de los monarcas para ubicarlo en el Salón de los Reinos junto a lienzos de otras victorias producidas en el reinado de Felipe IV junto a su valido, el Conde-Duque de Olivares. Por tanto, su finalidad es institucional y persuasiva por hacer propaganda de los grandes eventos de su reinado para lavar su imagen en un periodo difícil tras haber sido una gran potencia, mostrando a los españoles como valientes y nobles. Los estudiantes no refieren las fuentes de autoridad en las que basan sus observaciones.

1. La descripción pictórica del autor es minuciosa en detalles históricos. A veces, la literatura sirve de inspiración a la pintura, como ocurre en este caso, pues otro artista contemporáneo de este pintor, había escrito una comedia sobre el mismo asunto. ¿Cómo se llamaba y en qué año la hizo?

Aciertan en la denominación y la autoría: *El sitio de Breda* de Calderón de la Barca (1667).

1. Indica el nombre de otras obras de arte donde aparezca la rendición de una ciudad y compáralas con este cuadro. ¿Crees que *La rendición de Breda* representa este hecho histórico humillando a los vencidos? ¿Por qué? Y en los otros casos que has encontrado, ¿Qué sucede al respecto?

Citan y contrastan numerosas obras: entre otras, *Victoria de Fleurus* de Vicente Carducho, quien, a diferencia de Velázquez, expone la victoria de la Liga Católica sobre los protestantes en Bruselas con figuras de hombres muertos en primer plano junto al líder vencedor y el fragor de las tropas en el fondo; y *La rendición de Granada* de Francisco Pradilla, donde el sultán Boabdil entrega las llaves de la ciudad a los Reyes Católicos ataviados con vestiduras, actitudes y compañía en alarde de superioridad.

En la respuesta sobre la supuesta humillación los criterios son diversos: unos pocos opinan que en *Las lanzas* se ridiculiza al enemigo, pero la mayoría coincide en que no hay humillación, pues no lo obligan a arrodillarse, sino que, al contrario, muestran clemencia y compasión. Otras obras del Salón de los Reinos citadas por el alumnado son *Expurgación de Rheinfelden* de Pierre-Jules Jollivet, *La recuperación de la isla de San Cristóbal* de Félix Castello, etc., que son pinturas donde se destaca la figura del líder y no la concordia velazqueña.

1. Busca otras imágenes de la actualidad (fotos, películas, documentales, etc.) donde aparezca la rendición de una ciudad y compáralas con este cuadro de Velázquez. ¿En qué se parecen y en

qué se diferencian? ¿Crees que la pintura de Velázquez sigue teniendo un mensaje interesante en el mundo actual? ¿Por qué?

Según algunos alumnos, las imágenes de la actualidad sobre la rendición de una ciudad se diferencian de la pintura velazqueña en que no hacen alarde de superioridad. Pero esta es una opinión sin fundamento, pues no citan ningún ejemplo para demostrarlo. Según la mayoría, el retrato grupal velazqueño es respetuoso con el ejército vencido y rompe con el tópico manido del vencedor mofándose de la rendición o de la huida del enemigo, como ocurre en la película *El patriota* protagonizada por Mel Gibson, cuando ganan los americanos frente a los británicos que izan la bandera en señal de rendición, o bien en la película *Midway*, donde se relata la victoria de EE.UU. sobre Japón en la segunda guerra mundial. Además, estos estudiantes piensan que los partidos políticos deberían aprender de la lección de urbanidad dada por Velázquez en este cuadro; y a propósito de otra imagen de rendición en el fin de la guerra de Irak, Pablo Cano Zoroa estima que “La obra de Velázquez siempre tendrá sentido, pues la guerra nunca acaba, el ser humano sigue creando conflictos y siempre ocurrirán rendiciones y capitulaciones”.

1. Varios personajes del cuadro miran al espectador. ¿Cuántos son? ¿Puedes identificar entre ellos alguna persona conocida? ¿Recuerdas algún otro cuadro de este pintor donde ocurra algo semejante? Relaciona esta iniciativa con el movimiento artístico al que pertenece y expresa la sensación que te produce este contacto visual.

Hallan cuatro personajes que miran al espectador: uno es Velázquez joven, presumido y con sombrero. También se autorretratará décadas después en *Las meninas*. Aprecian el contacto visual con el espectador como una estrategia barroca de complicidad para hacerlo partícipe del acontecimiento representado.

1. ¿Has estado en el Museo del Prado? ¿Sabes cómo es la sala donde se halla este cuadro? En caso positivo, descríbela.

Buena parte de los estudiantes no han estado en el Museo del Prado, pero por Internet han podido localizar y describir la sala donde se halla *La rendición de Breda*.

La complejidad barroca de *Las meninas* y su interpretación semiótica discente

Las meninas (1656), también conocida como *La familia de Felipe IV*, es, sin duda, la obra cumbre de Velázquez. Este óleo fue pintado en el cuarto de verano del Alcázar de Madrid donde también residía el pintor como Aposentador Mayor del Rey, quizá utilizando un espejo, según postulan estudios recientes sobre su reconstrucción tridimensional (Ramón-Laca, 2017). Se han vertido tantos comentarios expertos sobre su factura no solo

por la madurez estilística de su perspectiva aérea sino, sobre todo, por su original retórica barroca, pues, frente al retrato de apariencia realista, casi de instantánea fotográfica, donde la infanta Margarita de Austria es captada junto a sus sirvientes enanas y otros asistentes de la Corte, el propio Velázquez se autorretrata y también retrata a los reyes Felipe IV y Mariana de Austria reflejados en un espejo, como observadores omnipotentes de la escena. Su posición es también la del espectador, a quienes miran las figuras retratadas, retratando así, según señaló Michel Foucault (1968, p. 24), “la invisibilidad de quien ve”. Quizá la argumentación del cuadro para realzar a los Austrias provenga de las pinturas de Rubens que, apenas dibujadas en sus contornos, ocupan el fondo, *La fábula de Aracné* y *El juicio de Midas*, en torno al espejo con el rostro de los reyes, mitificando la lealtad al rey como lección ante las revueltas de Portugal y Cataluña (Otaka, 1987, p. 164).

Siendo consciente de la complejidad de esta obra y de que lo importante no es tanto desvelar su misterio como despertar la curiosidad y la formulación de hipótesis plausibles por parte de los estudiantes contando con sus juicios personales y cultura significativa, con el subgrupo de primer curso de Bachillerato dedicado al análisis y el comentario del valor testimonial e interpretativo del Madrid de los Austrias que representa *Las meninas* se siguió el mismo procedimiento didáctico. Así pues, estas son las preguntas y las respuestas formuladas para desentrañar su mensaje y valor profundo como paso indispensable a la asunción de argumentos en el comentario de este texto visual:

1. Anota el título y el nombre del autor de esta pintura y busca información sobre la escena representada y sobre el pintor y sobre su estancia en el lugar representado. ¿En qué sala del Museo del Prado se halla? ¿Has estado allí? ¿Te gusta el lugar donde se ubica? ¿por qué? ¿En qué lugar y en qué fecha pintó su autor la obra? ¿Quiénes son retratados en este cuadro? Enumera los personajes que aparecen, cómo son y qué hacen cada uno de ellos. ¿Están posando ante el cuadro de Velázquez o parecen haber sido captados en una acción dinámica cotidiana? Razona tu respuesta. Entre otras, una página web indispensable para esta investigación es la del Museo del Prado:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

¿Crees que influyó en los conocimientos cotidianos e intereses culturales de este pintor vivir durante ese tiempo en esta casa? ¿Por qué?:

https://es.wikipedia.org/wiki/casa_de_Calder%C3%B3n_de_la_Barca

De su investigación en las páginas webs señaladas extractan que *Las meninas*, dada su importancia, se halla en la posición más céntrica de la sala 012 del Museo del Prado para favorecer la atención y la contemplación del

visitante. Recogen la información de Palomino sobre la fecha (1635) y el lugar de su elaboración (Palacio Real Alcázar de Madrid), así como también identifican sin problema a las personas integradas en este retrato grupal, puesto que en las páginas web recomendadas quedan consignados tales datos. Todos coinciden en que se trata de una escena cotidiana de palacio.

1. ¿De dónde viene la luz en el cuadro? ¿Quiénes son los personajes iluminados y quiénes son los que están en penumbra? ¿Crees que este juego de luces y sombras busca un efecto barroco en esta pintura? ¿Por qué?

Aciertan en la descripción del foco de luz natural y de los personajes que aparecen iluminados y en penumbra, con un efecto barroco de claroscuro que diferencia entre el plano relevante de la realeza y el plano apenas visible de sus asistentes. Lo mismo ocurre con el espejo luminoso que retrata a los reyes entre una serie de cuadros mitológicos de Rubens que le asisten en la sombra. Además de interpretar el efecto barroco del contraste de roles sociales en los personajes, los estudiantes aprenden el prodigio artístico que suponía pintar certeramente desde el natural la gran variedad cromática de esa compleja atmósfera de luz.

1. ¿Qué colorido predomina en el cuadro? ¿Qué es lo que llama más tu atención en este sentido? ¿por qué?

Debido a la sobriedad de la paleta cromática de esta pintura al óleo, el pintor sabe conducir la mirada del espectador hacia donde le conviene: las meninas. Esta estrategia la han captado los estudiantes al decir que destacan los colores claros (blancos y dorados) de la infanta Margarita entre el resto de colores pardos con algunas notas de color rojo. Ella está mirando hacia el espectador o hacia quien está en la puerta, que sabemos que son sus padres por aparecer luminosamente retratados en un espejo de la pared del fondo que contrasta con la oscuridad circundante. Algunos también indican que lo que más les atrajo fue el pintor pintándose a sí mismo.

1. La crítica dice que este cuadro “pinta el aire”, crea una atmósfera aérea, profunda y misteriosa. ¿Crees que influye en ello lo que aparece en el fondo de la habitación representada en el cuadro? ¿Por qué? Razona tu respuesta atendiendo a los elementos representados en dicha pared del fondo.

Creen que las pinturas apenas reconocibles del fondo y la pintura del lienzo invisible al espectador, así como la puerta abierta y los personajes desdibujados influyen en la creación de un conjunto sobriamente misterioso que sugiere que toda la obra no se basa en el retrato de la realeza...

1. ¿Conoces algún otro cuadro donde Velázquez haya pintado a alguien de la Familia Real? Cítalo. ¿En qué se parece y en qué se diferencia de este cuadro

Recogen los títulos de los múltiples retratos que Velázquez pintó de Felipe IV (con coraza, de pie, a caballo joven, cazador, con un león en los

pies, etc.) y hacen observaciones solo de sus semejanzas superficiales (Estilo y colorido, figura iluminada sobre fondo oscuro). Indican que la principal diferencia estriba en que el espectador no se hace preguntas sobre tales cuadros, luego poseen menos misterio y profundidad.

1. ¿A quiénes están mirando las meninas? ¿A quiénes mira Velázquez?

Responden que las meninas miran a la infanta Margarita o bien a los reyes y que Velázquez mira a los reyes o al espectador.

1. Como ves, esta es una “metapintura”, es decir, Velázquez se pinta a sí mismo en el trance de pintar un lienzo de grandes dimensiones. Por tanto, tenemos a Velázquez como pintor y a Velázquez como pintor pintado. ¿Está pintando a las mismas personas en ambos casos? ¿Cómo lo sabemos?

Las respuestas son, en general, más simples de lo que esperábamos. Captan la complejidad especular de juntar en un mismo lienzo un autorretrato con un retrato de conjunto, pero no se adentran en el ilusionismo barroco que hace Velázquez con tal juego de perspectivas, salvo algunos casos que capta el papel del espectador como trasunto de los reyes al hallarse realmente en su misma posición imaginaria.

1. ¿Te parece original este retrato? ¿Por qué? ¿Conoces algún otro ejemplo pictórico o fotográfico semejante?

Al no captar bien la esencia metapictórica del cuadro, muchos tampoco saben razonar su originalidad intelectual al elevar la pintura como arte poética barroca por encima de la artesanía de la representación fiel. Como mucho, valoran que fue pionero en pintar a otros pintándose a sí mismo a la vez. Los pocos casos que sí se han percatado de ello saben discernir su original reflexión sobre las relaciones especulativas entre realidad y representación al pintar un cuadro dentro de un cuadro y al implicar al espectador en la perspectiva del mismo.

Quienes han hecho una lectura superficial del cuadro (atenta al objeto representado) coinciden en que la pintura más próxima a esta es *La familia de Carlos IV* de Francisco de Goya. Aquellos que han sabido leer la retórica barroca del cuadro (atenta a la reflexión sobre la representación) apuntan títulos donde se pintan cuadros dentro del cuadro, como *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pintura de Bruselas*, de David Teniers (1647-1651).

1. Hay una leyenda sobre un elemento anacrónico pintado en este cuadro. ¿Qué es? ¿Crees que quien lo porta lo merece por su obra cultural durante la época barroca del Madrid de los Austrias? Argumenta tu respuesta.

Gracias a la información historiográfica del cuadro recogida en la Web, pronto localizan que el elemento anacrónico es la cruz de la Orden de Santiago que porta Velázquez, cuyo título obtuvo dos años después de

pintar el cuadro, por lo que se pintó a partir de 1658. Y creen que lo merecía por su servicio excelente y permanente a la Corte, aunque no indagan en su labor cultural concreta derivada de sus viajes a Italia.

1. Busca otras imágenes de la actualidad (fotos, películas, documentales, etc.) donde aparezca retratada la Familia Real y compárala con este cuadro de Velázquez. ¿En qué se parecen y en qué se diferencian? ¿En dónde crees que reside la genialidad de Velázquez? Argumenta tu respuesta.

Aportan fotografías de la Familia Real española y como semejanza indican que son representaciones de grupo captado en una instantánea, mientras advierten en las diferencias que la representación antigua estaba pintada a mano y la actual es mecánica. Por tanto, a pesar del análisis interpretativo realizado previamente, no acaban de entender la profundidad del cuadro y realizan una comparación intertextual superficial.

El comentario crítico personal de pinturas barrocas

La propuesta de realización de un comentario crítico personal individual breve sobre la pintura asignada siguió en ambos subgrupos el mismo modelo IARCO con una sencilla secuencia lógica de argumentación apropiada al género del comentario crítico personal de textos (formulación de la hipótesis, aportación de argumentos para sustentarla, conclusión con la tesis que confirma la hipótesis). El centro de interés que les servía como misión de escritura es: si tuvieras que recomendar esta obra de arte por su valor testimonial e interpretativo de la historia del Madrid de los Austrias, ¿qué hipótesis o idea original propondrías y con qué argumentos críticos convencerías al lector de ello?

De la reflexión sobre los resultados obtenidos en la redacción de los comentarios discentes cabe puntualizar las siguientes constantes educativas:

- La guía analítica ha favorecido la lectura semiótico-intertextual de las obras en su significado y sentido comunicativos.
- El sencillo guion de comentario ha dado buenos resultados en el proceso lógico-argumentativo: hipótesis-argumentos de apoyo-conclusión.
- Los argumentos de los comentarios se fundan en:
 - Datos textuales y contextuales de ambas pinturas velazqueñas
 - La interpretación significativa y crítica del comentarista
- Las hipótesis de los comentarios tienden a subrayar el valor testimonial de *La rendición de Breda* por tres motivos persuasivos:
 - Alardeo del triunfo español sobre los holandeses (interés regente).
 - Clemencia de los españoles con los holandeses (interés del pintor).

- El estilo artístico de grandiosidad realista del pintor.

Los comentarios de texto sobre *La rendición de Breda* tienden a subrayar la hipótesis del valor testimonial de esta pintura por dos motivos: uno es alardear del triunfo español en la batalla con los holandeses hasta rendir Breda, basándose en el argumento contextual de que dicho cuadro se expondría en la Sala de los Reinos junto a otros cuadros de victorias bélicas por parte de los Austrias, mostrando las numerosas lanzas enhiestas del ejército español frente a los pocos estandartes del holandés y percatándose de que ello fue encomienda presuntuosa del Conde Duque de Olivares; el otro es la perspectiva humanista de Velázquez en su voluntad de plasmar la magnanimidad cortés de la potencia española ante el enemigo, basándose en evidencias de la propia pintura como iniciativa artística atípica en este tipo de conflictos: realzar el gesto clemente de Spínola al poner la mano en el hombro de Nassau cuando le entrega las llaves de la ciudad. Los estudiantes admiran el realismo de la pincelada velazqueña: escriben que parece “como si la escena la estuviese viviendo el espectador en el siglo XXI”, y al mismo tiempo juzgan que la composición tiene un aire teatral de actores sobre un espectacular telón de fondo.

En suma, Las hipótesis de los comentarios tienden a subrayar el valor testimonial de *Las meninas* por tres motivos persuasivos:

- Representación ejemplar de la Familia Real: los reyes y la infanta como centro (interés regente).
- Representación de la Familia Real en relación con sus asistentes por un juego de luz-sombra (interés del pintor).
- Estilo de “instantánea fotográfica” del pintor.

He aquí un ejemplo breve del comentario de texto de María Martínez Paredes:

Las meninas es una obra ...

- “testimonial en la política porque centra principalmente en el lienzo a Margarita de Austria como instrumento de esperanza para la situación del trono imperial” (hipótesis)
- -Se basa en que la dinastía Austria ya peligraba y tenía como sucesora única a esta Infanta, aduciendo que “su artilugio artístico consiste en dejar “fuera de juego” a los reyes (plasmados en el espejo, como los cuadros del pasado) y poner como absoluta protagonista de la luz y la mirada a Margarita posando sus ojos en el espectador” (argumento)
- Concluye con honesta humildad que el misterio de la obra sigue sin ser resuelto y que esta es su interpretación lógica más plausible.

En los comentarios de texto sobre *Las meninas* abundan teorías curiosas posiblemente rescatadas de la Web (por ejemplo, que uniendo los corazones de los personajes en una línea imaginaria se dibuja la conste-

lación de Corona Borealis, cuya estrella central es *Margarita Coronae*), cuyas fuentes una vez más no citan los estudiantes. Ello revela los muchos aspectos educativos que deben trabajarse en segundo curso de Bachillerato y que, si el currículo español hubiera dado a la competencia discursiva la importancia comunicativa que merece, deberían haber sido trabajados también en la Educación Secundaria Obligatoria e incluso antes: el principal es la falta de formación discente sobre argumentación en el comentario de obras leídas, problema que aborda el proyecto IARCO. Los estudiantes “copian y pegan” maravillas de la Web (normalizando así el plagio en sus hábitos de estudio) porque no saben proponer ni argumentar ideas propias con razonamientos personales y con fuentes debidamente citadas.

De todas formas, su empleo del sencillo guion de comentario elaborado en IARCO ha dado buenos resultados en cuanto al diseño persuasivo de su proceso lógico-argumentativo para “ir al grano” formulando la hipótesis, los argumentos de apoyo y la conclusión. Y, del mismo modo, el análisis interpretativo previo del cuadro ha favorecido notablemente el abordaje semántico e intertextual de dicho comentario. Así pues, pueden juzgar, por ejemplo, que *Las meninas* es una obra “testimonial en la política porque centra principalmente en el cuadro a Margarita de Austria como instrumento de esperanza para la situación del trono imperial”, idea de María Martínez Paredes, basada en que la dinastía de los Austrias ya peligraba y tenía como sucesora única a esta Infanta, aduciendo que su artilugio artístico consiste en dejar “fuera de juego” a los reyes (plasmados en el espejo, como los cuadros del pasado) y poner como absoluta protagonista de la luz y la mirada a Margarita posando sus ojos en el espectador. Dicha alumna concluye con honesta humildad que el misterio de la obra sigue sin ser resuelto y que esta es su interpretación lógica más plausible.

Conclusiones

En suma, el déficit en competencia discursiva y crítica por parte de los discentes observado en sus respuestas a la guía analítica de la obra de Velázquez y en sus comentarios argumentativos se debe no tanto a incapacidad cognitiva juvenil como a la persistencia de creencias y costumbres curriculares en las aulas que suelen primar la enseñanza academicista sobre el aprendizaje significativo y relegan la opinión de los estudiantes fuera de los contenidos *serios* de la asignatura.

Hemos visto que el modelo de comentario IARCO pretende contribuir a la solución de este problema con una propuesta didáctica innovadora que empodera la inteligencia de los estudiantes en el desarrollo de su competencia comunicativa en español. Concretamente, su enfoque semiótico tiene perspectiva transmodal, pues el comentario interpretativo realizado por cada estudiante puede servir como guion argumentado para trabajar la creación discursiva con una poetología personal, aquella que nace de la lúcida voluntad de crear con sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Calabrese, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Caro, M. T. y González, M. (2018). *Didáctica de la argumentación en el comentario de textos*. Madrid: Síntesis.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- Mendoza, A. (2000). *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Otaka, J. (1987). "En torno al tema y concepción de *Las meninas* de Velázquez". *Boletín del Museo del Prado*, 8 (24), 163-166.
- Ramón-Laca, L. (2017). "Modos de representación del espacio en *Las meninas*". *Locus Amoenus*, 15, 91-103. Recuperado de <https://doi.org/10.5565/rev/locus.302>

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA



EN EL MENINAS MADRID GALLERY de este año hay dos meninas con detalles futboleros. Por un lado, la que está en la Calle Atocha, 12, con la jugadora del Atlético de Madrid Deyna Castellanos como artista. Por otro, la dedicada al fútbol femenino, en la Puerta del Sol, patrocinado por VISA.

La menina de la calle Atocha representa a la delantera venezolana del Atlético, Castellanos, al ser elaborada con un vestido color vinotinto, como si estuviese utilizando el uniforme de la Selección Nacional de Venezuela.



LA SUPERPOSICIÓN TEMPORAL EN EL “SONETO IV” DE ANTONIO MACHADO

Antonio Barbagallo
Stonehill College

Hablar del tema del paso del tiempo en poesía significa, de forma paralela e inevitable, hablar y reflexionar sobre la existencia humana y su trágico desenlace. En el sentido unamuniano, el desenlace de la existencia humana es trágico porque es justamente eso, un desenlace, un fin. Si bien el tratamiento del “tiempo” tiene una larga tradición en la poesía castellana – recordemos solamente las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique— nadie en la última centuria lo ha infundido tan suave y disimuladamente en casi la totalidad de su obra como Antonio Machado. Si en muchos poemas machadianos el tiempo se presenta en forma más o menos directa, como en “Poema de un día”, donde se oye el “tic-tic” del reloj, o como en “El hospicio”, donde una serie de adjetivos *evolutivos* (Barbagallo, 161-170) apuntan a un tiempo implacable y destructor, en muchos otros, los temas parecen ser distintos y parecen exhibir otras preocupaciones o preferencias, como el gusto por la historia o el amor a la naturaleza y a ciudades como Soria, o incluso muestran un ánimo pueril, como en “Las moscas”. Sin embargo, todos estos poemas aparentemente ajenos al tema del paso del tiempo están “disimuladamente” imbuidos de temporalidad. El paso del tiempo o, si se quiere, nuestro paso por el tiempo o en el tiempo, no tendría ninguna importancia para el ser humano y no aparecería en ningún poema si no llevara a la muerte. Juan de Mairena, el *alter ego* de nuestro poeta, lo explica así: “Sin el tiempo, esa invención de Satanás, sin ése que llamó mi maestro ‘engendro de Luzbel en su caída’, el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo ya no tendría nada que hacer. Y los poetas tampoco”. (1.085) Efectivamente, la angustia que experimenta el poeta es la misma que siente el mundo entero, y es ese dolor existencial que aflige al “otro”, lo que multiplica su propia melancolía. “Un corazón solitario no es un corazón”, escribe el vate. Poetizar el fluir del tiempo, por lo tanto, significa cantar todo lo que tiene vida y es perecedero e, inversamente, cantar cualquier cosa existente o existida es poetizar el tiempo. La crítica, incluso el que esto escribe, se ha ocupado mucho de tratar de descubrir el origen de la melancolía de Antonio Macha-

do, pero es tarea ardua y, quizás, según los adeptos al “New Criticism”², poco importante. La pérdida de su joven esposa podría explicar el tono melancólico de la poesía que surge después de la muerte de Leonor, pero la verdad es que se trata solo de una melancolía vieja, persistente y duradera, y no de un fenómeno nuevo. De hecho, en ningún momento de la creación poética posterior a la desaparición de Leonor se nota una agudización del tono de pesadumbre. Es más, toda la poesía de don Antonio, por nostálgica que pueda parecer, nunca exhibe un melodrama empalagoso, y se caracteriza por un noble y orgulloso pudor. Esta es la gran cualidad que hace que la obra machadiana sea tan atractiva y querida. El hecho es que, desde los primeros poemas del primer libro, *Soledades*, el tono melancólico es profuso y se encuentra en los paisajes urbanos, magistralmente analizados por Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*.

Descubrir el origen del peculiar temperamento de don Antonio quizás no importe, pero, ya sabemos que, desde *Soledades*, libro subjetivo e intimista, encontramos con frecuencia el “yo” disimulado y camuflado en un paisaje urbano triste y melancólico. Cabe preguntarse si las monótonas fuentes en los parques desnudos de los inviernos fríos de Madrid infundían tristeza en el corazón andaluz de Antonio o si, por el contrario, el poeta volcaba su innata melancolía sobre este paisaje urbano. Si nos atenemos a lo que Juan Ramón Jiménez opina sobre Machado, es más lógico pensar que don Antonio haya imprimido y derramado su sello de tristeza personal sobre el paisaje real, y no que el paisaje o el ambiente haya imprimido la tristeza y la melancolía sobre su alma. “Tuvo siempre tanto de muerto como de vivo, mitades fundidas en él por arte sencillo. Cuando me lo encontraba por la mañana temprano, me creía que acababa de levantarse de la fosa”. Esta descripción de don Antonio va mucho más allá del mero esbozo de un aspecto físico; es más bien una penetrante radiografía del alma del poeta. Sin embargo, no nos explica nada sobre el posible origen de su melancólica existencia.

La enigmática pregunta sigue en pie. Además, es prudente recordar que J.R.J. habla de un Machado alejado de su Sevilla natal, de una Sevilla luminosa, cálida y llena de colorido. Este Machado es el joven que vive en un Madrid de inviernos fríos y grises, en un Madrid que, aunque hecho suyo, no es suyo. El poeta había vivido la infancia, los años de las primeras impresiones, en la Sevilla terrenal, en la tierra donde todo es vida, donde difícilmente se puede contemplar la muerte. Estas primeras impresiones se quedaron grabadas en el alma de Antonio, y ahora la aspereza del clima y de la tierra castellanos seguramente chocaba con su espíritu andaluz. Aquí la muerte estaba presente. Es lógico, entonces, que el paisaje urbano de Madrid, y el castellano en general, originaran, o al menos acentuaran, la tristeza

² Este movimiento de teoría literaria estadounidense, en boga a mediados del siglo xx y con ecos perdurables, enfatiza el valor de la obra “en sí”, sin tener en cuenta la biografía de su autor, ni el contexto histórico y cultural en que fue creada.

de nuestro poeta.³ Él mismo, casi al final de su vida, en su exilio valenciano, en una entrevista con Pascual Pla y Beltrán, confirma cuanto acabo de expresar:

Estos campos (*estos campos son la vida y otros campos son la muerte*, he leído no sé en qué lugar), esta hermosura materializa al hombre, lo vuelve en exceso terreno. Aquí, entre esta verdura, difícilmente se angustia uno con la muerte. Y no existe contradicción en esto, pues lo que pasa es que aquí la idea de la muerte muy raramente conturba el espíritu del hombre. El hombre es aquí tan material, que parece vivir con la convicción de que su permanencia será eterna sobre la tierra. ¡Castilla es tan distinta! ¡Tierra de místicos, de guerreros y de truhanes! El hombre vive allí con la esperanza del más allá, desdeñoso de la tierra, con una gran lanzada de Dios en el espíritu. (48)

A pesar de que España está en plena guerra y que don Antonio es ya mayor y enfermizo, pronuncia unas palabras que, aunque las haya leído en algún lugar, sin embargo, son suyas. Estas son palabras sentidas, auténticas.

Si bien el paso del tiempo y la melancolía son inseparables, en *Campos de Castilla* la nostalgia o tristeza parece atenuarse, aunque el pasar del tiempo es siempre protagonista y se expresa de casi infinitas maneras. Sus efectos se ven en las decrepitas ciudades, en los edificios viejos, en el cambio de estaciones, en los amaneceres y los atardeceres y en la historia de una España gloriosa que se vuelve anacrónica y decadente -*La madre es en otro tiempo fecunda en capitanes, / madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes.*-

La naturaleza evoluciona y transcurre en el tiempo y muere, pero a la vez se renueva, y crea vida nueva, como muestra el olmo viejo al que le aso-

³ A veces uno no sabe si algunos comentaristas actúan en mala fe, o simplemente no saben leer. En un reciente artículo, que me veo obligado a mencionar, en una nota el autor me cita sólo parcialmente, sacando la cita fuera de contexto, y está de acuerdo conmigo sólo parcialmente. Opina exactamente lo que yo opino, pero, al citarme sólo en parte, declara que él va más allá, como si unas ocho, diez líneas más no las hubiera leído: "I agree that nature reflects his mental state, but I do not make the distinction so clear; the poetic voice sees his concerns reflected in nature because its physical condition already reflects his own; dreary, cold, rundown, etc. As I show later, speaker and nature couple, and mutually affect each other, as it is not an either or relationship." "Concuerdo con que la naturaleza refleja su estado mental, pero no hago la distinción tan tajante; la voz poética ve sus inquietudes reflejadas en la naturaleza porque su condición física [de la naturaleza] ya refleja su propia [del poeta]; sombría, fría, agotada, etc. Como nuestro más adelante, el hablante y la naturaleza se unen y se afectan mutuamente, ya que no es una relación de "blanco o negro". Véase la nota 5 de "Reflective Mindreading: Theory of Mind and the Search for Self in Antonio Machado's *Soledades*" de Steven Mills en *Hispania*, volume 94, number 4, December 2011. La cita, a la que este autor se refiere solo en parte, sale de mi libro *España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado*, Visor, Madrid, 2012.

man unas pequeñas hojas nuevas —“Al olmo viejo, hendido por el rayo... algunas hojas verdes le han salido.”— El destino del ser humano, por otro lado, es incierto, y esta es la verdadera causa de la melancolía e incluso de la amargura de nuestro Machado y de almas afines como la de Unamuno. Sobre la inseparabilidad del tiempo y la angustia, Ramón de Zubiría escribe:

para quien tan en lo vivo sintió la fuerza avasalladora del tiempo y su poder destructor, la muerte tuvo que ser también, y por consecuencia lógica, motivo de honda y constante preocupación. Porque tiempo y muerte son inseparables, de ahí que nuestro poeta llamase “homicida” al primero, por ser, como es, el que nos arrastra a nuestro fin y acabamiento”. (56)

Los clásicos símbolos temporales como la fuente, preponderante en *Soledades*, y el río, casi omnipresente en *Campos de Castilla*, hacen discurrir el tiempo siempre en un sentido, desde el presente hacia el futuro, un futuro que es siempre presente. También las ennegrecidas tejas, el castillo guerrero arruinado, las murallas roídas presentan una realidad marcada por el tiempo, una realidad que, años o siglos atrás, había sido opuesta a la de ahora. El tiempo ha transcurrido del pasado al presente. Esta es la secuencia normal, hasta que el lector de la obra poética de Machado se encuentra con un hermoso y peculiar soneto, el cuarto de la serie CLXV de *Nuevas canciones* y fechado en 1925, que Cristiana Fimiani, en su monumental y magistral tesis doctoral, considera una elaboración de otro poema-borrador escrito unos ocho años antes. (207, 208)

Esta luz de Sevilla... Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente.
Mi padre, en su despacho. —La alta frente,
la breve mosca, y el bigote lacio—.
Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.
Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.
Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana.

El adjetivo demostrativo “este” denota cercanía en el espacio y en el tiempo del emisor, es decir de la voz poética, y nos sitúa mentalmente en la Sevilla y en el palacio donde don Antonio vio su primera luz. Lo que no se

sabe es si el poeta está físicamente en el lugar indicado o si se trata solo de un vívido recuerdo. La peculiaridad de este soneto reside en el original “zig-zagueo” temporal que afianza a Machado como un maestro capaz de dirigir una película digna de un “Oscar”. Aquí es el monótono rumor del agua lo que tiene protagonismo y lo que, por lo tanto, sugiere el paso del tiempo. La clásica fuente estática por sí sola, percibida con la vista, no sería suficiente estímulo para evocar temporalidad. Si no fuera por el elemento auditivo que se desprende del agua en movimiento y que se percibe en la rima consonante en ABBA de la primera estrofa, el lector no se percataría del movimiento temporal. La naturaleza, en forma de jardín donde crecen los limoneros, también encierra fugacidad, pero, en la totalidad de estos versos, la mayor carga temporal cae sobre los seres humanos. Aquella unión o coincidencia entre el transcurrir del tiempo y la pesadumbre alcanza en este soneto un nivel difícilmente superable.

El tercer y cuarto verso de la primera estrofa colocan al padre en su despacho, lugar de actividad intelectual, y lo describen escuetamente sin uso de formas verbales. Ni “la alta frente”, ni la “breve mosca”, ni “el bigote lacio” dan indicio de la edad del distinguido señor, pero en el siguiente verso se nos revela, de nuevo sin verbos, que es “aún joven”. No importa que el poeta esté físicamente en el lugar de su nacimiento o no, el hecho es que lo que nos describe es un recuerdo, pero esto no se intuye hasta casi el final. Como contraste, sigue ahora una serie de verbos en presente de indicativo, y el sujeto de todos ellos es el padre, un ser intelectual que “lee, escribe, ojea / sus libros y medita.” En el tiempo ilusorio o, si se quiere, en el recuerdo se encuentra este padre que ama la vida porque “a veces canta”, y que también “espera hablar a Dios un día”, puesto que “a veces habla solo”. Su mirada es inquieta; parece buscar respuestas y parece buscar a alguien en el vacío del misterio de la vida y del destino humano. Este buen hombre mira hacia su pasado, es decir, recuerda dentro del recuerdo que ahora lo está creando, y luego mira hacia el futuro, donde, con piedad, ve a su hijo, el que entonces sería niño, jugando en el jardín -y el que ahora lo recuerda- con la cabeza cana. Sin duda el padre sintió dolor y compasión imaginándose a su hijo en la vejez, y quizás fue entonces, con el padre, cuando se despertó este tipo de sensibilidad en el pequeño Antonio. Pero ¿cómo intuyó esta piedad paterna el niño Antonio? Seguramente es ahora, con el recuerdo de los ojos y de las miradas del progenitor, ahora, mientras él sufre por la falta del padre querido, ahora es, digo, cuando intuye piedad en aquellas miradas paternas. El padre sufre en la mente del poeta, pero no sufre solo, ya que el hijo, el poeta, sufre con él. Este sufrimiento ya se anunciaba en unos versos de aquel poema de seis años antes que Fimiani considera borrador de este soneto: “Mi padre escribe (letra diminuta—) / medita, sueña, sufre, habla alto.” De este “¡padre mío!” emanan una emoción y un patetismo infinitos. En estas dos palabras exclamadas con dolor se lee el amor que el poeta profesa por su padre. Pero, además de sufrir por la falta del padre, por la añoranza, el poeta siente piedad del padre por haber éste, a su vez, sentido

compasión por él. Este es el poema del amor mutuo y de la compasión recíproca y, si su padre viviera aún, el poeta seguramente le diría: “¡padre, no sufras por mí!” Esto es “meterse” en “el otro”, padecer por y con “el otro”, como dicen estos primeros versos de la colección “Proverbios y cantares”: “Con el tú de mi canción/ no te aludo, compañero;/ ese tú soy yo.”⁴ Por tanto no es solo la muerte, no es solo el paso de la vida hacia la muerte, hacia el misterio, lo que atenaza al poeta, es también y paralelamente el padecer de los hombres, “la vida mala y corta” de la humanidad, y especialmente de los seres queridos, lo que entristece al poeta.

Ahora bien, el tema del tiempo ha sido ampliamente estudiado por varios especialistas, y yo lo hago de forma bastante exhaustiva en mi libro cuyo título contiene la palabra “tiempo”, pero hasta ahora, que yo sepa, no se había hablado de la forma magistral de presentar esta superposición temporal en varias capas. Se parte de un presente que va al pasado en forma de un recuerdo, y dentro de ese recuerdo encontramos otro presente que va primero al pasado y luego se proyecta hacia un futuro imaginario e hipotético en la mente del padre. La maravilla de este poema se encuentra no solo en su contenido, es decir en el tema, sino en su capacidad de condensar toda una filosofía en solo catorce versos endecasílabos, y en acoplar fondo y forma de manera única y magistral.

⁴ ¡Cuánto tienen en común Machado y Unamuno!

OBRAS CITADAS

- Barbagallo, Antonio, *España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado*. Visor Libros, Madrid, 2012. En particular pp.16 – 170.
- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética, quinta edición*. Gredos, Madrid, 1970.
- Jiménez, Juan Ramón, “Antonio Machado”, en *Antonio Machado*, edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. Taurus, Madrid, 1973.
- Machado, Manuel y Antonio, *Obras completas*, quinta edición. “Juan de Mairena”, Editorial Plenitud, Madrid, 1967.
- Pla y Beltrán, Pascual, “Mi entrevista con Antonio Machado”, en *Antonio Machado*, edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips. Taurus, Madrid, 1973.
- Zubiría, Ramón de, *La poesía de Antonio Machado, tercera edición*. Gredos, Madrid, 1973.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA





DISRRUPCIÓN

Menina en la Gran Vía de Madrid
(con un mensaje un tanto enigmático)



PROFESORES ESPAÑOLES EN ESTADOS UNIDOS: JOSEFINA ROMO ARREGUI (1909-1979), POETA EN AMBAS ORILLAS. II. AMISTAD PERSONAL Y RELACIÓN ACADÉMICO-LITERARIA CON OTROS PROFESORES Y ESCRITORES

José Luis Molina Martínez

*Correspondiente de la Academia Norteamericana
de la Lengua Española*

RESUMEN: En el artículo aparecido en *Cuadernos ALDEEU* nº 35 (Molina 2021), he tenido la oportunidad de dar a conocer aspectos más o menos relevantes de la poeta madrileña Josefina Romo Arregui. Con ocasión del XL Congreso de ALDEEU, celebrado en Madrid en julio de este año 2021, me ha parecido interesante continuar con esa mi aproximación a la poeta teniendo en cuenta, sobre todo, a unos personajes más o menos determinantes en su vida académica y particular, y en su círculo de amistades, aunque casi siempre coinciden, como son Germán Bleiberg, Carmen Conde, Joaquín de Entrambasaguas, Diana Ramírez de Arellano y Alfonsa de la Torre. Todos ellos tienen una característica que los distingue: son escritores, poetas y algunos de ellos profesores en universidades norteamericanas, caso de Bleiberg, Ramírez de Arellano y la misma Josefina Romo.

Generalidades

En un momento concreto, algunas de estas personas citadas en el resumen son hitos determinantes para Josefina Romo cuando ha de tomar decisiones que dan un vuelco a su vida, como supuso abandonar la Universidad de Madrid y establecer su residencia en New York. Su asentamiento personal y, sobre todo, profesional, implica un alejamiento gradual de su amiga, desde 1933, en la universidad, Alfonsa de la Torre, y un acercamiento a Diana Ramírez de Arellano, pues entre la amistad de estas mujeres anduvo su vida, o lo que es igual, la vida retirada en la aldea o la vida urbana de la gran ciudad, en verdad, situaciones cercanas al tópico barroco «alabanza de corte y menosprecio de aldea», en cierto modo clasicista. Posiblemente, ambas fuesen mejores poetas que ella, es decir, menos duras temáticamente, más simbólicas, con una interioridad expresada de diferente modo, aunque las dos eran absorbentes en sus relaciones personales. También se resienten sus relaciones con las demás componentes de su

grupo, la promoción *almista*, al menos no tenemos noticias de ellos. Es decir, a la muerte literaria de *María Sola*, sigue el alejamiento de Josefina Romo, una J. Romo resucitada para la poesía en 1950 y casi desaparecida en su estancia en Nueva York, pues muchos de sus poemas parecen o son de circunstancias. No solo se puede pensar así, sino que ella misma es consciente, si hacemos caso a la dedicatoria que escribe a Clemencia Laborda (1908-1980), octubre de 1934, en el libro *La peregrinación inmóvil* (1932): «A Clemencia para que sea poeta siempre y no haga como yo, empezar y terminar...» (Garcerá 2019: 675).

De las relaciones personales que mantuviera con Joaquín de Entrambasaguas tras su marcha a la universidad norteamericana nada sabemos. En verdad, las que nos interesan son las académicas y literarias, sin que esto signifique obviar otras situaciones que pueden influir, o lo hacen, en algún aspecto temático de su poesía. Igual nos sucede con Carmen Conde (Díez de Revenga 2013), de quien conocemos las visitas que con Amanda realizó a Cuéllar y la correspondencia que mantuvo con Alfonsa. Más abundantes son las noticias que hacen referencia a Alfonsa de la Torre, condiscípula en las aulas madrileñas, en la posguerra, rescatadas casi todas por la investigadora María del Carmen Gómez Sacristán (2017).

Personajes en cuestión

1. Joaquín de Entrambasaguas (1904-1995)

Aparece siempre Josefina Romo en lugares en los que Joaquín de Entrambasaguas, o es el catedrático, o el director de la revista que decide qué se va a hacer, como sucede en *Revista de Bibliografía Nacional* (1940), que publicó veinte números. Esta revista es continuada por la *Revista Bibliográfica y Documental* (1947-1951), también dirigida por Entrambasaguas, que publicó doce números, antes de ser sustituida por *Revista de Literatura* (1952), también dirigida por Entrambasaguas, en la que no aparece la poeta. En las dos primeras de las citadas revistas, Romo se ocupaba de la bibliografía de los diferentes personajes a los que se dedicaba el número, del contenido de las revistas de la época que se le enviaban o de la reseña de algún que otro libro. Igualmente, J. de Entrambasaguas (Azcune 2004: 273-274) dirigió, además, *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (1942-1946) y *Cuadernos de Literatura. Revista General* (1947).

Entrambasaguas dirigía, como hemos visto, *Revista de Bibliografía Nacional*. Él publicaba sus propios artículos y sus redactores las reseñas bibliográficas que tanto le gustaban y que él mismo había escrito antes. Por poner un ejemplo, veamos qué sucede en el Tomo V, 1944, Fascículos 1º y 2º, y Fascículo 3º, que son de los que dispongo en mi biblioteca. Escribe un artículo titulado "Tres curiosas canciones del siglo XIX". Pablo Cabañas escribe sobre "Moratín y la reforma del teatro de su tiempo". En el apartado "Crítica Bibliográfica", Entrambasaguas aparece dos veces; Romo Arregui efectúa la recensión crítica de "Documentos inéditos para la historia de

España" y del "Anuario de la Biblioteca Central y de las Populares y Especiales correspondiente a 1942". En el tercer fascículo, Entrambasaguas sigue en su tono y Josefina Romo no escribe nada, al menos no figura.

Igual comportamiento se observa en *Cuadernos de literatura contemporánea* (Gracia 1996: 60-62) también dirigida por Entrambasaguas. En 1943, la secretaría la ostenta Manuel Cardenal de Iracheta. Romo Arregui anda siempre entretenida en lo mismo. En el nº 7, escribe sobre "Bibliografía de Salvador Rueda" y efectúa la reseña titulada "Una exégesis profana de la Semana Santa en Sevilla", sobre el libro de Manuel Sánchez del Arco titulado *Cruz de Guías*, que publica la Editora Nacional. Además, encontramos un apartado llamado "A través de las revistas" en el que hace algo parecido al índice de las siguientes: *Escorial* (Madrid), *Vértice* (Madrid), *Arte y Letras* (Madrid), *El Español* (Madrid), *Lazarillo* (Salamanca), *Revista para la mujer* (Madrid), *Haz* (Madrid), *Azor* (Barcelona), *Garcilaso* (Madrid). En el nº 15, 1944, aparece ya como encargada de la Secretaría. Entrambasaguas escribe sobre Jacinto Benavente y Josefina Romo reúne la bibliografía sobre el dramaturgo. Además, el catedrático se publica un cuento. Otra vez encasillada. Aunque la salva el artículo "Espectro de Verlaine en su centenario". Aparece Clemencia Laborda reseñando el libro de Florentina del Mar (Carmen Conde) *Soplo que va y no vuelve*. La misma Florentina se ocupa de literatura infantil y escribe "Sobre libros con ánimos que los lean los chicos", pero también hace otras reseñas. Y Josefina se ocupa de *La vida incompleta* de Gracián Quijano. O sea, el grupo de mujeres que vive en Madrid sigue conectado, con el resto no había otro medio que el correo o el teléfono de aquellos años. Cuando Josefina Romo actúa con independencia, se ocupa de poetas cercanos a ella o contemporáneos, como José Luis Hidalgo (Romo 1947) o García Lorca (Romo 1948).

Aunque puede parecer que esto cuestione a Entrambasaguas personalmente, al menos en apariencia, no había ningún contrasentido entre ambos, sino que funcionaba una amistad cercana. Tanto es así que, según Gómez Sacristán (2017), en 6 octubre de 1940, Alfonsa de la Torre le pide en una carta a Josefina lo que sigue: «Pues muy bien, busca con tu acostumbrada sagacidad una ayudantía sea donde sea. Di a Entrambasaguas que estoy deseando trabajar en el Centro» (89). Joaquín de Entrambasaguas había sido su profesor y su director de tesis doctoral (1944), juzgada por un tribunal en el que se encontraban los doctores Ferrándiz, Ángel González Palencia (1889-1949), Cayetano Alcázar Molina, profesor de la Universidad de Murcia una década (1926-1936), y Matilde López Serrano, que era Redactor Jefe de *Revista de Bibliografía Nacional* en esa época. No creo que administrativamente J. Romo dependiera de él para su situación en la Universidad, ganada su plaza por concurso-oposición. Cayetano Alcázar, esposo de Amanda Junquera, mantenía amistad estrecha con Carmen Conde y Antonio Oliver. Aunque sin duda es una coincidencia, Romo Arregui abandona la Universidad española y se marcha a New York tras el fallecimiento de Cayetano Alcázar en Santander, en la Universidad de Verano, en ese

mismo año. La relación personal, repito, debía ser normal, como lo testimonia el hecho de que, en 1947, Josefina Romo patrocina, según Ángel Pariente (2003), la segunda edición completa de *Madrigales sin ternura*, poemario de Entrambasaguas, que el año anterior había sido publicada en Granada por *Viento del Sur* (106-107). Es más, en la publicación de su tesis doctoral (1946), escribe las siguientes palabras:

«Este libro tiene como base mi tesis doctoral, dirigida por el Dr. D. Joaquín de Entrambasaguas y orientada por sus conocimientos bibliográficos profundísimos, con el cariño y desinterés que pone siempre en este guiar los primeros pasos de quienes, como yo, tienen la fortuna de llamarse sus discípulos. A él mi agradecimiento, extensivo al Tribunal que la juzgó y calificó de sobresaliente el día 13 de junio de 1944 [...]. El 15 de septiembre de este mismo año alcanzó el Premio Extraordinario de Doctorado» (6).

Entrambasaguas alaba la erudición sólida y su técnica de investigadora "científicamente impecable", su fina sensibilidad y otros valores que demuestra en el "sagaz ensayo crítico" que prologa el libro de Alfonsa de la Torre, *Égloga*, de 1943. También tiene (1955) un recuerdo educado para Alfonsa de la Torre y Josefina Romo en la recensión crítica que hace de la antología primera de Carmen Conde de 1954:

[...] Josefina Romo Arregui, como Alfonsa de la Torre, que le sigue, son tal vez las que mejor conozco, ya que fueron discípulas mías durante casi todas sus actividades profesionales y literarias durante varios años, de lo que me alegra se sientan orgullosas en sus notas biográficas. La una, erudita, ya profesora de muchos poetas, pero muy de vanguardia en poesía; la otra, escritora dotada de espíritu creador, pero clásica en su poesía; ambas, que representan muy bien, en excelente obra, las tendencias poéticas actuales, son prueba inequívoca de lo que puede formar la Universidad. (224-229).

Incide en esta apreciación el hecho de que Josefina publica un cuento de Entrambasaguas en la mencionada antología no de cuentos, sino de "cuentistas", de 1944 (López-Bustamante 1995:123-168). Se titula *El hombre y su estatua* y va precedido cada autor de una brevísima presentación o biobibliografía. En ella no solo hace mención de su valía científica y erudita, sino de sus publicaciones de tipo puramente literario. Por cierto, según Díez Ménguez (2006), en 1954, Josefina Romo publica un cuento titulado "Espectro de Verlaine" en otra antología preparada por Isabel Calvo (1954: 691-695), que en mi opinión no es un cuento, sino un artículo titulado

"Espectro de Verlaine en su centenario", publicado en *Cuadernos de literatura contemporánea*, nº 15, 1944.

Cuando, en 1950, Entrambasaguas publica *Antología poética*, al final de la misma parece una sección titulada "Algunos fragmentos de opiniones sobre la poesía de Joaquín de Entrambasaguas". Refiriéndose a *Voz de este mundo*, Martínez Cachero escribe: «es un libro de cálidos, apasionados, humorísticos poemas; un libro cuya lectura resulta fecunda, reveladora de un agitado y alucinante mundo» (227). Y con relación a *Madrigales sin ternura*, el libro que le publica J. Romo en 1947, expone lo que sigue:

«Llamaríamos a estos madrigales de Entrambasaguas revolucionarios del madrigal. Tanto añaden a la ya clásica idea del madrigal; tanto amplían su estrecho, cerrado espacio de movimiento. No única y lisamente el tema amoroso, no tan solo el toque y el acento deseado; aparte esto, temas y acentos caben en la forma madrigal» (228).

De todos modos, Entrambasaguas forma un buen equipo en el que destacaban Rafael de Balbín de Lucas (1910-1978), que fue catedrático de literatura del Instituto Alfonso X el Sabio de Murcia, Josefina Romo Arregui y Pablo Cabañas. Los dos profesores estuvieron con Entrambasaguas formando parte del tribunal que en 1947 juzgó la tesis de Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*.

Las características de la edición de *Madrigales sin ternura* son extraordinarias. En primer lugar, el libro está ilustrado con unas litografías de la Marquesa de la Mesa de Asta, la bibliófila María de la Paz Fabra y Monteys, casada con Enrique Piñeyro y de Queralt, IX marqués de la Mesa de Asta (municipio de Jerez de la Frontera). Es una edición de 150 ejemplares numerados y, de ellos, en distintos papeles, tres nominales fuera de venta y con las litografías iluminadas a mano y firmados por la autora, y 100 en edición corriente.

Madrigal del gozo

Vela la primavera conciencia insobornable
este mágico instante de nuestro cuerpos juntos.
El paisaje está lleno de labios y pupilas
y el tacto es, en los árboles, la caricia del viento.
Lo negro ya no existe. Es tenue sombra sola
de un pájaro dormido sobre tus sienes suaves
y ya de nuestros pechos se escapó la tristeza

cabalgando en el grito, celoso de horizontes
que rasgó tembloroso el sello de lo intacto.

El llanto ya no existe. Es el claro susurro
del agua, cuyo acento estremece las fuentes,
y ya es el mármol dúctil a la huella del aire.
La tierra, el cielo, el tiempo, gimen a nuestra espalda,
y no hay más que un abrazo con implicación cósmica
del universo entero, que tiene boca y ojos,
respira en las montañas, se derrama en los ríos
y rueda interminable hacia un sol ignorado.

(J. Entrambasaguas. *Madrigales sin ternura*. 1947: 79)

Lo que me parece menos formativo, en mi opinión, pues indica la situación universitaria en estos años de posguerra y dictadura, si es que eso mismo sucedía en otras universidades españolas de la época, es la elección de temas que son objeto de las tesis doctorales: en el caso de estas dos poetas Núñez de Arce para Josefina y Carolina Coronado para Alfonsa. No es que no sean temas idóneos, sobre todo en el caso de Alfonsa, que había investigado y escrito sobre Carolina y le era un personaje atractivo. Sí son un modo de obviar la literatura que se estaba haciendo entonces en España, o la que se había publicado a lo largo del medio siglo que se vivía, claro que entonces muchos poetas estaban en el exilio y no era permitido ni citarlos: citarlos es un regreso –retroceso– a la patria imperial y un alejamiento de la realidad de esa época.

2. José María Martínez Cachero (1924-2010) y un malestar académico aparente

Josefina Romo publica su tesis doctoral en 1946. Martínez Cachero preparaba entonces «un extenso estudio» sobre el mismo poeta que anuncia él mismo (Martínez Cachero 1947: 127-132) y no he visto publicado (Rubio Cremades s/f). Quizá por ello, realiza un exhaustivo análisis para "casi" localizar errores o defectos. Inicia el artículo exponiendo que Josefina Romo Arregui, ya prestigiada por sus colaboraciones en revistas especializadas, «renuncia a una paciente y acaso fructuosa investigación» y «se sirve de los apuntes biográficos de Castillo y Soriano, el buen amigo de Gaspar Núñez de Arce». Así prosigue capítulo a capítulo y de todos extrae algún que otro comentario en el que no se muestra de acuerdo con la autora. Sí exalta la bibliografía que acompaña por ser completa y estar bien dispuesta, pero «conviene ir haciéndola exhaustiva» y de ahí el ofrecerle unas referencias que expone a continuación. Es una *addenda* innecesaria que intenta posiblemente mostrar sus conocimientos del tema, o su malestar por haberse adelantado a su estudio, aunque concluye con un elogio: «trabajo necesario, interesante y bien hecho».

Pero no cesan aquí los reparos que pone a la obra de J. Romo. Martínez Cachero (1960: 138, n. 3), a pesar de que J. Romo había abando-

nado España, escribe de nuevo sobre el «poco satisfactorio tratamiento del epígrafe propuesto». Su pecado consiste en no haber hecho referencia a la hostilidad al modernismo de la llamada escuela de Núñez de Arce, pues menciona escasamente a José Velarde, Emilio Ferrari y Manuel Reina y se olvida de Gonzalo de Castro, Melchor de Palau, Larming y Manuel de Sandoval, casi desaparecidos hoy del panorama literario oficial, sin que esto signifique un desdoro a su labor, quizá interesantes localmente. Son solo discrepancias profesoras.

Mas me parece oportuno señalar que, en mi opinión, ni la situación académica en la universidad, ni las referencias más o menos críticas sobre su obra, ni siquiera su grupo relacional son la causa de su traslado personal a los Estados Unidos, aunque pudieran haber influido: la causa más probable estaría en un cierto escapismo del ámbito social hispano, las posibilidades personales e intelectuales de la universidad norteamericana y su amistad intensa con Diana Ramírez de Arellano. Ya llegaremos a esto último.

3. Germán Bleiberg (1915-1990)

Este poeta madrileño (Molina 2015), aunque educado en la *Realschule* de Madrid, además de concluir la carrera de piano a los 17 años, estudió en la Universidad Central, Facultad de Filosofía y Letras (1931-1936). Algunos de sus profesores fueron Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Joaquín de Entrambasaguas y, entre sus condiscípulos estaban Leopoldo Panero, Juan Panero, Luis Rosales, Alfonsa de la Torre (Molina 2015), Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco. Josefina Romo fue profesora suya cuando se incorpora a la labor docente en la Universidad.

Germán Bleiberg se inicia muy joven en la poesía, pues a los 19 años ya publica su primer libro, *Árbol y farola*, libro del que no salva ni un poema en sus autoantologías. Igual hace con *El cantar de la noche*. De 1936 es *Sonetos amorosos*, cenit de la tendencia poética amorosa de la época, que influye en la poesía posterior. Tras la guerra civil y su paso por la cárcel, cuando comienza a organizar su vida y concluir sus estudios, aparece *Más allá de las ruinas*, de 1947, borrón y cuenta nueva de los sucesos políticos y sus consecuencias tras la guerra y la cárcel. En 1948, publica *El poeta ausente* y *La mutua primavera*, confesión de fidelidad a su dama, Antonia Muñiz. Ya en Estados Unidos como profesor de español, ve la luz en Londres (1975) *Selección de poemas 1936-1973*. Diez años más tarde, 1985, aparece *Antología poética*, en Madrid. En estas autoantologías incluye algunos poemas escritos en tierras norteamericanas, concluyendo así toda su producción poética.

Es imposible conocer si tuvo trato con Josefina Romo en Estados Unidos pero, en España, Germán Bleiberg mantiene con Josefina Romo una relación profesor-alumno, y se ocupa de relacionar alguna de sus obras (Bleiberg 1947: 5). Pero antes, Josefina Romo (1944: 441-445) había escrito en la misma revista, *Escorial*, un artículo titulado "Sobre una poética de la

sangre", en el que afirma que es «Germán Bleiberg el poeta que da a la sangre una amplitud universal, para él es cuerpo y alma; y algo aún más allá de lo humano y lo incorpóreo» (Juan Penalva 2005).

Con Alfonsa de la Torre, mantuvo cierta relación sentimental antes de conocer a la que sería su esposa, María Antonia Muñiz (Molina 2019: 171-188). Así lo testimonia Gómez Sacristán (2019: 45-46 y 131-132):

«... Dionisio Ridruejo firmó varios artículos periodísticos relacionados con la poeta y, en su obra póstuma, recogió algunas referencias personales a Alfonsa cuando habla de Germán Bleiberg, hechos que Alfonsa parece desmentir en sus cartas. *En el póstumo de Dionisio Ridruejo* Casi unas memorias, *aparezco media página al hablar de Bleiberg, pero mucho dice que no es cierto*» (Carta de Alfonsa a J. Romo, 29 noviembre 1976).

En la Fundación March, entidad a la que agradezco sus atenciones en cuanto a la disponibilidad de su archivo para completar este artículo, aunque cite por su cordialidad a Celia Martínez Cristina, se conserva el nº 2 de *Raíz*, junio de 1948, en el que G. Bleiberg anticipa tres poemas de su libro "próximo a publicarse", *La mutua primavera*, cuando en realidad se había publicado en enero de ese mismo año. Esos poemas son los números 9 (p. 25-26), 10 (p. 27-29) y 13 (p. 33-34). Es algo normal el anticipar algún poema para atraer así al público lector. Ya en Estados Unidos, y como corresponsal de *Revista de Occidente* en su tercera época, en su nº 1, noviembre de 1975, Germán Bleiberg publica "Poemas de América", tres en total, de los que reproducimos el segundo de ellos, que tuve oportunidad de recuperar en 2015 (181):

Arte Poética

Tanto sol solitario ruseñor de tus ojos
Abandono decías manantial del camino
Tus labios qué despacio el tiempo de la vida
qué lágrimas naufragaban de sábado a domingo
venías naturales silencios y mirarnos
Es tarde siempre tarde por qué ese viento vivo
Estabas arraigada pero tantas ventanas
devoran las raíces de un olivo de siglos
Pereza de morirme y cabalgo mi muerte
Cuervos revolotean se fingen lirios tímidos
En tus manos quién sabe mañana vieja patria
invitará a morir por todos los patricios
voraces y nocturnos nombres que deshojan

Es demasiado tarde
Gigantes no molinos
Germán Bleiberg (1964)

4. Alfonsa de la Torre (Cuéllar, 1915-1993).

La biografía de la poeta cuellarana está ya parcialmente conseguida gracias a la labor eficiente de M^a del Carmen Gómez Sacristán (2017 y 2019). Digo esto, porque nos queda por conocer su correspondencia con Josefina Romo y otras escritoras con las que mantuvo relación epistolar. Sabemos que su pobre hermano Basilio, a su muerte, además de echar de la casa a que tenía derecho a Juana García Noreña, la secretaria y amiga de Alfonsa, quemó muchos originales de su hermana. Imbécilmente vendió muchos libros de la biblioteca de la escritora a librerías de lance, siendo, además, expoliada la casa de campo "La Charca" a su ruina. A pesar de ello, parece oportuno efectuar, aquí y ahora, una semblanza que pueda añadir alguna información, al menos un punto de vista, con el que ampliar el horizonte de nuestro conocimiento. Alfonsa de la Torre quizá nace en el lugar y momento menos oportuno. Digo esto no porque Cuéllar no se merezca tener una poeta de esta altura, sino porque nace en un hogar tradicional, conservador, sin otros horizontes ajenos a lo que hace la pequeña burguesía lugareña, trabajar, hacer dinero y vivir sin más aspiraciones, creyendo, además, que la felicidad familiar se consigue con la retención de los hijos en el hogar. Recibe una educación paternalista y protectora. Alfonsa, que no nace con esa identidad, debe sufrir todo eso y mucho más. Cuanto aprende en la universidad, cuanto horizonte se propone, se le antoja pequeño y se recluye en un mundo que la ahoga, no es que lo desprecie, sino que los mirlos necesitan la altura para que su canto sea espectacular, aunque no se oiga en el suelo, en el prado, en "La Charca", en Cuéllar.

Su enraizamiento en su tierra indica posiblemente el motivo de su residencia en ella. Aunque haya otros sentimientos más íntimos que la definen de otra manera:

«Querida Josefina: vengo de la procesión del Santo Entierro, he ido alumbrando detrás de la urna del Cristo muerto con el mayor recogimiento. No sabes con cuánta emoción he bebido todos los placeres estéticos que se me ponían por delante a través de las calles, un largo friso de cabezas arrugadas y tostadas de ancianos labradores, en las ventanas, niñas con la carita pegada al cristal, mirando con ojos de vidrio, a los lejos una musiquilla triste que sonaba a lamento antiguo y contagiaba el sol y el paisaje. A mi lado, chicas, muchas chicas con sus trajes nuevos y con andar de Panateneas, serenas y conscientes de su hermosura. ¡Cuánto bien me ha hecho todo esto!»
(Carta de Alfonsa a J. Romo, 11 abril 1941).

«Por lo único que me apetece morirme aquí es por la campana, tiene un delicioso sonido de agua cantarina aún cuando gime, los tordos y las cigüeñas no huyen de las torres como ocurre en otros pueblos, sino que se acurrucan dulcemente sobre sus nidos y la oyen entre sueños como un algodón perfumado que las rozase. Algunas veces, me da gana de desafinarla haciendo sonar mis crócalos, otras, de liberarme de su sonido como del pecado o de la peste y luego al pinar, a sentirme viva bajo los rayos del sol desnuda en el agua» (Gómez Sacristán 2017: 25. Carta de Alfonsa a J. Romo, agosto 1949).

Para la lucha por la vida no está preparada, pues todo se le ha facilitado, por las buenas o como consecuencia de la seducción que ejerce sobre el padre que, lo único que desea, es su presencia. Aquí se inicia el segundo desencuentro: ella lo que necesita es otro ambiente, un ámbito en el que prevalezca la cultura, como sería la Universidad, Madrid.

Hay que destacar su capacidad de trabajo, sus conocimientos enciclopédicos, su curiosidad insaciable, sus ansias de libertad y su amor por la vida. En contra de ella, sus sentimientos: no soporta la soledad, el silencio la angustia, el miedo la hace encerrarse en sí misma y en el lugar en el que vive. Es Alfonsa de la Torre contra ella misma, de ahí el cambio de nombre, Alondra, habitante de espacios abierto con arbolado, si es la alondra totovía (*Lullula arborea*), ave migratoria como ella misma, porque este ave gusta de pasar el invierno en el sur. Alfonsa, como la alondra totovía, es territorial pero no solitaria.

La amistad con Josefina Romo es determinante en su vida. Todo cuanto hace, piensa o siente, lo hace mirando siempre, con el deseo de agradar a su amiga y compañera, quien, sin embargo, sí es capaz de emigrar a EE.UU. con Diana Ramírez de Arellano, e iniciar allí una nueva vida. Es más, aún en 1976, a los 18 años de su estancia en Nueva York, Alfonsa, que no la olvida y con quien mantiene una abundante correspondencia, escribe a J. Romo de esta guisa:

«Nos quedan muy pocos años, Josefina, y tenemos que aprovechar el tiempo; todo lo que se nos ocurra, realizarlo inmediatamente, no consintiendo que las circunstancias y todas las nefastas necesidades de la vida se interpongan entre la obra y nosotras [...] Como te decía, si estuviéramos juntas podíamos ayudarnos muchísimo ya sabes que tengo bastante memoria, me acuerdo absolutamente de todo lo que hemos vivido» (Gómez Sacristán 2017: 19. Carta de Alfonsa a J. Romo. Enero 1976).

Como es conocido, J. Romo fallece tres años después y Alfonsa le sobrevive casi catorce años.

Con relación a Alfonsa de la Torre, existe, entre otros, el deseo de hallar sus poemas desperdigados que podamos encontrar en las revistas de la época. Pues bien, preparando este trabajo, tuvimos la suerte de localizar uno de estos poemas. La proliferación de revistas literarias y suplementos de periódicos que daban noticias de las novedades literarias y la aparición de nuevos valores poéticos, tanto antes como en la posguerra, hace de estas publicaciones un lugar revisable para hallar poemas de poetas que entonces se iniciaban en la publicación de su escrito.

Alfonsa de la Torre no iba a escapar de esa costumbre de la época y publicó en revistas que ahora debemos repasar por si hallamos un poema a recuperar como ha sucedido con *PRISMA, Revista de estudios*. Es una revista estudiantil que solo dura tres números, que corresponden a los meses de enero, febrero y marzo de 1935. Se encarga de esta publicación la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central (Madrid). A su desaparición, le sucede la Revista *Almena*. Según la ficha bibliográfica de la Hemeroteca Digital de la BNE,

en su primer número aparecen unas breves declaraciones del entonces catedrático de Historia Moderna y primer rector de la universidad en la posterior dictadura, Pío Zabala, en la que este ofrece su consejo de lo que debe ser una revista estudiantil universitaria. Esta combina en sus páginas el breve ensayo literario o histórico, con textos de creación literaria (poemas, prosas poéticas, cuentos o dramaturgia), con extractos de otras publicaciones, reseñas bibliográficas y noticias de la vida académica y estudiantil.

Pues, en su número 1, página 15, aparece un poema de Alfonsa de la Torre que transcribimos a continuación.

«La poeta tenía entonces 20 años y estaba cursando el primer año de Filosofía y Letras en la Facultad de Madrid con muchas dificultades, pues su hermano había fallecido en noviembre del año anterior con tan solo 10 años. Residía en la prestigiosa Residencia de Señoritas, dirigida hasta 1936 por María de Maeztu. Allí conoció a muchas mujeres que posteriormente serían grandes escritoras y artistas (aunque no lo suficientemente reconocidas), con las que mantendría amistad buena parte de su vida» (Gómez Sacristán 2021, 2 abril).

Este poema, aumenta el número de rescates efectuados y deja abierta la puerta para que, siguiendo el mismo camino, aparezcan nuevos poemas que, rescatados, podamos seguir leyendo (Gómez Sacristán 2021). Es

mi personal opinión que este poema no tiene nada que ver con sus abuelas, paterna o materna. Más bien parece un romance lírico-narrativo cercano a la poesía que perduraba por aquellos años, cercana a esa poesía neopopular que practicaban García Lorca y Alberti, entre otros.

Romance de la abuela muerta

La cabaña estaba sola,
allá arriba en la montaña.
Cerca, una loba que aúlla
a veinte perros que ladran.
En las ruina de un castillo
una lechuza embrujada
se está bañando en la sangre
misteriosa y azulada
de cien princesas dulces
que una noche descubrieron
en sus lechos degolladas.
La lechuza sibilina
entierra el día a sus plantas;
sus ojos de cien mil diablos
van sembrando nigromancias
en los hongos, en los muertos,
en las flores y en las aguas.

.....

Ya se murió la abuela,
grita la niña angustiada,
de rodillas, rubia y triste,
besando las blandas canas.
La rapaza queda sola
para siempre en la cabaña.
Y no oirá la leyenda
de la doncella encantada,
ni el cuento de Pulgarcito
y Caperucita Encarnada.
¡Ay, abuela, la mi abuela,
tan santina y tan galana!
¡Está la noche tan triste,
tan obscura y tan callada!
Aúllan tanto los perros,
que da miedo en la cabaña.
La niña queda dormida
con la abuela amortajada;
en sus labios tiembla aún
un beso y una plegaria.

.....

La cabaña estaba sola
allá arriba en la montaña,
la niña de brea y dulce
fabricada por las hadas
ya se ha quedado dormida
con el frío de la muerte
metidito en las entrañas.
Los lobos pasan dejando
las huellas de sus pisadas,
y la lechuza se engulle
las princesas degolladas.
¡Ay, muerte! ¿Por dónde vas
tan despacio y tan callada?

Alfonsa de la Torre

Tengo la sensación de que este poema puede relacionarse con el romancero de la tierra, aunque, obviamente, su pluma es culta. Alfonsa estaba impregnada de los relatos de los labradores, de la gente del campo guardiana de la tradición, como se puede comprobar con la lectura de su drama *Cierva acosada* (2019). A diferencia del romance de Machado "La tierra de Alvargonzález", incluido en *Campos de Castilla*, que aparece en 1912, es menos trágico, nada sanguinolento, por lo que tendría más relación con la obra dramática de Alfonsa *Cierva acosada*. *El romance de la abuela* lo vemos más en la línea albertiana, como su *Elegía del niño marinero*. Ambos son poemas despojados del dramatismo de la muerte violenta y es un acercamiento a una realidad de un modo lírico, es casi un poema iniciático, de acercamiento a la otra cara de la vida: la muerte. El poema de Alberti es de 1924. El de Alfonsa de la Torre 1935, aunque, en verdad, pudo escribirlo antes, no mucho, dado que, a la fecha de su publicación, solo tiene 20 años.

El romancero de la tierra es intérprete de una realidad, la del campo y la de su tradición folklórica por un lado y antropológica por otro. Pero, este romance, desarrollado en un medio (paisaje) rural lobos, perros, lechuzas, debe mucho más a la tradición de los cuentos populares. En él aparece la fantasía, el terror, el miedo la presencia de la muerte y algún que otro elemento escatológico. Bien es verdad que el poema posee cierto dramatismo inserto en la temática popular, sin que hallemos preocupaciones reivindicativas o revolucionarias con relación a la situación social: es un poema lleno de lirismo en la línea que hemos dejamos indicada.

5. Una tarde de tertulia: mujeres escritoras con el periodista Francisco Leal Insúa

Francisco Leal Insúa (1910-1997), poeta y periodista de un periódico de Lugo, *El Progreso*, bajo un título común, "Cinco musas y un poeta",

publica cinco artículos en los que las musas son Eugenia Serrano, Amanda Junquera, Carmen Conde, Josefina Romo y Alfonsa de la Torres. El Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena, a través de Caridad Fernández Hernández, ha tenido a bien facilitarme las semblanzas enumeradas para este trabajo. Mi gratitud y que Dios se lo pague. Todas estas escritoras nos son conocidas.

De Eugenia Serrano Balañá (Madrid, 1921-1991) hemos de decir que era periodista y destacada escritora de cuentos. Escribió dos novelas, *Retorno a la tierra* (1945) y *Perdimos la primavera* (1952). Colaboraba en *Medina y Fantasía*, *Leonardo*, en el diario *El Alcázar* y fue subdirectora de *Pueblo* (Montejo 2014: 65-85). No nos lo cuenta Insúa, pero utilizaba los seudónimos de *Ginegra* o *Lola Guadix*. En *Fantasía*, también colaboran Florentina del Mar e Isabel de Ambía (Ferris 2007).

A raíz de la aparición del libro de Ferris sobre la amistad 'inconfesable' de Conde Junquera, Prieto de Paula (2007) incide sobre el particular, y el mismo Ferris, citado por Angie Simonis, escribiría:

«Lo que convierte a Carmen en una autora fundamental en la postguerra española y en una de las voces más destacadas y esenciales de lo que se puede llamar existencialismo poético en los años 40, es Amanda Junquera; a la luz de ella se genera toda su obra importante».

La puesta en escena, en verdad, tiene algo de teatral. Si se observa bien, el periodista parece impresionado por tanta mujer. Seguramente, el poeta Insúa, amigo de todos l@s reunidos, aprovechó la oportunidad de algún viaje a Madrid para tomar nota para su escrito. El artículo sobre E. Serrano, aparece el de agosto de 1945, de Carmen Conde se ocupa el 31 de agosto, el de Amanda sale el último día del mes, el de J. Romo el 6 de septiembre y concluye la serie el día 7 de este mismo mes con el de Alfonsa de la Torre.

Es interesante su inicio. La reunión se celebra en el domicilio de Cayetano Alcázar Molina y Amanda Junquera, en cuyo salón se encuentra Carmen Conde que «acusa su extraordinaria vitalidad y lanza amistosas palabras a Josefina Romo por lo mucho que sabe». Aunque parezca raro, porque también es persona inquieta, Alfonsa de la Torre mira y observa sentada en el diván. Preside Vicente Aleixandre que sonríe "beatífico", mientras hace preguntas.

Iniciada ya la tertulia, llega Eugenia Serrano: «Hay en ella una mezcla de candor y de malicia que atrae». Es la musa traviesa: «La escritura no logra atenuar a la mujer». De su obra destaca *Retorno a la tierra* y *Solo historias de amor*.

La anfitriona, Amanda Junquera, llama la atención por su elegancia, belleza y dulzura. Firma como Isabel de Ambía. «Posee la gracia de la expresión», aunque «conoce los secretos de la filología». Según el periodista, hay que buscar sus colaboraciones en las revistas *Hispania*, *Destino*, *El Español* y otras más severas o más literarias, como *Cuadernos de literatura contemporánea*. Y destaca de ella su bondad «que la hace poseer del mundo un concepto elevado en la fina ponderación de su carácter». Y, como le parece exigua su producción literaria, hace una pregunta envenenada: «¿Por qué no empleas, Carmen Conde, las dotes de persuasión en tan alto menester?»

Alfonsa de la Torre, la musa tangible, le parece «digna de inspirar el más apasionado poema» y también «voz del viento que alarga su propia canción». «Poeta excepcional, ha terminado un drama simbólico y una tragedia que titula *La desenterrada*» y prepara su primera novela. Nadie conoce esa novela que se da por perdida y *La desenterrada* ha aparecido en 2019 con el título de *Cierva acosada*, en edición de María del Carmen Gómez Sacristán. Para Insúa, Alfonsa de la Torre pertenece a esta generación de muchachas universitarias cuyos libros iniciales han causado sensación. «Alfonsa de la Torre posee el secreto de la escritura, maravillando a cuantos la miran bailar...».

Destaca de Josefina Romo Arregui su erudición conseguida en Madrid y depurada en Italia y Portugal, sin olvidar sus viajes por el resto de Europa. De su personalidad, alaba su encanto, su alejamiento de la suficiencia. «En la gratísima alegría de esta doctora menuda y sensitiva, se advierte la emoción de amplios horizontes líricos». Dedicada a la investigación, la ve más inclinada a la crítica literaria, a la bibliografía y a la erudición que a la poesía. Deja constancia de su amor por la lectura y por lo documentado de sus artículos de los que cita unos pocos. Habla de su «labor metódica, constante, de poco lucimiento personal y firme base para cuantos han de necesitar de sus valiosos materiales». «Josefina Romo Arregui, por su valía y su juventud, tiene un alto destino que cumplir en las letras españolas».

Carmen Conde es, sin duda, la estrella literaria del grupo, «cordial, impetuosa, cuidadora de su soledad». Enumera su dedicación a los niños escribiendo para ellos cuentos y obras de teatro. La cree una escritora mediterránea por su viveza y por su carga afectiva. De su novela *Vidas contra su espejo*, valorada ya por J. Romo, tiene una opinión no estrictamente literaria: empalidece por el seudónimo de Florentina del Mar. «No sé cuándo es más poeta la simpática cartagenera Carmen Conde: si cuando escribe en verso o cuando expresa en prosa.» Se asombra también el entrevistador o cronista de una tertulia de la hondura de la escritora. «A veces es extraña su creación: siempre es maravillada por la gran expectación de hombres y cosas». En *Vidas contra su espejo*, ya comentada por J. Romo, «las almas se debaten entre lo que debe ser y lo que en realidad es». «Igual da que la novela sea activa o pasiva. Lo que importa es su proyección. Y la de esta queda tan

adherida que hace falta una distancia de días, ya en la entrega de otras cosas, para no sentirla. Aún así, dejará luego una suavidad próxima al igual que esas horas vividas que nos siguen luego de acaecer».

6. De Ángeles Fernández de la Borbolla a Juana García Noreña (1926-2010): una mujer burlada

A la muerte de J. Romo, Diana Ramírez entrega a Alfonsa de la Torre las cartas que esta había escrito a aquella, y Alfonsa le devuelve las escritas por J. Romo, aún no localizadas, si no se han destruido. La falta de las respuestas de J. Romo a las cartas de Alfonsa de la Torre no permite tener muchas noticias de sucesos que nos gustaría conocer, como el hecho de presentarle a Juana García Noreña, quien no ha encontrado nunca defensor o defensora contra el brutal ataque discriminatorio sufrido por la inexplicable trama de José García Nieto (Escapa 2014), producto de su machismo y la ventaja de ser poeta si no oficial, sí oficialista del régimen. Todavía no he visto a una poeta feminista condenar ese ataque que la dejó marcada toda su vida. Sí, Juana no era una pobre mujer tonta. Utilizada sí lo fue. Si no desaparece de Madrid, aún sería objeto de burlas de los poetas del café Gijón y otros lugares de cultura: solo actuó con la fuerza que le daba su posición, amparado por la bula franquista. Sería interesante poder conocer cómo y quién era Juana según las opiniones de Alfonsa. Pero, para esto hay que tener acceso a esa correspondencia, si es que se puede publicar aún.

Sobre *Dama de soledad*, por Juana García Noreña, Premio Adonais 1950, escribe Fernández Almagro (1951) del siguiente modo:

"Enfocada en la actualidad del Premio Adonais, la grácil figura de Juan García Noriega se nos muestra con resplandores de lírica aurora, en soledad, como la dama del verso de Shelley, que inspira el título de la obra galardonada, y en la casta desnudez que corresponde a un cierto tipo de sincera poesía" (15).

Ángeles Fernández de la Borbolla es el verdadero nombre de Juana García Noreña. De esta mujer, de la que dicen que nunca escribió una línea, se ha ocupado mucha gente, casi siempre con aviesa intención por destacar únicamente su opción sexual como si fuese un escándalo mayúsculo (Cano: 1985; López Gorjé: 1993; Haro: 2001; García Espina: 2001; Prada: 2006; Bello: 2006; Otero: 2006; Esteban: 2008; Corrales: 2009; Macías: 2010; Escapa: 2015). Cometió el error de dejarse engañar por José García Nieto que presentó un original al premio Adonais de poesía, siendo miembro del jurado calificador, en 1950, con el nombre de Juana García Noreña, **J** de José, **G** de García y **N** de Nieto, como se puede leer en el famoso soneto acróstico. Fue premiado, ella recogió el premio y recitó algunos poemas y él se encargó de mostrar su autoría. Lo que no dijo públicamente, quizá por

temor a perder el trabajo, fue la verdad de su relación con el poeta. Aunque alguno viene a decir que García Nieto era su jefe en el trabajo, ocupada ella en la Hemeroteca Nacional (Sr. Verle 2019), el primero que dio una explicación distinta y sin documentar fue Francisco Otero (2006): "Juana estaba unida al poeta José García Nieto por una relación sentimental que iba más allá de su común amor a la poesía" (s/p).

Claro que una afirmación como esta acaba con la reputación de una persona, a no ser que se demuestre o una de las partes confiese. De todos modos, la relación Alfonso-Juana siempre ha tenido que enfrentarse a esos rumores. ¿Y qué más da si hasta fuese verdad? Sin embargo, el asunto aún colea (Fernández Díaz 2011: 72-73).

Entre otros que se publican a lo largo del tiempo, el artículo de José Luis Cano, primer engañado por García Nieto, contribuye a difamar tanto a Alfonso, la seductora, como a Juana, la seducida, según su lenguaje machista. Quien les facilite la información lo hace con la mayor perversidad, aun si fuera verdad. Bien es cierto que nadie contesta ni en aquel momento ni cuarenta años después. Quiero entender que a ella le daba igual una cosa que otra porque ya se consideraba *muerta*.

Quizá el medio que aporta una información medida y de acuerdo con lo que hay ya publicado anteriormente (Escapa 1915) es *Cinelacion*, de Julio Pollino Tamayo (2016).

Como a la muerte de Alfonso, Juana abandona la casa solariega y nadie vuelve a saber nada de su vida, se conjeturan algunas cosas. Gracia Noriega (1989: 15) hace crecer el enigma al exponer su creencia en que Ángeles Borbolla es la poetisa que nunca existió o fue seudónimo de un seudónimo. Aunque consulta con el profesor Martínez Cachero, según expone en su escrito, se basa en que, aunque se dice nacida en Llanes, «no la recuerda nadie en esta villa ni nadie es capaz de identificarla siquiera sea lejanamente, con persona que haya vivido aquí; ni ella ni su familia».

Claro que él investiga o pregunta sobre Ángeles Borbolla, y se trata de Ángeles Fernández de la Borbolla: ¡vaya usted a saber! Sin embargo, nos proporciona dos pistas al decir que Juana García Noreña publicó dos poemas más, antes de desaparecer, uno en *Ínsula* (nº 67, 1951), titulado "Elegía en tu casa", y otro en el libro Homenaje a la Colección Adonais. Repasado el Índice de *Ínsula* (Bergés 1958) entre 1946 y 1956, solo he localizado una reseña de José Luis Cano a *Dama de soledad*. Pero Martínez-Cachero (1989: 527-536) lo confirma. Tampoco he encontrado el tal libro, por lo que, en su momento, insistiré en este tema, aunque tampoco aporta mucho.

Al hilo de su investigación sobre Alfonso de la Torre, que podemos leer en su libro de 2017, Gómez Sacristán aporta datos sobre los años finales de Juan, que fallece de cáncer en la fecha indicada. Cuando José Luis Cano escribe su segundo artículo sobre el affaire, fallecido ya el causante (2001), José García Nieto,

«Juana, por aquel entonces, residía en Madrid junto a su familia y se encontraba inmersa en los problemas jurídicos originados a raíz de la herencia de Alfonsa de la Torre. Seguramente, tras la publicación de este artículo, Juana revivió con angustia lo que tuvo que pasar por los años 50, máxime cuando el autor del artículo se cuida mucho de no entrar en detalles sobre los motivos que pudieron llevar a Juana a aceptar la suplantación de identidad de José García Nieto y mantiene el misterio. Motivos que posiblemente nunca llegaremos a conocer, pues Juana se mantuvo siempre en silencio a este respecto» (Gómez Sacristán 2017: 366).

La bola crece al blanquearse información no contrastada o errónea. En el día 11 de marzo de 2021, se inaugura una exposición titulada *Literatura en clave de mujer. Diez escritoras de Castilla y León*. En el texto del catálogo que hace referencia a Alfonsa de la Torre, además de conceder carta de naturaleza a la relación amorosa con su secretaria, de la que hemos hablado más que debemos, comete otro error: o cambia el nombre por el seudónimo o cree en los dos seudónimos:

«A principios de los años 50 volvió a Cuéllar, recluyéndose en La Charca junto a su compañera sentimental, Juana García Noreña, jovencísima poeta que, bajo el seudónimo Ángeles G. de la Borbolla, acababa de recibir el Premio Adonais por su poemario *Dama de soledad* (1950)».

Consideraciones finales

Situadas estas escritoras en un espacio y tiempo concretos, a sabiendas de lo mucho que hasta ahora se ignora de la poeta y profesora J. Romo, queda aún señalar algunos matices de su relación literaria con Diana Ramírez, pues nos pueden dar luz sobre los sentimientos de la profesora puertorriqueña y Josefina Romo Arregui según la lectura de algunos libros de aquella que pasaron desapercibidos en el momento de su publicación, hace casi ya treinta años. En ello estamos.

Esta investigación tiene pendiente analizar, como ya se ha dicho, los papeles de J. Romo conservados en New York, y la adquisición de noticias sobre la actividad de la profesora y poeta que nos ocupa entre los años 1952–1958 y 1978, año de su regreso a España. De este modo, quedarían pergeñados los matices posibles de la personalidad de la poeta, recuperada su poesía y añadidos datos personales de su actividad personal, cultural y profesoral de J. Romo.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Azcune, Valentín. "Remembranza de don Joaquín de Entrambasaguas en su centenario". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 2004. <dialnet.unirioja.es/ejemplar/101739>. Accedido 8 abril 2021.
- Bello, Xuan. "Con el lenguaje de la melancolía", en *El Comercio Digital*, 9 abril 2006 <www.elcomerciodigital.com/pg260409/prensa/noticia/Sociedad/200604/GIJ-SOC-129html>. Accedido 15 enero 2011.
- Bergés, Consuelo. *Ínsula. Índice de artículos y trabajos aparecidos*. Madrid. Ínsula. 1958.
- Bleiberg, Germán. "Vida, poesía y estilo de D. Gaspar Núñez de Arce." Madrid. CSIC. *Escorial*. 1947, nº 16.
- Calvo de Aguilar, Isabel. *Antología biográfica de escritoras españolas*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1954.
- Cano, José Luis "Poetas y poetisas", en *El País*, 28 mayo 1985. <www.elpais.com/articulo/opinion/ALEIXANDRE/VICENTE_POETA/GENERACIONDEL_27/Poetas/poetisas/19850528/elpepiopi_9/Tes>. Accedido 16 enero 2011.
- Corrales Rodrigáñez, Capi. "Alfonsa de la Torre (1915-1933)". Paloma Alcalá et alii (coords.). *Ni tontas ni locas. Las intelectuales en el Madrid del primer tercio del siglo XX*. Madrid. FECYT. 2009.
- Díez de Revenga, Fº Javier. "Cayetano Alcázar Molina, historiador riguroso y universitario constante". *TONOS DIGITAL. Revista de Estudios Filológicos*, 24, enero 2013. <um.es/tonosdigital/znum24/secciones/perfiles-cayetano_alcazar_molina.htm>. Accedido 1 marzo 2021.
- Díez Ménguez, Isabel. *Cuentistas madrileñas (desde sus orígenes a nuestros días) con notas biobibliográficas de sus autoras y selección de textos*. Madrid. La Librería. 2006.
- Entrambasaguas, Joaquín de. *Madrigales sin ternura*. Madrid. Ediciones J. Romo Arregui. 1947.
- . *Antología poética*. Madrid. Seminario de Problemas Hispano-americanos. 1950.
- . "Poesía viviente de Carmen Conde". *Revista de Literatura*. Madrid. CSIC, tomo VII nº. 1955
- Escapa, Ernesto. "El poeta de cera". *Diario de León*, 6 de julio 2014. <www.diariodeleon.es/noticias/filandon/poeta-cera_902535.html>. Accedido 2 enero 2017.
- . "Damas de soledad". *Diario de León*, 12 de abril 2015. <<https://www.diariodeleon.es/articulo/filandon/damas-de-soledad/201504120400021506065.html>>. Accedido 2 enero 2017.

- Fernández Almagro, Melchor. "*Dama de soledad*, por Juana García Noriega". *ABC*, Madrid, 5 enero 1951.
- Fernández Díaz, Natalia. "Crónicas desde el olvido: Juana García Noreña". *Atlántica XXII: revista asturiana de información y pensamiento*, nº 16. 2011.
- Ferris, José Luis. *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid. Temas de Hoy. 2007.
- Garcerá Román, Francisco Javier. *La edad de plata dedicada: mapas de paratexto y de las redes culturales en la obra poética de las escritoras españolas (1901-1936)*. Valencia. Universitat. 2019. <<https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/70021/Tesis%20Doctoral%20Fran%20Garcer%c3%a1.pdf> sequence=1&isAllowed=y>. Accedido 11 abril 2021.
- García Espina, Carlos. *El Café Gijón. Reportaje documental y gráfico sobre el premio de novela del centenario café madrileño*. Gijón. Llibros del Peixe. 2001.
- Gómez Sacristán, María del Carmen. *Alfonsa de la Torre. Una flecha lanzada hacia lo alto en busca de una respuesta*. Imprenta Rosa. Segovia. 2017.
- . (ed.). *Alfonsa de la Torre. Cierva acosada*. Madrid. Torremozas. 2019.
- Gracia, Jordi. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail-Toulouse. 1996.
- Gracia Noriega, José Ignacio. "Un enigma literario". *La Nueva España*. 8 de diciembre de 1989.
- Haro Tecglen, Eduardo. "Un libro de García Nieto", en *Babelia*. El País. 10 de marzo. 2001.
- Juan Penalva, Joaquín. *La revista Escorial: poesía y estilo. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante. 2005. <<https://www.deberes.net/tesis-doctorales/espana/historia/la-revista-escorial-poesa%C2%ADa-y-poetica-trascendencia-literaria-de-una-aventura-cultural-en-la-alta-posguerra/>>. Accedido 14 septiembre 2021.
- López-Bustamante Mourier, Ana Sofía. "Aproximación al cuento español de los años 40: la antología de Josefina Romo (1944). *Draco* 7. 1955.<329156440_Aproximacion_al_cuento_espanol_de_los_anos_40_a_antologia_de_Josefina_Romo_1944>. Accedido 14 septiembre 2021.
- López Gorjé, Jacinto. "La poesía amorosa". José Luis Cano et alii, *Medio siglo de Adonais (19431993)*. Madrid. Rialp. 1993.
- Macías, Juan Manuel. "Juana". *Las diosas y las nubes*, 28 octubre.<diosas-nubes.blogspot.com/2010_10-#!_archive.html>. 2010. Accedido 15 enero 2011.

- Martínez Cachero, José María. "Josefina Romo Arregui: *Vida, poesía y estilo de D. Gaspar Núñez de Arce*. Revista de Filología Española, anejo XXXIV. Madrid. 1946." *Filosofía y Letras. Revista de la Universidad de Oviedo*. Enero-abril 1947.
- . "Núñez de Arce escribe al poeta Emilio Ferrari (Seis cartas de D. Gaspar Núñez de Arce)". *Filosofía y Letras. Revista de la Universidad de Oviedo*. Enero-abril 1947.
- . "La obra de Emilio Ferrari". *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, tomo X, 1960. <dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=910-438>. Accedido 10 abril 2021.
- Martínez-Cachero Rojo, María. "Dama de soledad, premio Adonais de 1950". Boletín IDEA, año 43, nº 131. 1989.
- Molina Martínez, José Luis. "También a mí empieza a dormírseme la memoria (Introducción)". Germán Bleiberg. *Cuando un poeta ausente regresa*. Antología. Madrid. Vitruvio. 2015.
- . (Introducción, selección y notas). Germán Bleiberg. *Cuando un poeta ausente regresa*. Madrid. Vitruvio. 2015.
- . *Alfonsa de la Torre (1915-1993) en la poesía de la primera postguerra*. Madrid. Vitruvio. 2015.
- . *Y ahora se me ocurre de escribir sobre Germán Bleiberg*. Murcia, Diego Marín. Librero Editor. 2016.
- . "Alfonsa de la Torre y Germán Bleiberg en la poesía garcilasista: el amor y la amada". (Edición de Marina Martín) *Espacios de encuentro e identidad. Actas del XXXV Congreso Internacional de ALDEEU*. Nueva York. ALDEEU. 2019.
- . "Profesores españoles en Estados Unidos: Josefina Romo (1909-1979), poeta en ambas orillas". *Cuadernos ALDEEU*, nº 35, junio 2021.
- Morán, Carmen et alii (comisarias). *Exposición. Literatura en clave de mujer. Diez escritoras de Castilla y León*. León. Instituto castellano leonés de la lengua. Burgos. 2021.
- Montejo Gurruchaga, Lucía. "La revista *Fantasía*. Semanario de invención literaria (1945-1946). Narraciones olvidadas de autoría femenina". *Lectura y signo*, 9. 2014.
- <10612/7523/5%20La%20revista%20Fantasia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Accedido 13 abril 2021.
- Ordoñez Chillatón, Esteban. "Evangelio según Adonais". <<http://larenovaciondelaspalabras.wordpress.com/2008/11/>>. 2008. Accedido 14 enero 2011 y 17 septiembre 2021.
- Otero, Francisco. "La Poesía de Alfonsa de la Torre", en *El Adelantado de Indiana*, nº2. <<https://www.depauw.edu/learn/adelantado/issue2/alfotero.html>>. 2006. Accedido 14 abril 2021.

- Pariante, Ángel. *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*. Sevilla. Renacimiento. 2003.
- Pollino Tamayo, Julio. "CINELACION: Juana García Noreña, la poeta que nunca existió". 2016. <juliopollinotamayo.blogspot.com.es/2016/03/juana-garcia-norena-la-poeta-que-nunca.html>. 2016. Accedido 19 junio 2016.
- Prada, Juan Manuel de. "Negros de sí mismos". *XL Semanal*, nº 958, 5-11 marzo. 2006.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. "Carmen Conde, la primera mujer". *El País. Babelia*, 11 agosto 2007.<elpais.com/diario/2007/08/11/babelia/1176789823_850205.html>. Accedido 14 marzo 2021.
- Ramírez de Arellano, Diana. *Árbol en Vísperas / Tree at Vespers* (edición bilingüe). Madrid. Torremozas. 1987.
- . *Adelfazar*. Madrid. Torremozas. 1995.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Historia de la literatura puertorriqueña*, 2 vols. San Juan. Editorial del Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico. 1969.
- Romo Arregui, Josefina. *La peregrinación inmóvil*. Madrid. Talleres Gráfica Universal. 1932
- . "Sobre una poética de la sangre". *Escorial*. nº 40, tomo XIII. 1944.
- . *Cuentistas españoles de hoy*. Madrid. Febo. 1944,
- . *Vida, poesía y estilo de D. Gaspar Núñez de Arce*. Revista de Filología Española, anejo XXXIV. Madrid. 1946.
- . "El poeta José Luis Hidalgo". *Cuadernos de literatura*, tomo I, nº 2. 1947.
- . "Notas sobre el lenguaje figurado en la poesía de Federico García Lorca". *Raíz*, nº 1, mayo 1948.
- Rubio Cremades, Enrique. "Portal de José María Martínez Cachero. Bibliografía". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Universidad de Alicante. S/f.< http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_maria_martinez_cachero/su_obra_bibliografia/>. Accedido 11 septiembre 2021.
- Sr. Verle."Poetisas de los 50s".*Go West Mae*.18 marzo 2019. <queremosverle.blogspot.com/2019/03/poetisas-de-los-50s.html>. Accedido 14 abril 2021.
- Simonis, Angie."Más cosas sobre Carmen Conde". *Amazonia libre*. 2007.<amazonialibre.blogspot.com/2007/09/ms-cosas-sobre-carmen-conde.html>. Accedido 14 abril 2021.



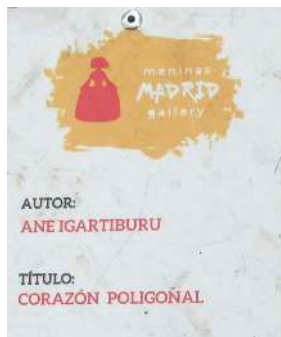
Santander. Curso de verano, 1944.

Personas identificadas: Dámaso Alonso (2º, última fila), Cayetano Alcázar (con gafas), Josefina Romo y Alfonsa de la Torre (blusa blanca), un escalón inferior; Elena Galvarriato, Carmen Conde (de blanco) y Amanda Junquera (vestido oscuro floreado). Con permiso para su publicación del Patronato Carmen Conde Antonio Oliver. Ayuntamiento de Cartagena.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA



CORAZÓN POLIGONAL



La presentadora de TV Ane Igartiburo

ÓSCAR ESPLÁ Y LA JUNTA NACIONAL DE MÚSICA Y TEATROS LÍRICOS (1931-1934) A TRAVÉS DE LA PRENSA MADRILEÑA

Ana María Flori López
Conservatorio Superior de Música de Alicante

En las primeras décadas del siglo XX, la música y la lírica española estaban en una situación de abandono. Solo existían siete Conservatorios de enseñanza oficial, la capital disponía de la Orquesta Sinfónica y la Filarmónica, pero no había un Teatro Lírico Nacional. La zarzuela y la ópera italiana eran los géneros favoritos del público asistente a los teatros y aunque estos dos géneros se prodigaron más durante el s. XIX, continuaron en el s. XX, apoyados por la difusión que la prensa realizaba de las funciones, compañías, intérpretes, orquestas, etc. En general, era poco el interés que mostraban los gobernantes por potenciar la música y hacerla llegar al público, a pesar de que había un gran número de músicos de reconocido prestigio que, con el paso del tiempo, ocuparon un lugar privilegiado en la historia de la música española.

Adolfo Salazar,¹ compositor, musicólogo y periodista, publicaba habitualmente en *El Sol* o *El Imparcial* diversos artículos sobre la situación de la música y el teatro y en varias ocasiones expuso la necesidad de organizar mejor la vida musical en España. Precisamente, en un memorándum dirigido a D. Manuel García Morente, director general de Bellas Artes, divulgado en *El Sol* de 25 de abril de 1931, ya apuntaba la posibilidad de crear una entidad, llamada Junta Nacional de Música, que abarcara estos aspectos: Teatro Lírico Nacional, Orquesta Nacional de Conciertos, concursos nacionales y Edición Nacional de Música. Decía Salazar:

Propuse al Sr. García Morente la formación de una entidad autónoma que reuniese en su seno todos los cabos sueltos

¹ Adolfo Salazar Castro (Madrid, 1890 - Ciudad de México, 1958) fue alumno de Bartolomé Pérez Casas y escribió en diversos periódicos como, *Lira Española*, *Revista Musical HispanoAmericana*, *El Imparcial* y, especialmente, en *El Sol*, donde publicó extensos artículos y ensayos sobre la situación de la música española de su época. También escribió sobre literatura francesa e inglesa. En México fue catedrático de la Universidad Nacional Autónoma e impartió diversas conferencias sobre música, composición, formas musicales, música contemporánea y estética. Desde 1945 fue nombrado profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de Música. Escribió sobre diferentes etapas de la historia de la música, en especial sobre la música española del s. XX. Como compositor dejó un interesante catálogo de obras, compuestas entre 1913 y 1948, para canto, instrumentos y orquesta.

concernientes a la música y al arte musical, al paso que esa organización debía de caer fuera de las contingencias de la política, funcionando de un modo semejante a la Junta de Ampliación de Estudios. El nombre de Junta Nacional de Música que se propone en mi memoria une el de esa prestigiosa entidad al recuerdo de la Sociedad Nacional de Música, tan significativa en nuestra cultura musical. Sus dos focos de irradiación son el teatro lírico nacional y la orquesta nacional. Creo firmemente que sin la creación y estabilidad de ambos organismos, el arte lírico caerá sin remedio en España en un nivel denigrante.²

En *El Sol* y *La Voz* de 25 de junio se mencionaba la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, “organismo con autonomía e independencia bastante para llevar a cabo su misión de organizar y dirigir todas las actividades artísticas, pedagógicas y sociales que afectan a la vida musical de la nación”.³ Las funciones de la Junta debían ser las siguientes: crear y administrar escuelas nacionales de música, orquestas del estado y masas corales; reorganizar y administrar el Teatro de la Ópera y crear y administrar el de la Zarzuela; organizar los cuadros artísticos de estos teatros, orquesta, cuerpo coreográfico, escenografía y todo lo que afectara a sus funciones técnicas y artísticas; subvencionar a teatros y corporaciones dependientes de la Junta; establecer normas de actuación para todos los organismos mencionados que estuvieran sometidos a la vigilancia de la Junta; reorganizar concursos nacionales de música; fomentar y depurar las fiestas regionales para estimular el conocimiento del folklore; difundir la música española en el extranjero; estudiar y mejorar las leyes de propiedad intelectual; estudiar y reformar las normas de derechos de autor para posibilitar en España la edición musical de obras sinfónicas; proponer al gobierno la implantación de medidas, que no siendo de la jurisdicción de la Junta, pudieran contribuir a mejorar la condición social de los músicos españoles y a remediar la crisis de trabajo.⁴

Durante los primeros días de julio, se celebraron en Madrid una serie de conferencias encaminadas al estudio de la crisis del arte musical. Los temas a tratar fueron los siguientes:

- Régimen de los teatros propiedad del Estado y de las Corporaciones locales.
- Medios de protección oficial al Arte Lírico Nacional.

² *El Sol*, 25-4-1931.

³ *El Sol* 25-6-1931.

⁴ Puede leerse más ampliamente en *El Sol*, 25-6-1931.

- Medios de aumentar la cultura musical y la afición del público.
- Problemas debidos a la música mecánica.
- Aspectos relativos a nuevas formas y problemas de la propiedad intelectual.
- Situación de los profesores de orquesta y demás profesionales del Arte Lírico Nacional y medios para mejorarle urgentemente.
- Creación del Comité reparador del Espectáculo.⁵

Los ponentes que participaron en estas jornadas fueron: José Lassalle, Eugenio Casals, Enrique Estela, José Subirá, Enrique Estain, José Ignacio Escobar, Jesús Aroca y Óscar Esplá.⁶ (Imagen nº 1) Este último músico, muy respetado por el nuevo régimen político y con una dilatada carrera musical, enfocó su trabajo en la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, por lo que desarrolló los planes de actuación de la misma según cada punto de lo planteado por Adolfo Salazar en *El Sol* del mes anterior. Se exponen, a continuación, algunas de sus propuestas, recogidas de ese diario de 8 de julio: creación y administración de escuelas nacionales de Música, orquestas del Estado y masas corales: las escuelas nacionales se ubicarían en cada centro regional y el profesorado sería seleccionado por oposiciones; expedición de títulos oficiales en la Escuela Superior de Música de Madrid e implantación de nuevas asignaturas que, además de la estética y técnica vocal e instrumental, debían estar encaminadas a enriquecer la cultura general del estudiante. Creación de orquestas regionales con un mínimo de 60 músicos, así como masas

⁵ *El imparcial*, 30-6-1931.

⁶ Óscar Esplá (Alicante, 1886 - Madrid, 1976) está considerado como una de las figuras más representativas de la historia de la música española. Su vasta preparación musical e intelectual le hizo ocupar importantes cargos, como el de Presidente de la Junta Nacional de Música y Teatros (1931-34); director del Laboratorio Musical Científico de Bruselas (1946); Académico Numerario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1953), miembro del Institut de France (1955), sustituyendo a Honegger, y del Consejo Internacional de la UNESCO; presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (1955); director del Instituto Musical "Óscar Esplá" de Alicante (1960-1976), hoy, Conservatorio Superior que lleva su nombre; formó parte de la Junta Consultiva de la Música (1962) y fue Presidente de Honor del Consejo Asesor de la Música (1969). A él se le debe la restauración de *El Misterio de Elche* (1924) y la normalización del diapason, por encargo de la UNESCO (París, 1948). También fue autor de numerosas conferencias, ensayos, tratados y escritos, no solo musicales sino de diferentes áreas artísticas y culturales, muchos de los cuales han sido publicados en prestigiosos diarios españoles y extranjeros.

Su faceta compositiva abarca todos los géneros musicales. *La Sinfonía Aitana*, *La pájara pinta*, *Nochebuena del Diablo*, *Don Quijote velando las armas*, *Canciones playeras*, *Lírica Española*, *Sonata del Sur*, *Sonata española*, *De profundis* o *El pirata cautivo* son algunas de sus obras que gozan de un reconocimiento significativo dentro del panorama musical español y han alcanzado una proyección internacional. También hay que añadir su labor pedagógica, reflejada en los discípulos que formó y en la influencia que ejerció en compositores de generaciones posteriores. (Publicado en: FLORI LÓPEZ, A. M. "Aproximación de Óscar Esplá a Manuel de Falla a través de sus contactos, escritos y documentos", en *América y Cádiz: tendiendo puentes sobre el océano*, Madrid, CEPE, SL, 2013, p. 211).

corales; Madrid contaría con tres orquestas del Estado, dos de 100 profesores y una de 70, en las que se estrenarían obras de autores españoles, que serían seleccionadas por un comité.

Uso del idioma castellano para la representación de obras en el Teatro Nacional de la Ópera, confiando la traducción a poetas ayudados por músicos para adaptar bien la métrica y el acento; las compañías extranjeras interpretarían sus obras en su idioma habitual; alternancia de programas clásicos con modernos y estrenos de autores españoles; el teatro de la Zarzuela cultivaría el repertorio clásico de la gran zarzuela, el género chico y la opereta. Los teatros dispondrían de un ballet y se iría creando una escuela española de escenografía.

Los cuerpos artísticos de los teatros, los coros y cuerpos de baile estarían integrados por artistas españoles que saldrían de las Escuelas Nacionales de Música y recibirían un sueldo fijo del Estado. Creación del Teatro de Ensayos de Arte y de Educación Estética en la Escuela Superior de Música para las innovaciones de autores e intérpretes, en el que también se llevarían a cabo audiciones y representaciones de carácter educativo para niños y adultos con la finalidad de iniciarles en la comprensión de las obras.

Aportación de subvenciones para las corporaciones y teatros dependientes de la Junta y para artistas, autores o intérpretes que destacaran. En este aspecto, habría dotaciones para los artistas españoles y para los residentes en el extranjero que difundieran el arte musical español.

Organización de concursos “con diferentes temas, abarcando todos los géneros que caben dentro del concepto de música noble, aunque sea popular”.⁷ Las obras que resultaran premiadas serían estrenadas y editadas por el Estado. De igual manera, los concursos se extenderían también a intérpretes, cantantes, directores, bailarines, actores líricos, etc.

Fomento de las fiestas nacionales y el folklore para el cultivo y conocimiento de los cantos y bailes regionales. Estas fiestas populares: “se organizarán aprovechando los elementos folklóricos de cada región. Estarán vigiladas para eliminar de ellas todo detalle de mal gusto y toda impureza”.⁸

Difusión en el extranjero, por medio de la prensa, de los éxitos de artistas españoles. Con la finalidad de conocer nuestra música, la Junta enviaría anualmente una corporación artística a un país para que diera prestigio a la República.

Respecto a las medidas para mejorar la condición de los músicos, propuso que los cines, hoteles y establecimientos públicos con aparatos mecánicos volvieran a introducir en sus espectáculos pequeñas agrupaciones instrumentales. La cinematografía y la impresión de discos deberían

⁷ *El Sol*, 8-7-1931.

⁸ *Ibidem*

cuidar la producción para abrir camino a artistas, autores e intérpretes españoles.

Por último, planteó cambios en las leyes de la propiedad intelectual para los compositores y estudio y reformas de las normas referentes a la administración de derechos de autor.

Así concluía Esplá: “estas medidas completan el propósito de este organismo que quiere levantar el tono espiritual del pueblo, proporcionando a la República aquella tensión lírica que echaba de menos Ortega y Gasset y que es hoy indispensable a un país progresivo”.⁹ Continuaba expresando que el plan no suponía un gran desembolso de dinero, pues el gasto sería menor que el destinado a conservar museos, adquirir nuevas obras de arte o mantener academias y consideraba que “no hay razón para atribuir un trato de desigualdad, en el que la música lleva, como siempre, la peor parte”.¹⁰

Después de esta conferencia de Esplá, los asistentes respaldaron la creación de una Junta Nacional, sin embargo, no tardaron en salir detractores. El primero de ellos fue el musicólogo y compositor catalán José Subirá,¹¹ que ya se había enfrentado desde años atrás con Adolfo Salazar a través de *La Gaceta Literaria*, *Ritmo* y *El Socialista*. Precisamente, en estos dos últimos diarios hizo constar que Óscar Esplá había hablado de la Junta en su conferencia, cuando todavía no había salido a la luz el decreto de su institución en La Gaceta de Madrid. En *Ritmo*, expuso su punto de vista basado en siete aspectos que consideraba imprescindibles para crear una Junta: elección democrática de sus miembros; representación de todas las tendencias e intereses; elección de personas de manifiestas aptitudes y rectitud; voz, voto y responsabilidad para todos los vocales y residencia en Madrid; duración temporal de los cargos con derecho a reelección; fiscalización para controlar las faltas o el mal desempeño de la misión encomendada; eliminación de sueldo, gratificaciones y dietas para el presidente y los vocales, excepto para el secretario, que percibiría su retribución, pero no tendría voto en las decisiones tomadas en las asambleas.¹²

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ José Subirá Puig (Barcelona, 1882 – Madrid, 1980) realizó los estudios de piano y composición en el Conservatorio de Madrid y se doctoró en Derecho en la Universidad de esa capital. Se interesó por la investigación musicológica y ofreció diversas conferencias por España y el extranjero. Escribió numerosos artículos sobre la actualidad musical de su tiempo en diferentes diarios de la época, empleando en muchas ocasiones diversos seudónimos. Realizó publicaciones para revistas de España, Francia, Inglaterra, Italia y Alemania.

¹² El artículo completo puede verse en: SUBIRÁ, J. “Acerca de la Junta Nacional de Música. Un interesante voto particular”, *Ritmo*, 37, 1931, p. 3. También citado en: RINCÓN RODRÍGUEZ, N. “El ideal republicano. Dos visiones sobre el arte musical español y la creación de una Junta Nacional de Música”, en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, coordinado por Elena Torres Clemente y Victoria Eli Rodríguez, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, p. 122.

La publicación del decreto tuvo lugar el 22 de julio de 1931 y, además, salieron nombrados los cargos directivos, que fueron los siguientes: Presidente: Óscar Esplá; Vicepresidente: Amadeo Vives; Secretario: Adolfo Salazar; Vocales: Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, Facundo de la Viña, Enrique Fernández Arbós, Bartolomé Pérez Casas, Arturo Saco del Valle, Eduardo Marquina y Jesús Guridi. Para Nicolás Rincón, se trataba de “una representación aparentemente equitativa de las tendencias musicales del momento... con un claro viraje hacia el bando de la renovación”.¹³ La Junta se daba un plazo de seis años para llevar a cabo todos los proyectos. Un día después, Esplá escribió en *El Sol* una carta de agradecimiento a cuantos le habían apoyado en su nombramiento:

Sr. Director de *El Sol*:

Mi distinguido amigo: Ruego a usted que publique estas líneas, expresión de mi agradecimiento sincero a cuantas entidades artísticas de toda España me han honrado con su adhesión a mi proyecto relativo a la creación de la Junta nacional de la Música y el Teatro Lírico.

No contesto directamente a dichas adhesiones, que han sido dirigidas a diferentes centros de Madrid, por el temor de incurrir en alguna omisión involuntaria.

Queda reconocido a su generosidad y le estrecha la mano su afectísimo s. s. y amigo, Óscar Esplá.¹⁴ (Imagen nº 4)

Después de varios artículos periodísticos a favor y en contra de la Junta, destacó el escrito que el claustro de profesores del Conservatorio Superior de Madrid envió al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en el que manifestaban no estar de acuerdo con los nombramientos de Esplá y Salazar “por representar una única tendencia demasiado acusada y extremista dentro de la realidad musical española”.¹⁵ De igual forma, en otro escrito, publicado en *Ritmo* (1-8-1931) y también dirigido al Ministerio, expresaban su negativa a que las Escuelas Nacionales de Música fueran guiadas por la Junta. En cuanto a la creación de la Escuela Superior de Música en Madrid, opinaban que iba a ser instituida por personas poco entendidas en pedagogía musical, solo por el mero hecho de pertenecer a una Junta que había sido creada por ellos mismos.

La Junta tomó posesión el 24 de octubre y Esplá presentó en *El Sol*, de 10 de noviembre y en *Ritmo* un artículo titulado: *En defensa de un plan de cultura nacional*, con palabras muy duras para los acusadores: “Lo que

¹³ RINCÓN RODRÍGUEZ, N. “*Op. cit.*”, p. 121.

¹⁴ *El Sol*, 23-7-1931.

¹⁵ *Ritmo*, año III, no 37, I-VIII, 1931.

no puedo, por propia dignidad, es contestar a esa gente de mentalidad tortuosa que lo mismo dispara hacia el Norte que hacia el Sur, según el viento que sople, y que incapaz de mirar las cosas a la correcta distancia de la objetividad, lo lleva todo al terreno de los personalismos para soltar allí su bilis sistemática”. Esplá se lamentaba en este artículo de que la censura hacia la Junta fuera por parte de personas poco informadas, que manejaban datos inexactos, y manifestaba, entre otras cosas, que este organismo era muy beneficioso para la cultura del país y para los músicos, pues se les iba a dar la posibilidad de estrenar sus obras.¹⁶ También mencionaba la difusión del Teatro Lírico fuera de España y la renovación de la enseñanza musical a través de programas modernos. Daba importancia a la participación del pueblo en las fiestas folklóricas para mantener vivos los cantos y danzas populares de cada región.

A finales de 1931, *La Voz* publicó un artículo de Gisbert Izcaray sobre los proyectos de la Junta, en el que incluía una entrevista a Esplá a propósito de la primera temporada de teatro lírico nacional en el Calderón, prevista para marzo del año siguiente y que iba a ser inaugurada con la representación de *Curro Vargas*, de Joaquín Dicenta, Manuel Pazo y Ruperto Chapí. También indicó el músico que la Compañía del Teatro Lírico Nacional iba a actuar en las principales ciudades españolas, ya que había que levantar el nivel de la zarzuela. Decía: “yo creo que los músicos sinfónicos, que hasta ahora, por el plano inferior en que se encontraba la zarzuela, no habían acudido a ella, vendrán de nuestra mano a su campo. Tendrán compañía digna, empresa solvente y todo para cuanto sus obras necesiten”.¹⁷ Según su opinión, en los últimos años había decaído la afición del público al teatro lírico a favor de los conciertos y en cuanto a la revista manifestaba: “el error más grosero es el de querer injertar la revista en nuestra zarzuela nacional”.¹⁸ Respecto a la pregunta del porvenir de la ópera en España, manifestó el músico: “si nosotros, con el tesoro de nuestro folklore regional, no hacemos óperas, no las podrá hacer nadie”.¹⁹

El claustro de profesores del Conservatorio de Madrid se inquietó a raíz del decreto publicado en *La Gaceta de Madrid*, en febrero de 1932, en el que se autorizaba a la Junta para crear un plan que transformara los

¹⁶ ESPLÁ, O. “La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. En defensa de un plan de cultura nacional”, en *El Sol*, 10-11-1931. (El texto de este artículo está reproducido en: GARCÍA ALCÁZAR, E. *Óscar Esplá y Triay (Alicante, 5-8-1886-Madrid, 6-1-1976). Estudio monográfico documental*, Alicante, Fundación Cultural CAM, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1993, pp. 257-260).

¹⁷ GISBERT IZCARAY. “El Estado español y el teatro. Algo de la campaña que va a emprender la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Óscar Esplá nos habla de proyectos y esperanzas”, en *La Voz*, 28-12-1931.

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Ibidem*

Conservatorios y Escuelas en Escuelas Nacionales de Música dependientes del Conservatorio de Madrid, que pasaría a ser la Escuela Superior de Música. Hubo discrepancias y malestar en el profesorado, que según de la Ossa Martínez: “en parte, se motivaban y justificaban en lo que ellos suponían una competencia o una concurrencia directa en algunos aspectos que, en su opinión, les debían pertenecer”.²⁰ También consideraban que no se necesitaba una Escuela Superior de Música cuando había un Conservatorio que impartía las enseñanzas de grado elemental, medio y superior. Entre polémicas y artículos publicados en prensa, se llegó a una Asamblea de Conservatorios, en julio de 1933, para estudiar las propuestas de la Junta y se acordó unánimemente que no se creara la Escuela Superior de Música y que la Junta Nacional de Música no ingiriera en ningún asunto relacionado con la educación musical.

En marzo de 1932, Amadeo Vives viajó a Madrid para presentar su proyecto sobre la creación del Teatro de la Ópera Cómica, al que iban a ir destinados medio millón de pesetas del crédito de un millón otorgado por el Estado a la Junta. Vives pretendía fundar, más adelante, teatros semejantes en Barcelona, Valencia y las principales ciudades españolas “y luego nos dirigiremos francamente a América, que a esto van dirigidos principalmente nuestros trabajos”.²¹ En ese mismo mes, el Ministro de Instrucción Pública, D. Fernando de los Ríos, daba cuenta en *El Sol* de la compra de gramolas y de 5.000 discos para algunas bibliotecas de provincia, cuya selección había sido realizada por Óscar Esplá en representación de la Junta.

Otro motivo de discordia fue la propuesta de creación de una cátedra de folklore en el Conservatorio de Madrid, en 1932, para Esplá que, en principio, fue bien recibida por el claustro de profesores, al considerar que los amplios conocimientos del músico le hacían merecedor de esta cátedra, pero inmediatamente comenzó a tener detractores. El primero, Subirá, que en *El Socialista* de 13 de abril tachó de dictatorial a la Junta y pidió que se convocara la plaza por oposición.

El *ABC* reflejó en sus páginas el banquete que ofreció la Junta en el hotel Ritz, el 21 de abril de 1932, (Imagen nº 2) al que acudieron 300 invitados entre compositores, directores de orquesta, críticos y cronistas de la prensa madrileña. La mesa presidencial estaba ocupada por el Ministro de Instrucción Pública y el de Obras Públicas, el subsecretario de Instrucción Pública, el director general de Bellas Artes, el presidente del Consejo de Instrucción Pública, Óscar Esplá y Amadeo Vives. Esplá pronunció un discurso sobre la historia de la constitución de la Junta y comentó las actuaciones realizadas hasta el momento; habló de proyectos y de los propósitos de

²⁰ OSSA MARTÍNEZ, M. A. “La música en tiempos de Pedro Echevarría: la política musical de la Segunda República y la guerra civil española”, en *Revista de Estudios del Campo de Montiel*, nº Extra, 2, 2018, p. 42.

²¹ *El Sol*, 23-3-1932.

fomentar el arte lírico y terminó con un elogio a todos los componentes de la Junta por su trabajo a favor del arte y sin ánimo de lucro. A continuación, Amadeo Vives leyó una conferencia sobre el arte lírico en España. Eduardo Marquina, en representación de la Sociedad de Autores, ensalzó el teatro dramático. Por parte de la prensa, Víctor Espinós, redactor de *La Época*, se adhirió a lo manifestado por los oradores. Finalizó la sesión el ministro de Instrucción Pública, quien se unió a las intenciones de sus predecesores y añadió: “que sería obra noble y artística resucitar la tragedia griega en Mérida y en Sagunto y el drama teológico y los autos sacramen-tales de nuestros clásicos en los teatros existentes y por crear”.²²

La reforma del Teatro Lírico fue otro de los motivos de disputas entre músicos y los integrantes de la Junta. Cipriano Rivas Cherif, director escénico y escritor, defendía que la zarzuela era el género más popular y representativo de España y que debía conservarse; por otra parte, Salazar opinaba que la zarzuela y otros géneros ya se encontraban desfasados y que de ellos y otros menores, los músicos debían elaborar un nuevo teatro lírico, a la vez que consideraba necesario que en los teatros españoles se dieran a conocer las obras que se presentaban en el resto de Europa. Amadeo Vives proponía que la música española llegara a Hispanoamérica. El crítico Antonio Ballesteros de Martos escribía en *El Sol* respecto al teatro: “es necesario que nazca otro sano y limpio congruo con nuestro tiempo renovador y dinámico, sin fetiches ni potestades, igualador y justiciero”.²³

Esplá se manifestó en *El Sol* sobre el sentido y función de la Junta para aclarar el gasto del presupuesto y reafirmar la justicia y objetividad de sus miembros, a la vez que el prestigio nacional e internacional de sus componentes. Aseguró de sus detractores: “si yo dijera blanco, los impugnadores de la Junta dirían negro. Si yo entonces dijera negro, aquellos dirían blanco”.²⁴ Siguió Esplá explicando el funcionamiento de la Junta y la transparencia de sus miembros:

La Junta organiza su trabajo distribuyéndolo entre Ponencias que entienden directamente en cada una de las diversas funciones de aquélla: folklore, conciertos, enseñanza, teatro lírico, etc. Cada Ponencia redacta su plan, como es natural, que somete al Comité ejecutivo; una vez aprobado por éste, pasa a la Junta plena, y, por último, aunque la Junta tiene perfecta autonomía, consulto yo el acuerdo con el ministro. Para que un miembro hipotético y desleal se saliera con la suya tendría que sorprender, primero, la buena fe de sus compañeros de Ponencia.

²² 22 ABC, 22-4-1932.

²³ BALLESTEROS DE MARTOS, A. “El magno proyecto del teatro lírico nacional”, en *El Sol*, 25-5-1932.

²⁴ *El Sol*, 31-5-1932.

cia; luego, la del Comité ejecutivo; después, la de la Junta plena, y, por último, la del ministro. Son demasiadas sorpresas, como se comprenderá fácilmente.

El procedimiento es por sí solo una garantía de probidad, si no lo fueron ya los nombres de los componentes de la Junta. Pero nada de esto importará para que se siga diciendo que cada cual nos arreglamos las cosas a nuestro gusto y en beneficio de algún interés particular, aunque sea artístico.²⁵

En junio, la Junta convocó un Concurso Nacional de Música, cuyo tema único se centró en una colección de canciones populares folklóricas de una determinada región española, con preferencia las relativas a lugares menos explorados. Los premios establecidos fueron de 5.000 y 2.500 pesetas. Las bases salieron publicadas en *El Sol* de 4 de junio de 1932.

A lo largo del verano, la Junta comenzó a planificar la *temporada* del Teatro Lírico Nacional, que fue divulgada en varios diarios madrileños: “pasarán por el escenario del Teatro Lírico Nacional obras de nuestros autores más reputados en el terreno lírico y aquellas otras de nuestros compositores más prestigiosos en el terreno sinfónico”.²⁶ A su vez, la Junta hacía un llamamiento a los jóvenes compositores para que le enviaran obras líricas que pudieran contribuir a elevar el género, de manera que, las composiciones elegidas serían estrenadas durante la temporada. También dotaba de un premio de 50.000 pesetas para la empresa de teatro lírico de Madrid, Barcelona, Valencia o Sevilla que “con más asiduidad y perfección haya realizado campañas de teatro lírico durante el curso 1932/33 en coincidencia con los propósitos y orientaciones expresados por la Junta”,²⁷ además, otorgaba otro premio de 25.000 pesetas a una empresa del resto de España. Los diarios adjuntaban la relación de estrenos para la temporada: *Talismán*, de Amadeo Vives; *La leyenda del zar Saltan*, de Rimsky Korsakov; *La bella durmiente*, de Óscar Esplá; *El rapto en el serrallo*, de Mozart; *Fígaro*, de Conrado del Campo; *La montaraza*, de Facundo de la Viña; *Mendiyán*, de José M^a. Usandizaga y *Gianni Schichi*, de Puccini.

Nuevos problemas surgieron a finales de julio, cuando en la Casa del Pueblo tuvo lugar el Congreso de la Federación Española de Espectáculos Públicos, en el que el secretario de la Federación censuró la creación y el funcionamiento de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y varios asistentes al congreso se solidarizaron con la campaña llevada a cabo por José Subirá en el periódico *El Socialista*. Se leyó una carta de Esplá en la que pedía autorización para asistir al congreso y defender a la Junta de las

²⁵ *Ibidem*

²⁶ *Heraldo de Madrid*, 9-7-1932.

²⁷ *Ibidem*.

acusaciones que se le hacían en la Memoria presentada al Congreso por el Comité de la Federación. Después de varios debates, se denegó la solicitud de Esplá y se leyó el dictamen referente a la Junta Nacional de Música:

Transformación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en el sentido y forma que a continuación se expresa:

Dicha Junta quedará integrada por dos elementos intelectuales del género lírico, tres compositores del género sinfónico, dos maestros del mismo género lírico; dos apuntadores, dos profesores de orquesta, dos coristas y dos maquinistas. Estos elementos serán nombrados por las distintas profesiones, y, por lo tanto, se hacen responsables entre las mismas de sus gestiones, reservándose estas entidades el derecho de poderles retirar en caso pertinente su representación, sustituyéndolos por otros afiliados a las respectivas organizaciones.

Esta Junta estará presidida por el ministro de Instrucción pública o por la persona en quien él delegue.²⁸

Surgieron diversas opiniones a favor y en contra de la Junta y se concluyó pidiendo que rindiera cuentas del dinero invertido y se exigiesen las responsabilidades que pudieran deducirse.

La Junta continuó su camino, aunque siguieron los problemas. Subvencionó diversas agrupaciones, como fue el caso de la Capella Clásica de Mallorca por indicación de Falla. Esta fue la carta que el maestro gaditano envió a Esplá (Imagen nº 3):

Mi querido amigo:

Quiero ser yo mismo quien presente a usted y a la Junta esta solicitud de subvención para la CAPELLA CLASSICA de Mallorca, altamente merecedora de ser atendida con la más digna eficacia.

Quienes conocen las muchas y bondadosas atenciones que debo a la “Capella” y a su admirable animador Don Juan M^a Thomás, pudieran tal vez pensar que, al unirme a esta solicitud de subvención oficial, solo obedezco a sentimientos de gratitud y simpatía; pero, no es así: me hubiera bastado presenciar una sola sesión de estudio de la “Capella” para crearme obligado a estimular, en la medida de mis fuerzas, una labor de tan rara calidad artística como noblemente desinteresada. Por eso alenté a la agrupación para que elevase esta instancia a la Junta Nacional de la Música, pensando también que aún faltan más de dos meses para que la Junta acuerde las subvenciones que se han de conceder en el próximo Curso.²⁹

²⁸ *El Sol*, 12-7-1932.

²⁹ Carta de Manuel de Falla a Óscar Esplá, fechada el 25 de abril de 1934. (Legado Óscar Esplá. Centro de Legados de Fundación Mediterráneo).

Óscar Esplá no pudo atender la recomendación que le hizo Falla, en 1933 para Segismundo Romero, aspirante a cubrir una plaza de violoncelo en el Conservatorio de Sevilla; tampoco pudo hacer nada, al año siguiente, por Salvador Tello de Meneses, violinista que se presentaba a las oposiciones en el Conservatorio Nacional y que estaban presididas por Esplá, lo que produjo malestar entre los dos músicos y la dimisión de Falla de la Junta. A todas las dificultades se unieron las referidas desavenencias de Esplá y Salazar con Subirá, intereses particulares de los músicos, problemas personales y la diferencia de criterios entre los mismos componentes de la Junta. En opinión de Pérez Zalduondo: “el grado de crispación que hemos observado obedece a los manifiestamente opuestos intereses entre los músicos, azuzados en ocasiones por viejos litigios entre ellos. La polarización ideológica y el ambiente de progresivo enfrentamiento durante la República no pudo sino aumentar las diferencias ya existentes”.³⁰ Para Delgado García: “el proyecto estatalista e intervencionista de la Junta era demasiado moderno para la sociedad musical española que vivía aún el proceso de adaptación de sus estructuras decimonónicas a la nueva sociedad de masas”.³¹ El apoyo político que tenía la Junta fue disminuyendo hasta su desaparición, en julio de 1934, por dimisión de todos sus componentes.

Para concluir, hay que tener en cuenta que la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, supuso el primer gran paso para sacar a la música y el teatro del gran letargo y abandono que tenían en las primeras décadas del siglo XX. El gobierno republicano pretendió reunir a músicos e intelectuales de la época, cuya valía no puede discutirse, para intentar levantar el arte lírico y musical en España mediante un plan de innovación demasiado complejo, ya que chocó con las ideas más tradicionales de otros músicos y profesionales, que desde el primer momento, manifestaron claramente su descontento a través de la prensa y otros medios. Óscar Esplá, como presidente de la Junta, se encontró con muchas dificultades para llevar adelante los proyectos, ya que no pudo trabajar como hubiera querido, tal y como lo manifestó públicamente en repetidas ocasiones. Con todo esto, era difícil mantener por muchos años la Junta y el cambio político acabó con esta entidad, que tan solo tuvo tres cortos años de vida.

³⁰ PÉREZ ZALDUONDO, G. “Ideología política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y Primer Franquismo”, en *Quintana*, no 5, Santiago de Compostela, 2006, p. 153.

³¹ DELGADO GARCÍA, F. “Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)”, tesis presentada en el Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Sevilla, 2003, p. 368.

FUENTES DOCUMENTALES

Hemeroteca

ABC

El Imparcial

El Liberal

El Socialista

El Sol

Heraldo de Madrid La Libertad

La Voz

Ritmo

Referencias bibliográficas

Ballesteros De Martos, A. “El magno proyecto del teatro lírico nacional”, en *El Sol*, 25-5-1932.

Casares Rodicio, E. “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional* celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 261-322.

Delgado García, F. “Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)”, tesis presentada en el Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Sevilla, 2003.

Esplá, O. “La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. En defensa de un plan de cultura nacional”, en *El Sol*, 10-11-1931.

—. “Las actividades de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos. La reforma de la enseñanza. El Teatro Lírico Nacional. Las subvenciones del Estado”, en *El Sol*, 16-10-1932.

Flori López, A. M. “Aproximación de Óscar Esplá a Manuel de Falla a través de sus contactos, escritos y documentos”, en *América y Cádiz: tendiendo puentes sobre el océano*, Madrid, CEPE, SL, 2013, pp. 211-225.

García Alcázar, E. *Óscar Esplá y Triay (Alicante, 5-8-1886-Madrid, 6-1-1976). Estudio monográfico documental*, Alicante, Fundación Cultural CAM, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1993.

Gisbert Izcaray. “El Estado español y el teatro. Algo de la campaña que va a emprender la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Óscar Esplá nos habla de proyectos y esperanzas”, en *La Voz*, 28-12-1931.

- López Casanova, M. B. “La política educativo-musical durante la Segunda República”, en *Música y Educación*, 50, 2002, pp. 15-25.
- López Sánchez, J. M. – MURGA CASTRO, I. *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Pablo Iglesias, 2016.
- Marco, T. *Historia de la Música Española, 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1983.
- Ossa Martínez, M. A. “La música en la Segunda República”, en *Cuadernos republicanos*, 72, 2010, pp. 131-163.
- . “La música en tiempos de Pedro Echevarría: la política musical de la Segunda República y la guerra civil española”, en *Revista de Estudios del Campo de Montiel*, no Extra, 2, 2018, pp. 21-58.
- Parralejo Maza, F. “La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música”, tesis doctoral presentada en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Salamanca, 2015.
- Pérez Zalduondo, G. “Ideología política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y Primer Franquismo”, en *Quintana*, nº 5, Santiago de Compostela, 2006, pp. 145-156.
- Rincón Rodríguez, N. “El ideal republicano. Dos visiones sobre el arte musical español y la creación de una Junta Nacional de Música”, en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, coord. por Elena Torres Clemente y Victoria Eli Rodríguez, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 103-126.
- Rivas Higuera, B. “Organización de la vida musical durante la Segunda República Española”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Begoña Lolo, Madrid, 2001.
- Subirá, J. “Acerca de la Junta Nacional de Música. Un interesante voto particular”, en *Ritmo*, 37, 1931.
- Torres Mulas, J. *Cincuenta años de música (1929-1979). Índices generales de la Revista Musical Ilustrada “Ritmo”*, Madrid, Ritmo, 1980.
- . *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1890)*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.

ENLACE AL VIDEO DE LA PONENCIA



1. Óscar Esplá. Cuadro de Juan I. Burguete Abalat (C.S.M.A.)

F.

R₁ T₂. (Ver ~~Viva~~
21/4/32 Viva)

El Presidente

de la

Junta Nacional de la Música
y Teatros Líricos

Saluda

E/32

A don Manuel de Falla y tiene el honor de invitarle a la comida que tendrá lugar el Jueves 21 del actual a las 9 y $\frac{1}{2}$ de la noche en el Hotel Ritz, para festejar la creación de esta entidad y explicar las líneas generales de su próxima actuación artística.

El Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, D. Fernando de los Ríos honrará el acto con su presencia.

Oscar Esplá

aprovecha gustoso esta ocasión para reite-
rarle el testimonio de su consideración
más distinguida.

Madrid 19 de abril de 1932.

Palma, 25 de Abril 1934

Señor
Don Oscar Esplá,
Presidente de la
Junta Nl. de Música,
Madrid.

Mi querido amigo:

Quiero ser yo mismo quien presente a usted y a la Junta esta solicitud de subvención para la CAPELLA CLASSICA DE MALLORCA, altamente merecedora de ser atendida con la más digna eficacia.

Quienes conozcan las muchas y bondadosas atenciones que debo a la "Capella" y a su admirable animador don Juan M^e Thomas, pudieran tal vez pensar que, al unirme a esta solicitud de subvención oficial, sólo obedezco a sentimientos de gratitud y simpatía; pero no es así: me hubiera bastado presenciar una sola sesión de estudio de la "Capella" para creerme obligado a estimular, en la medida de mis fuerzas, una labor de tan rara calidad artística como noblemente desinteresada. Por eso alenté a la agrupación para que elevase esta instancia a la Junta Nacional de la Música, pensando también que aún faltan más de dos meses para que la Junta acuerde las subvenciones que se han de conceder en el próximo Curso.

Volveré a escribirle sobre los asuntos pendientes.

Mucho agradecí el recuerdo de ustedes desde Florencia, y a todos los firmantes envió mis cordiales saludos. Yo también hubiera querido hallarme entre ustedes.

Le abraza su afectísimo amigo y compañero,

Manuel de Falla

3. Carta de Falla a Esplá. (Legado O. Esplá. Centro de Legados de Fundación Mediterráneo)

La Junta Nacional de Música y Teatros

En virtud del decreto creando la Junta nacional de la Música y Teatro lírico, se nombra:

Presidente, D. Oscar Esplá.

Vicepresidente, D. Amadeo Vives.

Vocales: D. Manuel de Falla, don Conrado del Campo, D. Joaquín Turina, D. Ernesto Halffter, don Salvador Bacarisse, D. Facundo de la Viña, D. Enrique F. Arbó, don Bartolomé Pérez Casas, D. Arturo Saco del Valle, D. Eduardo Marquina y D. Jesús Guridi.

Secretario, D. Adolfo Salazar.

El Comité ejecutivo estará integrado por el presidente, el vicepresidente, el secretario y tres vocales designados por la Junta.

Una carta del Sr. Esplá

El presidente de la Junta nacional de la Música y Teatro lírico nos ruega publicar lo siguiente:

"Señor director de EL SOL.

Mi distinguido amigo: Ruego a usted que publique estas líneas, expresión de mi agradecimiento sincero a cuantas entidades artísticas de toda España me han honrado con su adhesión a mi proyecto relativo a la creación de la Junta nacional de la Música y Teatro lírico.

No contesto directamente a dichas adhesiones, que han sido dirigidas a diferentes centros de Madrid, por el temor de incurrir en alguna omisión involuntaria.

Queda reconocido a su generosidad y le estrecha la mano su afectísimo s. s. y amigo, *Oscar Esplá.*"

MADRID Y SU MOVIDA: PARADIGMA DE TRANSFORMACIÓN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA POSFRANQUISTA

Helena Talaya-Manso

Malden School

Durante los años que van de finales de los 70 a principios de los 90, en el momento de transformación político social conocido como la Transición a la democracia tras los años de dictadura franquista, apareció en Madrid el fenómeno de la Movida. Se trató de un movimiento cultural urbano, espontáneo y radical, formado por un grupo de jóvenes creadores provenientes de distintos ámbitos: músicos, fotógrafos, pintores, cineastas, ilustradores y diseñadores, unidos por un fuerte hedonismo, un culto a la individualidad, una intensa manera de vivir la vida nocturna, y un claro alejamiento de cualquier consigna política. Las aportaciones culturales de la Movida fueron de muy diversa índole, desde las artes plásticas, la moda y el diseño, la música pop y rock, la fotografía o el cine, entre otras. Hay dos hechos fundamentales que hicieron posible la existencia de la Movida: la apertura de la sala de conciertos *Rockola* (1981), que se convertiría en uno de los espacios de encuentro de estos jóvenes, y la revista *La Luna de Madrid* que, con sus 48 ejemplares publicados entre noviembre de 1983 a mayo de 1988, se convirtió en el principal órgano de expresión y la plataforma de lanzamiento para dar a conocer todo el torrente creativo que se estaba generando. Pero el estudio de la revista *La Luna* merece un capítulo aparte, en este trabajo me voy a centrar específicamente en el aspecto del capital simbólico que representó la Movida en la sociedad española posfranquista, y como a pesar de estar formado por un colectivo minoritario y ser un movimiento cultural genuinamente madrileño, jugó el importante papel de ser el motor impulsor y propagador del cambio político y social que desde la capital irradió al resto de España, y que fue lo suficientemente eficaz para tener repercusión en la sociedad española en su conjunto.

Haremos una breve cronología para situarnos. Tres años después de la muerte de Franco en noviembre de 1975, se aprobó la constitución democrática (1978), y tras ella se celebraron las primeras elecciones al parlamento nacional que ganó el partido Unión de Centro Democrático (UCD), pero en las elecciones municipales de la capital fue el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) quien obtuvo los mejores resultados, y fue elegido Enrique

Tierno Galván como alcalde de Madrid. Este fue un hecho de bastante importancia en el desarrollo de la Movida.

Tradicionalmente, España ha sido, y sigue siendo, un país con una tendencia a la fragmentación en forma de nacionalismos, el régimen franquista había impuesto una identidad nacional, basada en el centralismo y lo hizo basándose en la mitologización de la cultura castellana, con Madrid como capital del Estado y símbolo de la España de la dictadura. Acabada ésta, se imponía una redefinición de esa impuesta identidad nacional. Había que refundar España, y sobre todo, cambiar la imagen de la capital. La sociedad española tuvo que reinventarse y buscar nuevas formas de oposición al centralismo impuesto por Franco, y así fue como la ciudad de Madrid experimentó la necesidad de desarrollar una nueva identidad. En este momento confluyeron dos fuerzas: por un lado, el movimiento espontáneo de jóvenes de la Movida, y por otro el nuevo gobierno democrático del PSOE, que en 1982 acababa de ganar por mayoría absoluta las segundas elecciones democráticas a nivel nacional, y uno de cuyos proyectos de su agenda política era alejar a la capital de su pasado autoritario. Es aquí donde las dos fuerzas entran en contacto, pero también en conflicto. Según Borja Casani, el fundador de *La Luna*, “al Partido Socialista le interesaba demostrar que bajo se gobierno se estaban produciendo novedades, que era un momento expansivo, y se estaban generando cuestiones culturales de primer orden. . .” (Gallero, 45).

Las tradiciones y las prácticas culturales de Madrid habían sido puestas al servicio del centralismo impuesto por Franco, y teñidas con el color de la dictadura. El carácter abierto y transgresor de la Movida madrileña, ofrecía lo que la democracia necesitaba para cambiar de imagen. Los nuevos códigos culturales que la Movida aportaba tenían unos componentes peculiares no importados de la cultura anglosajona y que al mismo tiempo quedaban muy lejos del “españolismo” impuesto en el período franquista. Para Hamilton Stapell, “la Movida representa un conjunto único de símbolos que se adecuaron perfectamente a la necesidad de Madrid de promover nuevas formas de filiación democrática” (5). De ello se desprende que el movimiento trascendió más allá de los cambios estéticos que sus productos culturales aportaban.

Pero, ¿cuál era el papel que las instituciones democráticas desempeñaron en el desarrollo de la Movida? Este era un asunto que enfrentaba opiniones dentro del seno de sus participantes. Por un lado, estaban aquellos que aceptaban la existencia de unas relaciones con el poder institucional, y por otro los que se negaban rotundamente a contemplar esa posibilidad. Pedro Almodóvar, uno de los miembros más internacionalmente conocidos de la Movida aseguraba que había que reconocer la participación de los políticos, pero de los cuales había que mantenerse alejados:

No digo que me caiga mal Juan Barranco, no tengo problemas en hacerme fotos con él. . . [él] y Leguina están en sus funciones: ayudar a la gente, a nosotros. . . ¿Que yo necesito un andamio para *La Ley del Deseo* y es carísimo? Pues. . . llamo directamente al alcalde. . . o a la Comunidad. . . Entonces ellos se lo piensan y dicen ‘procede, este chico vende’ y meten 20 millones. (Ripoll 228)

Este comentario ejemplifica la posición que mantenían la mayoría de los creadores de la Movida, no se involucraban directamente en política, pero acudían a las instituciones para que éstas les apoyaran en sus proyectos.

Las complejas relaciones de los miembros de la Movida con las instituciones democráticas se entienden mejor si las situamos en el contexto de una sociedad definida por el teórico francés Lipovetsky como *La era del vacío*. Sus trabajos de 1979 y 1982, que coinciden con los años de la Transición y la Movida, señalan una sociedad marcada por un desentendimiento de la esfera pública, y una pérdida de sentido de las grandes instituciones colectivas (sociales y políticas). En *La sociedad de la Decepción* afirma:

...el universo de los objetos, de las imágenes, de la información y de los valores hedonistas de la nueva sociedad están generando una nueva forma de comportamiento: una erosión de las identidades sociales, un abandono ideológico y político en un imparable proceso de personalización (*Decepción* 23).

Se trata de una sociedad que antepone un neo-individualismo de tipo narcisista al que llama la *Seconde révolution individualiste*. Los participantes de la Movida, con su comportamiento hedonista, dedicados a cultivar su propia imagen y a disfrutar de los placeres de la noche huyendo del compromiso político, son un fiel reflejo de lo que Lipovetsky afirma ser la sociedad de la decepción, o la segunda revolución individualista.

En la esfera política, también estaban ocurriendo toda una serie de transformaciones. Tras la desaparición del régimen se dio paso a una nueva modelación de las instituciones en base a las aspiraciones de los individuos. Los mismos políticos, dotados de un nuevo talante democrático, reconocían y aceptaban los nuevos valores que exhibían los miembros de la Movida. Como ya mencionamos, dentro de las nuevas tareas que se impuso el ayuntamiento de Madrid, fue la de modernizar la ciudad posfranquista. Durante los años 70, Madrid había crecido de un modo desproporcionado, el centro de la ciudad estaba muy deteriorado y en el extrarradio seguía el crecimiento incontrolado y sin planificación de barrios surgidos a mediados de los años 50 como Vallecas o Carabanchel, por citar solo algunos. La población original de estos barrios dormitorio constituía en gran parte gente que había inmigrado de zonas rurales, y que no llegaba a sentir fácilmente

el aprecio por la ciudad, pero en cambio serían sus hijos los que constituirían el grueso de la gente que iba a vivir la Movida.

Un ejemplo de percepción negativa de la urbe lo encontramos en las letras de las canciones de grupos de rock, una canción de Leño dice: ‘Es una mierda, este Madrid/ que ni las ratas, pueden vivir’, y el grupo Topo lo sintetiza así: ‘Vivir en Vallecas es todo un problema/ [...] sobrevivimos a base de drogas que nos da el ministerio de Bienestar’. Una de las canciones más conocidas de Joaquín Sabina dice: “Cuando la muerte venga a visitarme/ que me lleven al Sur donde nací/ aquí no queda sitio para nadie/Pongamos que hablo de Madrid”. Aunque años después el cantante cambió la estrofa final: “Cuando la muerte venga a visitarme/ no me despierten/ déjenme dormir/ aquí he vivido/ aquí quiero quedarme/ Pongamos que hablo de Madrid”, apreciándose un claro sentido de reconciliación con la ciudad.

Al igual que cambió la letra de la canción de Sabina, también hubo un sentimiento de recuperación de Madrid por parte de los jóvenes, y en este sentido, las instituciones y en particular su alcalde, Enrique Tierno Galván jugaron un papel relevante. Tierno Galván, conocido como el “Viejo Profesor”, fue alcalde desde el 79 hasta su muerte en el 86 y decididamente contribuyó a transformar Madrid en un símbolo de capital vital, progresista y en movimiento constante. Bajo su mandato en el ayuntamiento, se devolvieron a las calles las fiestas de Carnaval que habían estado prohibidas más de 40 años, al mismo tiempo que se patrocinaban todo tipo de fiestas y conciertos de rock también prohibidos durante la época franquista. En este sentido debemos mencionar que esta recuperación del Carnaval tiene para Lipovetsky una característica posmoderna, se recupera lo carnavalesco, pero sólo en el hecho superficial del disfraz, despojado de contenido crítico (*La era del vacío* 7). Los jóvenes madrileños, lanzados de lleno a disfrutar estas nuevas actividades y legitimidades sociales, lo hicieron con un espíritu de culto a la liberación personal, al relajamiento y al disfrute. De este modo, las fiestas del carnaval fueron recuperadas con intenciones y perspectivas distintas: desde las instituciones tenían la intención de recuperar una tradición cultural perdida, mientras que los jóvenes las asumieron desde una nueva perspectiva completamente narcisista. La posición de los jóvenes era la de disfrutar del espectáculo que permite el uso la máscara y al disfraz, lo que puede considerarse como una extensión del travestismo del que la Movida iba a apropiarse casi como seña de identidad. Lo vemos en la serie de Patty Diphusa que Pedro Almodóvar publicó en *La Luna*, o en sus propias apariciones musicales donde salía al escenario de RockOla con su pareja artística Fanny McNamara travestido de mujer, con rulos, bata de guatiné, y medias de maya. Pero, en cualquier caso, recuperadas como tradición cultural o nueva expansión narcisista, las fiestas del carnaval se convirtieron en la encarnación de los nuevos aires de libertad urbana.

También se aprecia un cambio en las instituciones en su manera de dirigirse a la población utilizando un tono de comunicación radicalmente dis-

tinto al que se había usado oficialmente. Ejemplo de ello eran los “Bandos Municipales” del alcalde Tierno Galván, cuando exhortaba a los madrileños a vivir la ciudad desde una nueva perspectiva. A las instituciones del Madrid de la Movida, no parecían importarles los desenfrenados comportamientos de sus habitantes, es más, que desde las instituciones se imitaba el nuevo lenguaje de los jóvenes. Con motivo del concierto *la Fiesta del Estudiante* promocionada por el ayuntamiento en 1984, Tierno Galván lanzaba a las ondas audiovisuales una consigna que se hizo viral: «¡Rockeros: el que no esté colocado, que se coloque... y al loro!». Esta frase utiliza un argot de la calle que frivoliza el uso de las drogas, lo que permite ver como las instituciones democráticas estaban dejando atrás la lógica política que había regido la época autoritaria anterior, y estaban aceptando el lenguaje de la calle.

Tras la muerte de Tierno Galván, existen numerosos ejemplos que indican cómo las instituciones políticas siguieron involucradas con la continuidad del movimiento. En 1987, su sucesor Juan Barranco, estableció una oficina de *Relaciones Públicas con la Movida* que se dedicaba a patrocinar semanas culturales, exposiciones de fanzines, cómics, revistas y fotografías, y celebrar coloquios para hablar de la Movida. Uno de los numerosos ejemplos fue el coloquio organizado por la junta municipal de Tetuán, “Pongamos que hablo de Madrid” cuyo propósito era definir por un lado el papel que desempeñaban las instituciones en el movimiento, y por otro el papel de los protagonistas de la Movida. En uno de los actos, el alcalde Juan Barranco proponía un análisis e investigación de un “fenómeno que está ocurriendo en nuestra ciudad” y definía la Movida como “[...] uno de los hechos culturales más vivos y curiosos de los últimos tiempos” (Pongamos que Hablo, 4) al mismo tiempo que explicaba las relaciones con la Movida y que consistían en “una relación bien articulada entre el pueblo y las instituciones”. Los debates estaban organizados en mesas redondas “La Movida periodística”, “La Movida Nocturna” [...] y de ellos se deduce que el papel que jugaron las instituciones fue el de crear una infraestructura para que esa vida cultural pudiera desarrollarse, dando determinados impulsos que se manifestaron generalmente a través de la organización de actividades que dinamizaban la actuación popular. Los políticos reconocían que el protagonismo lo tenían los jóvenes creadores y dejaban claro que la suya era una labor subsidiaria de la de creación espontánea de los artistas.

De todo este análisis podemos concluir que las instituciones políticas socialistas apoyaron a la Movida y con su apoyo al movimiento estaban confirmando, según Lipovetsky, la tendencia general de actuación de las instituciones en las sociedades contemporáneas, que es la de adaptarse a las motivaciones de los ciudadanos. Los políticos de las nuevas instituciones democráticas españolas apoyaron las apuestas culturales de la Movida, no tan sólo por la necesidad de legitimarse a costa del movimiento, anotándose así un aire de modernidad con el que ganarse el respeto de los jóvenes (sus

futuros votantes), sino que al mismo tiempo estaban impulsando las libertades de las que la nueva sociedad española podía gozar.

Los creadores de la Movida y el ayuntamiento de Madrid, aunque situados aparentemente en polos opuestos, se reforzaron mutuamente en su esfuerzo para acabar con la sociedad disciplinaria heredada del franquismo. Fue una feliz simbiosis que desafortunadamente no duró mucho tiempo. La institucionalización de la Movida madrileña tuvo varias consecuencias, por un lado, al diluirse su mensaje radical, el movimiento cultural transgresor perdió en gran parte su potencial revolucionario. Pero, por otro lado, al beneficiarse de la financiación que las instituciones le proporcionaron, el movimiento ganó peso simbólico, convirtiéndose en un referente cultural y consecuentemente, debido al poder irradiador de la capital, llegó al resto de España. Todo ello nos permite concluir diciendo que los participantes de la Movida, junto con las nuevas instituciones democráticas, contribuyeron de manera decisiva a enterrar los restos de la dictadura aportando unos nuevos productos culturales, y facilitando un nuevo canal de expresión a la sociedad española que hoy son reconocidos y celebrados como paradigma de revolución social, artística y cultural de la España de los años 80.

OBRAS CONSULTADAS

- Almodóvar, Pedro. "Patty Diphusa". *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Ayuntamiento de Madrid. Junta Municipal de Tetuán. *Pongamos que hablo de Madrid. La Movida de Los 80*. Publicación Ayuntamiento Madrid: 1987.
- Gallero, José Luis. *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida madrileña*. Madrid: Ardora, 1991.
- Lechado, José Manuel. *La Movida. Una crónica de los ochenta*. Madrid: Algaba, 2005.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- . *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *La sociedad de la decepción*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Ripoll, Antonio, Ed. *La Gloriosa Movida Nacional*. Avilés: Casa Municipal de la cultura, 1987.
- Stapell, Hamilton. *Madrid and the Movida: National and Regional Identity in the Center, 1979-1992*. Tesis Doctoral. University of California, San Diego, 2004.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA





Gladiator es el nombre de esta menina de 1,80 metros de altura que está situada en la calle Serrano. La obra, diseñada por Ana Obregón, es de color azul y tiene la cara de su hijo en blanco en la parte frontal de la falda. Es un homenaje a su hijo Aless Lequio, fallecido el 13 de mayo de 2020 a causa del cáncer. Junto al rostro de Aless se puede leer un sentido mensaje: *“Todo lo que haces en esta vida con amor tiene eco en la eternidad”*

IDENTIDADES ARTÍSTICO-VIVENCIALES EN CUANDO LLEGAMOS. EXPERIENCIAS MIGRATORIAS

Francisco Peñas-Bermejo
University of Dayton

Cuando *llegamos. Experiencias migratorias* recoge relatos personalizados, reales, creados o recreados de ambientes, escenarios y horizontes de viajes, salidas y llegadas vitales de dieciocho autores de diversos orígenes (Argentina, España, Cuba, Estados Unidos, Bolivia, Colombia, Perú y México). Todos los escritores (cuatro mujeres y catorce hombres) coinciden en elaborar artísticamente vivencias en tránsito, aunque con diferentes perspectivas y niveles de involucración. Además, los textos se complementan con punzantes e insinuantemente sinuosas fotografías. Trinidad Ballester hizo una brillante e indispensable reseña de esta edición.

Cuando llegamos... se abre con un texto titulado “A modo de presentación”, en el que Gerardo Piña-Rosales invita a los lectores a relacionar libremente los subsiguientes sentimientos y reacciones sobre las narraciones y a sacar sus propias conclusiones por medio de inferencias y reflexiones. Por ello, Piña-Rosales no estipula marcos ni pautas metodológicas limitadoras, sino que celebra sugerencias, recovecos, incitaciones, coincidencias y contrastes que expandan la significatividad de los textos por sí mismos, según lo expresa: “Quienes me conocen saben que prefiero las trochas a las veredas” (15). Y con ese contexto, Piña-Rosales detalla breve, intensamente y con fino humor y agridulce ironía, tres momentos trascendentales para él marcados por sus traslaciones geográficas: su infancia (a los 8 años de edad) al salir de su tierra natal gaditana para Tánger y recordar a sus padres y abuelos; su adolescencia en un internado de Tetuán (desde los 15 a los 18 años) con luces y sombras educativas; y su juventud (a los 25 años) con el comienzo de la aventura en Estados Unidos al llegar a los muelles de Nueva York. Fueron tres desplazamientos físicos, interculturales y emocionales: la salida de la patria de origen y la convivencia multicultural en Tánger, la comunidad interactiva de chavales moros, judíos y cristianos en un colegio católico jugando al baloncesto y al balonmano y disfrutando de las excursiones en la cordillera del Rif en Tetuán, y el comienzo de una aventura vital entre un crisol de gentes en Nueva York. Dos viajes en barco, el barco de la vida como versaba Giacomo Leopardi, y tres continentales, Europa,

África y América que conformaron y continúan latiendo como sellos indelebles de identidad en la conciencia e intimidad de Gerardo Piña-Rosales.

Las migraciones han sido siempre un impulso constante del ser humano¹. En el relato “La línea roja”, Manuel Garrido Palacios transfigura la presencia del padre que habla con el hijo sobre la frontera, esa línea roja que separa el mundo del ahora en el que están sentados y el que hay detrás de ella, allí donde buscar “una vida que no pudimos darte tu madre y yo” (39), y le explica que la movilidad fundamenta al ser humano desde el principio de los tiempos porque “la esencia está en el afán de alcanzar un horizonte que dignifique tu existir” (40). Luis Alberto Ambroggio, en “La cátedra del Doctore Bellini Lumière”, personifica “esa realidad trashumante de la historia de la humanidad” (19) para contrastarla y aplicar sus contribuciones indispensables a la actualidad de hoy. Por ello, se recuerda el multilingüismo y multiculturalismo de Thomas Jefferson y otros grandes estadistas estadounidenses “ante las declaraciones aberrantes de ciertos candidatos políticos (algunos hijos de inmigrantes), partidos y una porción fanática de la población de Estados Unidos que negaba las bases mismas sobre las que se había construido el país” (21).

Cuando llegamos... abre un arco de vivencias en tránsito físico y reflexivo continuo, un cierto vagar psicológico en el que se conjunta un carácter existencial de desenraizamiento de una patria de origen y un enraizamiento en la patria de destino, “La tierra prometida” a la que se refiere Francisco Álvarez Koki, con la incertidumbre permanente de la deportación, y en la que un accidente puede tener consecuencias trágicas: “... se golpeó la cabeza. Desde entonces, perdido el sentido real de las cosas, vaga por las calles de Nueva York, convertido en un *homeless*. Uno de los más de cien mil cuerpos que casi sin vida y a tientas deambulan, con la razón perdida y sin dignidad, por las calles de esta ciudad” (25). Pero, para llegar a esa tierra prometida, a ese expectante e ilusionante destino de posibilidades y oportunidades, algunos se vieron obligados a jugarse la vida al huir de Cuba para poder dar a sus hijos “la oportunidad de una vida mejor, libres de elegir su camino” (30), como expresa Guillermo Belt en “Alta mar”. Otros tuvieron que tomar una decisión desgarradora como la de la niña-mujer, que irremisiblemente tiene que ceder a su propia hija de dos meses a los coyotes

¹ Para caracterizar y diferenciar a los seres humanos involucrados en multitud de desplazamientos migratorios, se han venido utilizando una variedad de términos, por ejemplo, “emigrantes”, “inmigrantes”, “refugiados”, “repatriados”, “expatriados”, “trasplantados”, “acogidos”, “desterrados”, “exiliados”, “transterrados” (según el neologismo elaborado por el filósofo José Gaos), o “conterrados” (término creado por el poeta Juan Ramón Jiménez), entre otros. María Zambrano asumió el exilio como constituyente primordial de la existencia, un éxodo radical e inherente a la condición humana. En su artículo “Amo mi exilio”, Zambrano lo elabora: “Creo que el exilio es una dimensión esencial de la vida humana ... el exilio que me ha tocado vivir es esencial. Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce, es irrenunciable”.

y nunca poder recuperarla, acción que aún le atormenta cuatro décadas más tarde, según cuenta Alister Ramírez Márquez en la voz femenina de “Ofelia la quinceañera.”

Sin embargo, para algunos no es posible cruzar esa línea roja, esa peligrosa frontera, como sucede en el espléndido e impactante relato “Plaza de las alegrías, de Rose Mary Salum, en el que, desde el principio, se presagia la muerte al echarle una bruja las cartas a la protagonista. A aquellos que intentan cruzar el desierto, el llamado camino del diablo, con su calor espantoso, puede volverles locos y terminar muertos. Al principio, el viaje es en camiones durante muchas horas hasta llegar a un pueblo donde se encuentran a merced de los coyotes, de sus demandas abusivas de dinero y de que los abandonen a su suerte en el medio del desierto. Así les ocurre a Ramona y Marusita, quienes ilusionadamente se imaginaban que en el Norte “los dulces son más ricos y los globos son más rojos” (101) y en el desierto, en lenta agonía durante días y con bocas acartonadas, lenguas agrietadas y pieles laceradas deambularon lánguida y alucinadamente por la arena. Sus cuerpos desnudos fueron descubiertos por una patrulla de la frontera: “Dos hombres descendieron del auto y se acercaron a ellas. Allí yacían dos cuerpos desfallecidos, tomados de la mano, casi fríos por la presencia de la muerte” (106).

Cruzar la frontera, de forma legal o no para los migrantes², reafirma su deseo de intentar instalarse en una nueva morada vital o contextura vital (y aquí sigo libremente esas acepciones de Américo Castro y de Claudio Sánchez Albornoz), una morada geográfica, psicológica y cultural de posibilidades y de obstáculos íntimos y externos donde empezar a situar los fragmentos de una realidad distinta y dinámica. Se enfrentan, entonces, a la radical toma de conciencia de existir en una situación concreta y ocupar un espacio humano y, a la vez, plantearse cómo vivir, actuar y hacerse a sí mismos como proyecto de vida en él. En el texto narrativo de Christian Rubio “Ni de aquí ni de allá”, el autor rememora su niñez y adolescencia de constantes cambios en Perú hasta su llegada a la multicultural ciudad de Nueva York en 1988 y sus años en la escuela secundaria: “Eso sí, ir a un colegio que era todo un crisol de razas y nacionalidades diferentes avivó mi sentimiento patriota. Cada día quería aferrarme más a mis raíces peruanas” (96).

² *Cuando Llegamos. Experiencias migratorias*, incluye los textos, valiosos testimonios y temas fundamental es de un arco de autores. Así, la asfixia inerte intelectual y el exilio voluntario para ampliar su crecimiento intelectual es el argumento de “El viaje y el saber. Relato inicial de una marcha”, de Gonzalo Navajas. La genealogía familiar migratoria y las noticias de España conforman los relatos de Carlos Mellizo “Cartas de Olmedo” y de Javier Junceda “Noticia de Paco Moreno”. La anécdota personal en un sueño que conecta la distancia geográfica y el mundo de los vivos y los muertos es el contenido de “Sobre sueños”, de Marina Martín. El éxodo vital (niñez, adolescencia, juventud, madurez) centra la narración de Robert Lima “Cuando salí de Cuba...”. La libertad encontrada en la escritura es el centro del texto “Benditas plumas”, de Gabriela Ovando D’Alvis. Y la visita temporal y profesional a Estados Unidos, al igual que algunas particularidades interculturales, argumentan “Crónica de Riverside: Cuatro meses en Nueva York”, de Lauro Zavala.

Rubio medita sobre la propia identidad en contextos variables que van edificando su quehacer vital, como su paso por la Armada de los Estados Unidos, sus estudios universitarios, su visita a las ruinas de Machu Picchu, su labor profesional y sus viajes por el mundo para adquirir una plural identidad integradora: “me encontré con otra identidad, era peruano de nacimiento, estadounidense de educación y especialista en literatura española ... en ninguno de esos países me he sentido extranjero, tal vez porque no soy ni de aquí ni de allá, sino de todas partes” ” (97).

Pero también puede ser que la conciencia de migrante busque interrelacionar una convivencia activa y actual de ángulos múltiples, de raíces y de ajustes, conformaciones y reacciones sociales o juicios de valores... para encontrarse a sí mismo en un intento de reafirmación de la identidad. Esta personalización en radical tránsito es el eje dinámico del relato “Cuando llegue o cuando bufe el minotauro” de Daniel R. Fernández, cuyo título mantiene estrechas resonancias con la edición preparada por Gerardo Piña-Rosales. Fernández establece la esencial diferencia entre la concreta e inapelable constatación de un momento en la adolescencia y un espacio geográfico al declarar “cuando llegué” frente a un movimiento interiormente vital continuamente indeterminado y variable de un “cuando llegue”. Entre ambos márgenes surgen otras preguntas, “¿cuándo llegué? o “¿Acaso he llegado?” (33-34) para abrir una consideración transcultural, interlingüística y moral en la que las adaptaciones, asimilaciones y éxitos pudieran no ser sino máscaras externas para encubrir el verdadero sentimiento de que “sigues siendo un extranjero” (35). Para Fernández, *querer llegar* será, por tanto, “una especie de proceso, largo y sinuoso, subterráneo y misterioso, siempre difuso, siempre confuso, sin un principio definido y quizás siempre irremediabilmente inconcluso” (35) en un laberinto estadounidense con fuegos fatuos y cantos de sirenas. Allí buscará matar a un indefinible Minotauro siendo guiado por el hilo umbilicalmente mexicano de Ariadnatzin. Ante ello, la identidad se bifurca y quizás el Minotauro es solamente un reflejo del espejo en el que se mira el sujeto narrativo, una metamorfosis de híbridas bifurcaciones, de fragmentos dispersos para entrever, a través de algunos leves destellos de luz lunar, su razón de ser.

Esta genuina y medular autopercepción de Daniel Fernández contrasta con la escrupulosa e ignorante aprensión de aquellos que recelan y vilipendian el lenguaje nativo de los que han llegado de otras partes del mundo. Tino Villanueva en el poema “Así dijo el Señor” evoca la voz altiva del Director de secundaria: “Chicos, he venido escuchando / demasiado español últimamente. / Les recuerdo que vivimos en los Estados Unidos; / por lo tanto, / hablen en americano en estos recintos” (107). Pero Villanueva rinde homenaje a Rubén Darío, Antonio Machado, Federico García-Lorca y Octavio Paz para enaltecer su identidad tejano-hispana. Asimismo, la narración de Gioconda Marún en “Si yo fuera usted...” recuerda la admiración que sintió por la presentación que hizo un estudiante suyo estadounidense de una universidad privada. Este alumno había pasado un año en España, y

con perspicacia relacionó la novela del mexicano Jorge Volpi *En busca de Klingsor* con el teorema matemático de la incompletitud de Gödel, que era el tema de la clase de literatura que ella dictaba. Sin embargo, tras felicitar al estudiante, Marún siente una radical e hiriente perplejidad absoluta ante su inmenso desprecio e insultante subestimación de lo hispano:

Él me agradeció la posibilidad de haber podido conectar las matemáticas con la literatura, experiencia nueva para él. Y, como si todavía no pudiera comprender cómo en una clase de español ocurría esto, los intensos ojos azules me miraron fijamente con lástima y me dijo lo impensable: “Si yo fuera usted me sentiría mal de ser hispano”. Sin palabras, comprendí que, actualmente, sólo en este país algo así podría haber ocurrido” (60).

La estigmatización de lo hispano y de los hispanos y, en ocasiones, su vejatoria deshumanización se perfila lacerantemente en el magnífico relato “Vindicta mexicana” de Gerardo Piña-Rosales. Con una artística recreación de la misma noticia publicada el 24 de julio de 2017 en dos periódicos de Los Ángeles, uno en español - *La Opinión*, dirigido a la comunidad hispana- y otro en inglés - *Los Angeles Times*, para los angloparlantes -, se recoge el suceso en que Adalberto Cruz, de 52 años, trabajador indocumentado, mató a tres personas e hirió a algunas otras en la Feria del Condado de la pequeña, auténtica y metafórica, ciudad de Why en Arizona. La noticia en español indica que el motivo de sus acciones fue la muerte de su hijo Ramón, que iba desarmado, a manos de agentes patrulleros al intentar cruzar la frontera. En el periódico en inglés, sin embargo, se describe que primero disparó Ramón y después le abatieron. La veracidad de los lugares geográficos donde ocurrieron estos hechos contrasta con su narratividad temporal (23 agosto) para ofrecernos un vaivén sobre realidad y ficción, no solamente como mecanismo artístico dentro del texto, sino también como péndulo para cuestionar la fiabilidad de los medios de comunicación. Con un lenguaje finamente irónico y humorístico, Piña-Rosales forja la ambientación de la Feria del Condado, los disparos de Adalberto Cruz a un joven rubio que tocaba el banjo, a un motorista de los Ángeles del Infierno y a una “clownesca” Dolly Parton. Las estampadas caracterizaciones de los personajes, especialmente, la del sheriff Donald the Great y su esposa Barbilani, las bisagras lingüísticas español-inglesas, la ágil y sagaz escenografía y el runrún socarrón de la canción “Turn me loose, set me free”, conforman un espectáculo circense, alegórico, ácidamente trágico-cómico y caricaturesco en el que, entre godblessamericas, tras las muertes sigue inmediatamente la fiesta durante horas porque el sheriff, Donald the Great, entre aplausos entusiasmados, aplica la justicia del desierto a un ser humano sin derechos, a ese “mexicano (¿pues qué otra cosa podría ser?)” (87) que, enlazado y

arrastrado al galope será abandonado: “y los hambrientos coyotes, engolosinados ante el fortuito festín, aullaban a la luna, indiferente y muda” (88).

La edición *Cuando Llegamos. Experiencias migratorias* integra un mosaico de ricos matices y vívidos claroscuros que propulsan una reflexión candentemente actual sobre la migración forzada o voluntaria, la justicia social, la solidaridad o insolidaridad humana y la identidad plural de los migrantes.

BIBLIOGRAFÍA

Castro, Américo. *La realidad histórica de España*, 4a. ed. México: Porrúa, 1971.

Pardo Ballester, Trinidad. *Cuando Llegamos. Experiencias migratorias*.

Gerardo Piña-Rosales (ed.). *Puente Atlántico del siglo XXI* (Primavera 2021).
https://drive.google.com/file/d/1CyOMbPujeu_i_zGHxU-x50CFrJ7YqQH0/view

Piña-Rosales, Gerardo (ed.). *Cuando Llegamos. Experiencias migratorias*.

Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE),
Colección Pulso Herido, 2020.

Sánchez Albornoz, Claudio. *España, un enigma histórico*. 2 vols. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956.

Zambrano, María. “Amo mi exilio”. *ABC* (30 de agosto, 1989): 3.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA



‘RESCATE DE INÉDITOS, PÚBLICOS Y EXENTOS’ EN EDAD DE ANTONIO GAMONEDA: APUNTE DE “EXENTOS, I”

Margarita Merino (MMdL), PhD

Poeta y escritora

Florida State University

RESUMEN: Antonio Gamoneda (España, 1931) es autor de una poética perturbadora. Este artículo estudia una octava parte de los contenidos excepcionales de *Edad* donde se recogen poemas escritos desde 1947 hasta 1986, y en el que observo tres "fases" que titulo: I/ Rescate de inéditos, públicos y exentos (Poesía canónica); II/ Pasiones y desapariciones; III/ Aparición del versículo. En la primera fase están “La tierra y los labios” (influencias de Lorca, Neruda, Vallejo, Machado); *Sublevación inmóvil* (Homenajes a Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, Blas de Otero); “**Exentos, I**” (rastros de Vicente Aleixandre, poema “Tristes metales”, comparación con Claudio Rodríguez y César Vallejo); *Blues castellano* (influencia de Nazim Hikmet, “El vigilante de la desgracia”, presencia del agua de los ríos, la cabellera femenina). El desarrollo general lleno de referencias y comparaciones en detalle con autores de la literatura universal y de esta fase –ampliando lo que atañe a “**Exentos, I**” (tranco que aquí se recoge y se presentó en la ponencia del video abreviado para el congreso virtual de Aldeeu, Madrid 2021)–, puede encontrarse, con una rara entrevista, en *Las "edades" poéticas de Antonio Gamoneda (Entre 1947 y 1998)*. En “**Exentos, I**” palparemos una realidad humanizada, trenes, naturaleza: un paisaje con figuras impregnado a veces con gran melancolía. También veremos –en contraste con otros poetas– la realización de una ‘colada cósmica’ y el relevante papel que tiene la mujer positiva en la purificación jabonosa y el apaciguamiento de la sensibilidad de ciertos escritores.

PALABRAS CLAVE: Gamoneda, Rescate inéditos, públicos, exentos, “Exentos, I”, poesía, Vicente Aleixandre, Claudio Rodríguez, César Vallejo, colada, *Edad*.

Antonio Gamoneda (España, 1931) es autor de una poética perturbadora, densa y sujeta, de intensidad y complejidad sorprendentes sobre la que se reserva el derecho sin límites a la reescritura. En *Edad*, libro angular que recoge poemas escritos por el poeta desde 1947 hasta 1986, observo tres "fases" -y titulo la primera como "Rescate de inéditos, públicos y exentos"-.

En las "Advertencias" preliminares a su poética, Antonio Gamoneda, escuetamente -pues lo hace en una página y media- nos explica su trayectoria, su proceso de escritura y reescritura, y como la preparación de *Edad* "ha sido circunstancia aprovechada para destruir y ocultar poemas" (70). El poeta, al referirse a la idea de T. S. Eliot de que en toda formación poética hay una métrica, expone su propia teoría de que "en toda poética está implicada una retórica" para concluir que ha eliminado cuanto le pareció mero "ejercicio de estilo" o simple "efusión" (70). Álvaro Ruíz de la Peña en "De Matallana a la estación sin nombre" califica el proceso gamonediano de depuración literaria como "autoinmolación estética sustentada en la escasa misericordia del autor hacia su obra, que progresa liberándose de sí misma hurtándose a la influencia que ella misma genera" (134). Sorprende -y emociona- examinar cómo evolucionan los temas, los contenidos y la actitud, y cómo va haciéndose más críptica la sentimentalidad a través de las páginas de *Edad*, hasta conformar una voz inclasificable. Destaca la sencillez y parquedad del escritor que ha dado lugar a una obra tan medida y tan sobriamente expurgada en este libro crucial.

Incluido entre lo que titulo "Rescate de inéditos, públicos y exentos" se encuentra, entre otros cuatro apartados, y en tercer lugar, "**Exentos, I**" (1959-1960). Grupo, como señala el autor (*Edad* 69), constituido por poemas inéditos y transferidos de *Sublevación inmóvil* y coetáneo de éste, que anuncia el *Blues castellano*. Consta de nueve poemas. El tono general es descriptivo y reposado, directo; desde un enfoque cercano y sin distorsión, interferencias, ni miradas a lo abstracto, el escritor observa una **realidad humanizada** y concreta y la traslada al papel retratada en paisajes, con figuras y anécdotas. Al asomarse al exterior, para contemplar aspectos definidos de su entorno, parece concederse una tregua en lo que toca a las grandes preguntas y permite al lector acercarse a las cosas, explorar los ambientes, unas emociones claras que el hablante poético encuentra dulcificadas por el amor y la compañía de otros seres que son pasajeros también de un destino que se vive en compañía: mujeres, hombres, árboles, porque la naturaleza es una presencia animada que secunda sus sentimientos y le inspira protección. Pero no todo es tan apaciguado como aparenta serlo a primera vista. Esta tranquilidad se quiebra repentinamente con un poema terrible (el penúltimo) donde aparece renovado -corregido y aumentado- el viejo dolor, y hay que saber percibir también la poderosa nostalgia que emerge sordamente abriendo el resquicio por donde se cuelga una desesperación existencial sobrecohedora que nos pilla desprevenidos.

Los versos iniciales de "Exentos, I" -"Oír el corazón / en un silencio

nuevo, / advertir el destino / donde estaba el deseo" (141)- funcionan como proclama de esta transición en la que el hablante se "unifica" por primera vez desde su desgarrada división anímica anterior. Destino y deseo -deseo que a continuación expresará como "verdadero amor" y "tiempo poseído"- plasman una sensación de seguridad, de armonía, que funde "en sólo un pensamiento" lo universal y lo particular: "pensar / en el mundo y en ti."

En "Verdad" (142) el **paisaje** "de tierras rojas y un río / que desciende cada vez más despacio" se representa con adjetivos y sustantivos que tienen ahora connotaciones positivas hasta el punto de reunir bondad y belleza: "la serenidad de los árboles" "la justicia de las cosas, / es decir / la poesía de las cosas." Hay una percepción neorromántica de la naturaleza, pues montes, campo, aire, pueblo, camino, "la vibración de los pájaros" anuncian la llegada de la compañera compartiendo la expectación del hombre. La amada concilia a su vez dos mitades y las cualidades respectivas a éstas: ilusión, desvalimiento e inocencia por una parte; refugio y experiencia por otra; dualidad complementaria en la que prevalece a su vez la de la madurez porque la juventud temblorosa que la hace parecer "un chiquillo" en la primera imagen visual es dominada por la adquisición vigorosa de la "serenidad de madre" que da confianza y estabilidad emocional al que la espera después de soñar con el encuentro "treinta días." La palabra "serenidad" aparece dos veces en este poema como cualidad emanada por las figuras de los árboles y la madre que actúan como símbolos emblemáticos de protección, cobijo y permanencia. El sentido de la vista, precede a los del tacto y el olfato: ella huele mucho a sí misma y a "algo / desconocido aún, y lo respiras" que funciona como un augurio. A esta intuición sucede la indefinición de lo que se narra a continuación: "Entonces los dos os sentáis en la tierra / y pones la cabeza sobre su pecho / y la oyes vivir."

¿A quién, a qué, oye vivir ese tú poemático que presenta en diferido un observador poético distanciado en la voz del narrador? ¿A la mujer? ¿A la tierra? El apego a lo telúrico que funciona como transmisor de fuerza genésica vuelve a activarse en esta línea donde el hablante poemático está fuera del poema y observa la acción desdoblado de sí mismo, a vista de pájaro. Es actor y observador, sujeto activo y contemplativo de esa ósmosis con la vitalidad de la tierra y lo femenino que le llega a través de la mujer. El espectador poemático usa el futuro para prolongar un sentimiento con proyección de continuidad: el de sentirse "seguro en el mundo" donde "no hay soledad" sino "algo más fuerte y más útil y hermoso" y donde "crecerá tu paz al acercarse la noche" al recibir una revelación fundamental: "que la vida es / una inmensa, profunda compañía" (143). El futuro, referente de seguridad y de paz intimista, empapa la lectura de cierta ambigüedad: ¿Se usa porque no se había logrado vencer del todo la sensación de incertidumbre en la experiencia vivida o para que la memoria que recuerda mantenga presente el proyecto de aquel espejismo tranquilizador?

Las **manos**, de la mujer, del hablante poemático, de la madre, son

protagonistas en "Exentos, I" y, sirven como vasos comunicantes de la emoción, del afecto y el consuelo; eran el nexo que acercaba bajo la piel "el movimiento de la tierra" y "la gravedad y la luz" que aparece en el poema "Existían tus manos" (145). Aquí aparece una semejanza con la poesía de **Vicente Aleixandre** a la que me referiré al concluir el análisis de este poema. Poema que termina con una repetición en la que el lector siente de pronto una gran pesadumbre: "Todo era verdad bajo los árboles, / todo era verdad. / Yo comprendía / todas las cosas como se comprende / un fruto con la boca, una luz con los ojos."

El sentimiento de pesar inesperado que inunda este final viene dado por varios factores: el tono confesional en el que el hablante transmite el destello súbito de una revelación que le llega y que se hace a sí mismo en un monólogo posterior a lo vivido; la belleza y la tranquilidad del marco: "los árboles, arriba, eran hondos y majestuosos" y el amante sentía al mirarlos el efecto de un pozo invertido trastocado por un temblor que llega como algo remoto e incesante; la voz que recuerda usa el imperfecto alargando el sentimiento de comunicación y lentitud que ocurre entre dos enamorados en el asombro de su emoción; y, sobre todo, la certeza de comprender "todas las cosas como se comprende / un fruto con la boca, una luz con los ojos" acerca un momento de la vida de todos los seres humanos que es extraordinario –y extraordinariamente breve– del que no somos conscientes hasta que no ha desaparecido: es el la sencillez sobrecogedora de la felicidad tan absoluta de ciertos instantes irrepetibles de la juventud.

Algo similar ocurre en la última estrofa de "Ciudad del Paraíso" de **Vicente Aleixandre**: "Por aquella mano materna fui llevado ligero / por tus calles ingravidas, pie desnudo en el día. / Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro. / Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas. / Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas." O en "Se querían": "... ligados como cuerpos en soledad cantando." Y es que, como también Aleixandre había presentado en "El poeta se acuerda de su vida": "La noche es larga pero ya ha pasado." Es la conciencia de la pérdida, de esta consunción alejada de aquella calidez motora, la que nos impregna de pronto con una melancolía tan hiriente.

En "Fui ciego / como piedra de cripta hasta que un día / vi en el mundo las manos verdaderas" (146) se reitera la reivindicación de la apacibilidad y de la fortaleza experimentadas por el yo al compartir la sencillez y lo cotidiano que predominan en este bloque de poemas. Se vuelve a establecer la comparación con lo vegetal y las manos que "unidas sin tocarse, como / las hojas en el bosque" establecen una conexión con el mundo natural que las revalida en testimonio de lo verdadero.

"Ferrocarril de Matallana" (147) es un viaje en tren de "campesinos viejos / y de mineros jóvenes" -un tren de cercanías- que, a golpe de "oscuridad y aliento" alimentados por "la compañía y el silencio" establece un vínculo entre los viajeros, quienes a "la luz amarillenta y floja" salen "de la oscuridad como del sueño: / torpemente vivos." El hablante poemático describe el paisaje, las

tierras de trabajo, "cada surco endurecido por el frío / como la resistencia de los pobres" (148) para llegar a la convicción de que un pueblo "se construye a base / de paciencia y de tierra" y advertir: "Comprendo, por ejemplo, / la belleza de España" cerrando con una conclusión durísima que apela al sentido ético que también una tierra necesita: "Y un país sólo no es una patria; / una patria es, amigos, un país con justicia" (149). El hablante poemático no puede -tampoco en "Exentos, I"- librarse de la tarea ética y como poética angular propone "la única poesía, / es la que calla y aún ama este mundo, / esta soledad que enloquece y despoja" (150). El silencio y la espera se proponen como instrumentos que adecuan la pasión para que ésta, la poesía y la esperanza se hagan cotidianas y accesibles para todos, para que "sean como la que anda por la calle" (152).

El remanso inaugural que había supuesto la vivencia del amor concreto asumido como un destino más allá de la ansiedad difusa, no puede arrancar un latente, y profundo, sentimiento de impotencia. La desesperación del hablante poemático irrumpe bruscamente en uno de los poemas más desazonadores de "Exentos, I" (y de *Edad*) -"Tristes metales"- por su ambigüedad; y la declaración de "estar químicamente desesperado" (151) desconcierta al lector pues le obliga a dudar de cada palabra. No se trata de una dolencia infantil bienhechora como la que nos cuenta el cineasta **Manuel Gutiérrez Aragón** en "El cine como el tiempo" donde se refiere a la enfermedad como su "poder" y el catalizador de una creatividad gozosa en la que se explayó, mimado por las mujeres de su entorno y su "reino" en el salón.¹ Respecto al origen del dolor del hablante gamonediano que incita a tal angustia la pregunta que se plantea el lector de inmediato es si este desgarró íntimo del yo poemático lo genera una causa estructural (la química de ese cerebro iniciado temprano en la pena adulta), o pasajera (la producida por la coyuntura de una depresión, una ingestión de medicamentos, de alcohol o de productos que induzcan a ese estado anímico aterrador.)

Este poema une temas específicos y abstractos, así como códigos representacionales y simbólicos lingüísticos que pueden ser bastante bien comprendidos, pero hay una vuelta de tuerca en su abrupto final que sin clarificarlo, ni resolverlo, lo complica. "Tristes metales" sugiere la inutilidad de los buenos propósitos, la carga pesadísima del lastre -véase el título- insalvable de los condicionantes ambientales circundantes, la ambigüedad de las relaciones afectivas, pues la figura de la madre -que aparece con un aura equívoca, con una potencialidad destructiva por la angustia que genera al no acercarse una solución- emana una dualidad polarizada y antitética produciendo una dolorosísima fricción de dependencia y culpa en el hijo. La ambigüedad en la interpretación de este grito de socorro del yo es incrementada por la

¹ En "La sombra prodigiosa de Manuel Gutiérrez Aragón" *Instituto Cervantes Virtual*, Sección "Rincónete", 27 diciembre 2006, recuerdo la trayectoria del creador cántabro, y los espacios mimados de ciertos convalecientes que les arrojaron -e inquietaron- dejando imborrables influencias en su sensibilidad.

forma de componer la línea número diez, cuya puntuación aparte antes de la invocación "Madre" no evita el agudo sentido del lamento de que ésta, **la madre**, más que alimentar el aniquilador combate íntimo, "más que la muerte" debería dar consuelo y referencias apaciguadoras, aliviar su pesadumbre:

Tristes metales

Madre: quiero olvidar
esta creencia sin descanso. Nadie
ha visto un corazón habitado:
¿por qué este pensamiento irreparable,
esta creencia sin descanso?

Estar desesperado,
estar químicamente desesperado,
no es un destino ni una verdad.
Es horrible y sencillo
y más que la muerte. Madre:
dame tus manos, lava
mi corazón, haz algo. (151)

¿De qué debe lavar el corazón la madre para oxigenarlo? ¿Cuáles serían los perturbadores elementos que arrastraría la colada que anhela el yo? Sin duda, muchas sombras al ser eliminadas restarían rastros y memoria de la muerte. Esta purificación jabonosa, la alegórica colada imposible que suplica el hablante de Antonio Gamoneda para su corazón, y en la que reclama la renovación purificadora en la que otra persona (la madre) sería sujeto activo del cambio representacional (de sucio a limpio) y el simbólico-alegórico (de desesperación a la calma íntima) provoca una asociación involuntaria con el poema "A mi ropa tendida" (*Conjurios*, 141) de **Claudio Rodríguez**. Andrew Debicki en *Poesía del conocimiento* utiliza este poema para plasmar cómo "una multiplicidad de códigos produce una diversificación de los niveles de sentido" y cómo "Dos de tales niveles, el representacional y el simbólico-alegórico, se hacen inmediatamente evidentes nada más leer el poema" (86). Debicki cita a Michael Mudrovic ("Poetry of Claudio Rodríguez" 70) porque él "ha observado que el poema nos lleva a relacionar ambos niveles, subrayando por un lado una limpieza material, y por otro un proceso purificativo" (87). Pero a diferencia del poema de Claudio Rodríguez que –pese a la tensión mencionada por los dos expertos estudiosos de poesía norteamericanos enfocándose en como el texto fuerza a cambiar de nivel y de código provocando un efecto desfamiliarizador y desorientador– concluye a primera vista con una hipotética pregunta optimista (bienhumorada para un lector bienintencionado): "¿Qué es este amor? ¿Quién es su lavandera?" (Rodríguez 142). "Todo el pueblo" del hablante del poema de Claudio Rodríguez no conoce a la lavandera

que ha obrado el milagro (aunque contempla éste), mientras que el hablante del poema de Gamoneda sabe que es la madre la lavandera irresoluta, la depositaria de esa solución, que –como el mismo hablante– permanece paralizada en un miedo que acaso ella misma le ha inculcado y del cual el hijo le pide que le libre.

Otro poeta que produce un efecto chocante y desfamiliarizador -en la última estrofa del poema LIX de *Trilce*- es **César Vallejo**. Haciendo gala de su penetración visionaria, capaz de intuir de manera premonitoria el futuro, es capaz de ir más lejos y convierte "La esfera terrestre del amor" en objeto vapuleador en que "nosotros estamos condenados a sufrir / como un centro su girar" sumidos en esta centrifugadora insospechada, en "el pedernal del tiempo." Al leer: "Centrifuga que sí, que sí, / que Sí, / que sí, que sí, que sí, que sí: NO! / Y me retiro hasta azular, y retrayéndome / endurezco, hasta apretarme el alma!" (162). Qué lector (fuera o sea finí o neosecular o futuro) podrá sustraerse a la sensación de que el poeta peruano, ha experimentado un blanqueado -"azular"-, un exprimir -"centrifuga"-, un almidonar -"retrayéndome endurezco"- que le aprieta el alma, a modo de camisa astral (incluidos cuello y puños duros) tratada por una avanzadísima lavadora cósmica.

En esta especialísima "colada" poética (que cabría en las definiciones aplicadas al realismo mágico y a lo real-maravilloso) los tres poetas consiguen reevaluar la poesía como un arte que tensado al máximo permite vivir una dimensión paralela llena de sensaciones límite. Este fenómeno de vivir desdoblados en existencias literarias recompensa a los escritores con una intensidad casi absoluta, les infunde una energía plenipotenciaria, adictiva, gracias a la sensibilidad extraordinaria que ellos poseen y que está dotada para percibir las aristas suprarreales de las cosas; para comprender esa sutil dimensión paralela alternativa de la realidad cotidiana que muy pocos individuos trascienden, pero que para algunos creadores llega a tener tanta o mayor entidad que la apariencia "real" a menudo asfixiante en su concreción repetitiva, castradora y estática. Tan absorbente es el "tirón" de lo suprarreal, que en la mente de los artistas, llega a suplantar al mundo "objetivo" de quienes no pueden ver más allá de esta categoría *inicial* y no *iniciática*.

No puedo evitar volver a citar a César Vallejo en el número VI de *Trilce* para ilustrar mis palabras, porque en ese poema extraordinario el poeta expresa cómo el poder de su amada -"mi aquella / lavandera del alma"- le limpiaba de todas sus tropelías con su bondad: "El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera: / lo lavaba en sus venas otilinas, / en el chorro de su corazón, y hoy no he / de preguntarme si yo dejaba / el traje turbio de injusticia" (123). En el final adivinamos que la mujer ya no está, pero que ella sabía y podía "Azular y planchar todos los caos." Impresionante, porque en esta conclusión vallejjiana se sintetiza el poder de apaciguamiento y drenaje interior, sobre la angustia del poeta peruano, que ejercía una mujer positiva, pues resuelve una colada simbólica (con una concreta repercusión moral dentro de su abstracción) satisfactoriamente, a diferencia del poema de Gamoneda en que

el hablante permanece desesperado ante la irresolución de la figura femenina.

Es muy interesante observar como tres poetas de reconocido talento y ámbitos y momentos distintos expresan algo del subconsciente masculino en relación con sus aspiraciones (compartidas en estos poemas analizados) respecto al rol que debe cumplir la mujer cercana a un hombre sin importar cuál sea la vinculación (madre, esposa o novia) con éste. Parece claro que hay una limpieza interior que sólo puede completarse con un perfecto manejo -de la situación general y de los estados anímicos de los hombres muy sutiles (como lo son nuestros tres poetas ejemplificadores) en particular- por parte de la mujer, y que ellos dependen de ella para que ese anhelado ciclo de purificación y descanso se complete.

OBRAS CITADAS

Obras primarias

Gamonedá, Antonio. *Edad. (Poesía 1947-1986)*. Ed. Miguel Casado. Madrid: Cátedra, 1989.

Obras secundarias

Debicki, Andrew P. *Poesía del conocimiento. La generación española de 1957-1971*. Madrid: Júcar, 1986.

Díez Rodríguez, Miguel y M.^a Paz Díaz Taboada. *Antología de la Poesía Española del Siglo XX*. Madrid: Istmo, Colección Fundamentos 123, 1991. 162.

Gutiérrez Aragón, Manuel. "El cine como el tiempo." *Triunfo* 1982: Internet.

Ruiz de la Peña, Álvaro. "De Matallana a la estación sin nombre." *Un Ángel Más 2* (1978): 133-38.

Vallejo, César. *Poesía completa*. Ed. Juan Larrea. España: Barral, 1978.

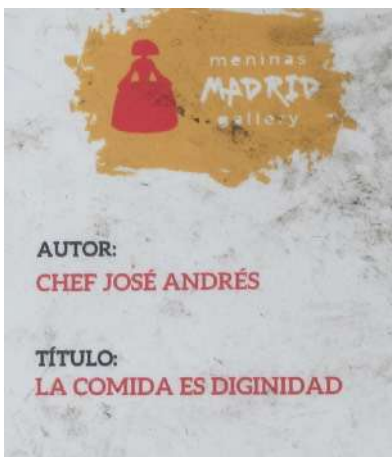
—. *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid: Alianza Tres, 1995.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA





World Central Kitchen



El chef José Andrés recibió el 22 de octubre de 2021 uno de los reconocimientos más especiales de toda su carrera: el *Premio Princesa de Asturias a la Concordia*. El español, conocido por sus tareas de ayuda humanitaria, recibe este galardón por la labor desinteresada que ha desempeñado con su organización benéfica *World Central Kitchen* durante la última década. El cocinero hispano-estadounidense lleva años centrado en el trabajo con esta ONG, que fundó en 2010 tras el terremoto de Haití, y con la que ha participado habitualmente en misiones de ayuda humanitaria a lo largo de

más de 13 países. En concreto, la marca del chef ha repartido ya más de 15 millones de comidas y alcanza ya los 50.000 voluntarios. El chef llegó a Nueva York en 1991, con tan solo 22 años, tras finalizar el servicio militar a bordo del buque-escuela Juan Sebastián Elcano. Allí, dio el salto a las cocinas trabajando en El Dorado Petit, un restaurante del empresario Lluís Cruañas situado en la isla de Manhattan y, más tarde, abrió su primer negocio en Washington, el famoso local *Jaleo*.

DESMITIFICANDO EL MADRID DE LAS ZARZUELAS

Nuria Blanco Álvarez

Centro Superior Musical Arts Madrid

RESUMEN: Madrid ha sido siempre considerado el centro neurálgico de la zarzuela, tanto por ser la ciudad que la vio nacer como por albergar los estrenos de multitud de obras del género. Además, ha servido de ambientación a muchas de ellas, especialmente de los sainetes líricos de las últimas décadas del siglo XIX. Personajes populares como los chulos y chulapas, y toda su idiosincrasia, se convirtieron en protagonistas de no pocas zarzuelas, pero no de todas. Existe un repertorio, hoy día olvidado, en el que el chotis y el mantón de Manila dejan paso a obras que abogan por un mundo moderno, con experimentos, inventos y avances del mundo científico y tecnológico que se incorporan en las tramas, aun teniendo a Madrid como telón de fondo. Incluso antes de que el Género chico eclosionara se podían ver en la escena madrileña zarzuelas bufas de gran espectáculo con llamativos decorados y multitud de personajes, casi siempre madrileños, que vivían apasionantes aventuras basadas en historias fantásticas, exóticas e incluso de ciencia ficción, con novelas de Julio Verne como referencia en muchos de los casos. A lo largo de su carrera, el compositor Manuel Fernández Caballero se fue adaptando a las modas del momento, trabajando en todos estos tipos de zarzuelas. Suyas son la mítica *Los sobrinos del capitán Grant* y *El siglo que viene*, pero también otras en las que aparecen viajes en el tiempo, doctores que pueden resucitar a los muertos o sorprendentes adelantos eléctricos.

PALABRAS CLAVE: Madrid, zarzuela, Manuel Fernández Caballero, aventuras exóticas, ciencia ficción, avances científicos y técnicos, siglo XIX.

1.- El Madrid de la zarzuela

Como es bien sabido, Madrid es la cuna de la zarzuela, no solo por ser la ciudad que vio nacer al género y el lugar donde se produjeron la práctica totalidad de los estrenos, sino por estar presente de una u otra forma en buena parte de ellas, recreando su ambiente, costumbres, lenguaje y tipos populares que inundaban la escena especialmente de los sainetes líricos de las dos últimas décadas del siglo XIX. Sin embargo, existe todo un repertorio, hoy día olvidado, en el que el chotis y el mantón de Manila dejan paso

a obras que abogan por un mundo moderno, con experimentos, inventos y avances del mundo científico y tecnológico que se incorporan en las tramas, aun teniendo a Madrid como telón de fondo.

También Madrid acogió a multitud de artistas y músicos en ciernes que se establecían en la capital española para abrirse paso en el mundo del espectáculo o para estudiar en su Conservatorio de música, el primero creado en España, en 1831 por orden de la reina M^a Cristina. Ese fue el caso del prolífico compositor de zarzuelas Manuel Fernández Caballero (imagen n^o 1) que, con 15 años, se traslada desde su Murcia natal para continuar con sus estudios musicales en la entidad madrileña, llegándose a convertir en una de las figuras más relevantes del teatro lírico español de la segunda mitad del siglo XIX. Durante su vida gozó del reconocimiento de público y crítica, especialmente por zarzuelas como *Los sobrinos del capitán Grant*, *Chateau Margaux* y sus célebres *El dúo de La africana* y *Gigantes y cabezudos*, todas ellas aún vigentes en los teatros. A lo largo de su carrera, se fue adaptando a las modas del momento creando zarzuela grande, obras de género bufo, ínfimo y chico en todas sus variantes, incluyendo un buen puñado de obras de las especiales características que vamos a comentar a lo largo de este estudio.

2.- La zarzuela y los viajes en el tiempo

Fue hasta cierto punto recurrente en las zarzuelas el tema del viaje en el tiempo, ya utilizado en cierta manera en las revistas del año en las que precisamente se pasa revista a los acontecimientos más relevantes transcurridos en los últimos doce meses. Este hecho, unido a la fascinación que este tipo de obras mostraba por las máquinas y los avances técnicos, hacen que sea común que en ellas aparezcan adelantos como el telégrafo, el teléfono o el ferrocarril, un medio usado para hacer ese recorrido temporal por Salvador M^a Granés en el libreto de la revista *El año del diablo*, con música de Manuel Fernández Caballero en colaboración con Manuel Nieto, estrenada en el teatro de la Zarzuela en 1875, donde aparece una locomotora en la que el diablo y el personaje alegórico del año 1874 pasean por Madrid en distintos momentos de ese año cual *Cuento de Navidad* de Dickens, repasando los acontecimientos más relevantes que tuvieron lugar entonces, añadiendo al interés tecnológico del medio de transporte, la fantasía del viaje en el tiempo.

Esta idea del viaje en el tiempo, rozando ya la ciencia ficción, se evidencia en otro tipo de zarzuelas de gran espectáculo como *El siglo que viene* (imagen n^o 2), obra en tres actos de Miguel Ramos Carrión y Carlos Coello con música de Manuel Fernández Caballero estrenada en 1876 en el teatro Príncipe Alfonso. La escenografía contaba con llamativos adelantos técnicos que destacaban en *La Ópera Española*: “el doble juego de luces, formado por el resplandor de la luna y la iluminación de los edificios, es nuevo y de sorprendente efecto” (3). Y en la propia trama –señalan en la

misma revista–, ocurren hechos aparentemente inexplicables como en la escena del *Bazar de la Unión* “en que todos los juguetes de niños adquieren vida como por arte mágico” (3).

En esta zarzuela, ambientada en Madrid, aparecen dos matrimonios que leen en el periódico *La Correspondencia* que el Doctor Farándula está buscando voluntarios para un maravilloso experimento pues, tal y como reza el anuncio que aparece en el libreto: “ha descubierto la manera de conservar las personas en un sopor especial, garantizándolas que volverán a la vida dentro de cien años” (15). Para ello, tendrán que oler un álcali descubierto por él y durante un siglo estarán guardados en unos armarios como “conservas humanas” y sus bisnietos se encargarán de ellos en 1976. Álvaro Ceballos concede a este hecho una gran importancia, pues afirma que el empleo de latas de conserva en el experimento excede sus aplicaciones posibles y que “es este elemento de tecnología especulativa el que permite adscribir *El siglo que viene* a la ciencia ficción” (135). Tras algunos chistes, como el de pedirle al doctor que les eche alcanfor para que no se apolillen, se producen varias escenas en el futuro, y no como las mencionadas revistas del año que viajan hacia el pasado reciente. Resulta muy curioso observar cómo se imaginaban los libretistas el futuro siglo y sus avances tecnológicos y científicos, inventándose unas cuantas máquinas, algunas de las cuales se hicieron realidad; se trata por tanto de una literatura de anticipación: hay un sol eléctrico que alumbra por las noches; una máquina que corta el pelo, que riza y afeita por poco dinero; además, para oír música ya “no necesita la gente venir al concierto, la oye desde su casa y le sale más barato” (43); la gente viaja en globo, porque las distancias son enormes; se habla de “la *foto-electro-galva-zing-grafía* [que] hará que muera la pintura al óleo” (21). Respecto a las pinturas, explican Miguel Ramos Carrión y Carlos Coello en el libreto, que los cuadros para las exposiciones consisten en unos pocos borriones porque “el pintor hace el cuadro y el que lo ve se lo imagina a su gusto” (38), haciendo referencia al impresionismo, pues dos años antes del estreno Monet expuso en París su cuadro *Impresión, sol naciente*. Aseguran que la gente decente no toma cafés ni refrescos, sino cervezas y también se describe cómo será la moda futura asegurando que las mujeres visten con aspecto varonil y “la moda para el pelo es teñírselo de azul” (35).

En el último cuadro, aparece la decoración de la Puerta del Sol convertida en puerto de mar, con barquitos de vapor y un tranvía marítimo, una situación similar a la de la obra temprana de Verne *Paris au XX^e siècle* de 1863, en la que la acción se sitúa también en el siglo futuro, concretamente en 1960, donde impera la economía y el mundo industrial, contrastando con los intereses del protagonista, el joven poeta Michel Dufrénoy, un apasionado de la literatura clásica, que en su recorrido por París ve con pesimismo esa sociedad del futuro y sus avances técnicos, se trata por tanto de una distopía. En esta novela también se convertía a la capital francesa en una ciudad costera gracias a una serie de canales que lo abrían al mar. Un pro-

yecto similar ya se había ideado en España en tiempos de Felipe II, tal y como relata Álvaro Ceballos, con la primera propuesta de comunicación fluvial a través del Jarama entre Madrid y Lisboa, tema recurrente en diferentes periodos que también se plasmó en otras zarzuelas como *Madrid puerto de mar*, pieza bufa en un acto de Eduardo Navarro Gonzalvo con música de Ángel Rubio, estrenada en el teatro Recoletos en 1892 y calificada por sus autores en la portada del libreto como “chifladura cómico-lírica”. En la obra se prepara un gran acontecimiento: el mar va a llegar a Madrid, pues va a unirse con el Mediterráneo mediante una boda con el río Manzanares. Los personajes alegóricos inundan esta pieza: la diosa Cibeles como fuente madrileña, la Villa de Madrid, el Manzanares, la mar y todo tipo de peces que, en realidad, representan a diferentes políticos y militares del momento. La decoración del último cuadro es precisamente una vista del puerto que es descrito así en el libreto: “En el fondo la Puerta de Alcalá. A la derecha el palacio de Murga. A la izquierda la verja de los Jardines del Retiro. Un puente colgante atraviesa la escena en toda su extensión. Varias embarcaciones cruzan por debajo del puente. Figura que la bahía ocupa todo el escenario” (46).

El libreto de *El siglo que viene* bebió de varias fuentes, pues también se basó en el libro *Le monde tel qu’il será* de Émile Souvestre, publicado por fascículos en París en 1845 con una reedición del libro en 1871. En la obra, la joven pareja formada por Mauricio y Marta desean visitar el tiempo futuro para lo que van a contar con la ayuda de Mesieur John Progrès que, montado en una locomotora inglesa, se ofrece para enseñarles el futuro, haciéndoles caer en un sueño cataléptico, del que sólo se despiertan en el año 3000, donde verán todos los avances tecnológicos que se han producido pero que no hacen más felices a los hombres, siendo precursora del género distópico del que hemos hablado.

Otra zarzuela que también se basó en la misma obra de Souvestre, en este caso con música de Manuel Nieto y Ángel Rubio y libreto de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, se estrenó en el teatro de Variedades más de una década después, en 1887. Se trata de *Madrid en el año 2000*, una zarzuela ambientada en la capital española y en los albores del siglo XXI a la que sus autores subtitularon en el libreto “panorama-lírico-fantástico-inverosímil de gran espectáculo”. Consta de dos actos y diez cuadros, entre los que llaman la atención los tres primeros al referirse a innovaciones tecnológicas y al próximo siglo, titulados respectivamente: “Servicio telefónico”, “El telescopio” y “El siglo XX”. El caso es que ese día esperan en Madrid la visita del primer “tren Rayo-Chispa” en el que viene a la Tierra una comisión de lunáticos -compuesta por personajes alegóricos, propios de las revistas, como la luna creciente, luna menguante y un cometa-, a los que muestran los adelantos de la nueva era en la que personajes como Ilustración y Eléctrica lanzan vítores al progreso y a la ciencia. En su recorrido ven una corrida de toros nocturna -porque se dispone de luz eléctrica- donde el astado lleva imantado el morro y la cabeza para que se quede adherido el rejón cuando

se acerque el picador que, por cierto, va montado en un velocípedo y no en un caballo. Para hincar las banderillas se pone antes cloroformo a la fiera y, en lugar del estoque, el matador utiliza un torpedo para la faena final. También aparecen tintes sicalípticos con los relojes ambulantes que inundan Madrid y que no son otra cosa que señoritas de buen ver que van dando la hora a quien lo requiera; también aparecen en ese siglo las agencias matrimoniales, “porque casarse es negocio” (44), donde las mujeres pagan la inscripción para que los hombres las elijan en una especie de muestrario y las telefonistas se describen como un grupo de muchachas muy pícaras que hablan con doble sentido en el número musical con el que se inicia la zarzuela. No falta la crítica política al indicar que los cargos públicos se sortean en una lotería cuyo boleto para participar sólo se puede adquirir si se tienen influencias. Se mencionan a los obreros de las fábricas como signo de progreso recordando la revolución industrial y descubrimientos científicos como la fosforescencia del agua “que hace la luz más brillante, más bonita y más barata” (52), dicen en el libreto. También aparece el Doctor Fósiles, un “arqueólogo sapientísimo” que está a cargo del Museo Arqueológico donde se guardan los tesoros del siglo XIX, como el “Salón de Maniqués” donde gracias a un procedimiento foto-lito-inquebrantable-electro-galvano-plástico inventado por él, pueden verse a los toreros y políticos de aquella época, no así a los hombres de letras, ciencias y artes que no ha conservado dice porque nadie les hacía caso. Otro científico que participa en la obra es El Sabio H, un frenólogo que asegura que vaticina el futuro de la gente tocándoles la cabeza.

Hasta ahora hemos visto cómo el viaje en el tiempo se producía en ese mundo imaginario casi por arte de magia, gracias a la excusa de una ensoñación del protagonista, encantamiento, hibernación o a algún elixir, pero la primera vez que se usa en la literatura una máquina del tiempo, es decir, un ingenio diseñado por el hombre para este fin en concreto, fue en *El anacronópete*, (imagen nº 3) novela del español Enrique Gaspar y Rimbau de 1887, publicada ocho años antes que *The Time Machine* de Wells, considerada convencionalmente la primera de este tipo hasta los estudios al respecto de Maximiliano Brina. Eso sí, en la obra española se viaja al pasado y no al futuro; parece que la ciencia empieza a desplazar a la fantasía, sin embargo, la justificación final de la historia de Gaspar se resuelve dando un paso atrás, y es que el protagonista se había quedado dormido durante la representación de una obra de Julio Verne y todo había sido un sueño. La obra de Gaspar y Rimbau fue concebida originalmente como zarzuela de gran espectáculo en 1884 aunque nunca llegó a ponerse en escena. El protagonista es Don Sindulfo García, doctor en ciencias exactas, físicas y naturales, que va a presentar, en la Exposición Universal de París su revolucionario invento que le permite ir a diferentes lugares y momentos del pasado en un viaje, por tanto, no solo temporal sino también espacial donde puede ver la Batalla de Tetuán, la Conquista de Granada, la erupción del Vesuvio o el Diluvio Universal.

3.- La zarzuela y los avances científicos

El personaje tipo de un Doctor científico como en *El siglo que viene* lo era del Doctor Farándula y en *Madrid en el año 2000* el Doctor Fósiles, será muy habitual en las zarzuelas que abogan por los avances científicos y técnicos, con ideas tan descabelladas como el poder de revivir a los muertos. La idea, en realidad, no era nueva, pero sí el planteamiento de cómo realizarlo. Hasta esta época, la resucitación se producía gracias a hechos sobrenaturales –pensemos por ejemplo en el mito de Orfeo y Eurídice–, sin embargo, ya desde el siglo XVIII se realizan experimentos con cierta base científica para intentar volver a los muertos a la vida. Los estudios de Luigi Galvani (1737-1798) con la electricidad demostraron que una descarga en una rana muerta producía contracciones musculares en sus patas; lo mismo que los experimentos de Erasmus Darwin (1731-1802) con el galvanismo que inspiraron a Mary Shelley para la creación de su famosa novela *Frankenstein* (1818).

Este asunto se trata en la zarzuela en un acto de Caballero y Valverde hijo, *La magia negra*, con libreto de Eugenio y Mauricio Gullón, estrenada en el teatro de la Zarzuela en 1898, una revista de actualidad ambientada en Madrid, no un siglo después, como en la mencionada *El siglo que viene*, sino un milenio más tarde, es decir, en 2898, donde el Doctor Ciento ha inventado un fluido magnético-eléctrico-oxigenado que, al untarlo a una momia, la vuelve a la vida. Así resucita a “El Chepa” con quien recorre el Madrid del siglo XXIX, hecho una ruina por culpa de la holgazanería y los políticos –en una evidente crítica a la situación de España– y después el científico resucita al propio Madrid que vuelve a surgir en el siglo XIX y muestra su ambiente vital con una infinidad de personajes tipo, no como las brujas que se vieron en el cuadro inicial.

También tenemos el caso de *Muerte, juicio, infierno y gloria*, un “viaje eléctrico-ilusorio” en un acto según sus libretistas Luis de Larra y Mauricio Gullón, con música de Manuel Fernández Caballero, estrenado en el teatro Príncipe Alfonso en 1889 que *El Liberal* tilda de “cómico fúnebre” (3); y es que el Doctor Nadie revive a los muertos a su antojo pues ha inventado el medio de matar “provisionalmente”. Él mismo se presenta nada más empezar la zarzuela, diciendo: “¡Vivan mis experimentos físicos, psíquicos, químicos, mecánicos y eléctricos! ¡Soy el más sabio de Europa, y soy de España el progreso, y seré asombro del mundo si hago público mi invento! [...] resucitaré a los muertos, y pondré patas arriba, la moral del Universo” (5). Explican en *El Imparcial* que

los personajes [...] llegan a la aduana del infierno, desde donde son expedidos unos al limbo, al purgatorio otros y al infierno los que para ello han hecho méritos. [...] hay un paseíto al limbo y [...] una excursión

al infierno con maniobras de diablasas revestidas de armadura, y la inevitable apoteosis final. (3)

Como estamos viendo, en estas zarzuelas se presenta la electricidad como un avance que daba pie a un mundo de progreso y es evidente que su uso en la vida cotidiana fue todo un adelanto, que también llegó al mundo del espectáculo. De hecho, se promovió un Reglamento Especial para la instalación del alumbrado eléctrico en los teatros de Madrid con una Real Orden de 30 de marzo de 1888 en la que se exigía su puesta en práctica en todos los coliseos de la capital en el plazo de seis meses, quedando totalmente prohibido el alumbrado por gas, que provocaba no pocos incendios. El caso es que en la década de los 80 y 90 del siglo XIX, la electricidad era un tema de moda en no pocas zarzuelas, tal es el caso de *Dar la castaña*, zarzuela en un acto con música de Manuel Fernández Caballero y libreto de Calixto Navarro, estrenada en el teatro Recoletos en 1882, justo un año después de la creación en Barcelona de la “Sociedad Española de Electricidad” que, incluso, se menciona en el libreto. Cuenta la historia de un padre con dos hijas casaderas a las que busca novio con particularidades eléctricas. Tal y como relata el libreto, uno de los postulantes asegura que es “un químico, matemático, físico y herborista, nigromante, espiritista y pollo chic, muy simpático” (15), es decir, no solo habla de su formación científica, sino también de su capacidad de animar cadáveres, como buen nigromante. Menciona además el magnetismo como su característica especial, argumentando que es discípulo de Cubí, haciendo referencia a Mariano Cubí Soler (1801-1875) quien, además de trabajar sobre el magnetismo animal y el hipnotismo, era frenólogo, es decir, estudiaba la personalidad de los hombres y su posible instinto criminal por la forma de su cráneo. Hay que recordar que el personaje de El Sabio H de la zarzuela *Madrid en el año 2000* que hemos comentado, era también un frenólogo.

4.- Las zarzuelas bufas de gran espectáculo

Las zarzuelas mencionadas hasta el momento muestran un Madrid moderno, interesado por los avances científicos y tecnológicos, que contrastan con otras tipologías de obras de Género chico de corte más tradicional con las que coexistían, como los juguetes líricos, sainetes líricos, parodias, zarzuelas costumbristas, revistas, [...] Pero incluso antes de que el Género chico eclosionara se podían ver en la escena madrileña zarzuelas bufas de gran espectáculo con llamativos decorados y multitud de personajes, muchos de ellos madrileños, que vivían apasionantes aventuras basadas en historias fantásticas y exóticas, con novelas de Julio Verne como referencia en muchos de los casos, de nuevo alejadas de las tradicionales historias que transcurren en Madrid. Así tenemos el caso de la mítica obra de Manuel Fernández Caballero con libreto de Miguel Ramos Carrión, *Los sobrinos del capitán Grant* (imagen nº 4), una zarzuela en cuatro actos,

basada en la novela casi homónima de Julio Verne, en la línea de *Robinson Crusoe* (1870) de Francisco Asenjo Barbieri y libreto de Rafael García Santesban en una adaptación de la célebre obra de Daniel Defoe y *La vuelta al mundo* (1875) del mismo Barbieri y José Rogel con libreto de Luis Mariano de Larra en un arreglo de la conocida novela de Verne, siendo no obstante la zarzuela de Caballero la que ha trascendido hasta nuestros días.

En ella el subteniente Mochila y un puñado de personajes más, van a recorrer el mundo en un bergantín para rescatar al capitán Grant, que ha naufragado en un lugar remoto, y así recibir un gran tesoro como recompensa, sucediéndoles en su periplo incontables aventuras, algunas de ellas de lo más disparatadas e increíbles: sufren una tormenta con una gran inundación, un terremoto, la erupción de un volcán, tienen que ascender por los Andes, un cóndor atrapa a uno de los expedicionarios, deben enfrentarse a un pelotón de fusilamiento, a unos maoríes antropófagos, [...] e incluso al descarrilamiento de un tren, además de una batalla submarina en la que un pulpo gigante ayuda al protagonista a luchar contra un malvado forajido, una escena surrealista muy propia del género bufo, y uno de los momentos más bellos que jamás se han producido en el mundo de la zarzuela, gracias a una producción del teatro de la Zarzuela por Paco Mir en 2001, acompañada de una idílica música descriptiva de Caballero.

En el transcurso de la zarzuela los protagonistas van a recorrer casi el mundo entero: Chile, Argentina, Australia, Nueva Zelanda, [...] una excusa genial para hacernos oír una música tan variada como las propias historias que se suceden: desde una zamacueca típica de los Andes, a una habanera o un coro de caníbales, pero también una mazurka, un vals, un pasodoble y unas seguidillas, en una amplísima partitura que cuenta con veintidós números musicales.

Y todo ese exotismo va a contrastar con la escena inicial de la zarzuela que transcurre en una típica corrala madrileña donde vive muy humildemente el que será el protagonista de la aventura, que en esta ocasión se trata de un antihéroe, un mísero subteniente retirado que, al borde del desahucio, decide gastar lo poco que le queda en un besugo para la cena de Navidad, en cuyo interior encuentra la nota de auxilio del capitán Grant con el ofrecimiento de un tesoro para quien lo rescate. Las vecinas, que lo toman por loco, van a emplear para hablar vulgarismos y giros típicos madrileños; no obstante, una de ellas, Soledad, y su novio van a unirse a la aventura, al igual que otro de los residentes, el Doctor Mirabel, un naturalista despistado que se unirá a la aventura en el que de nuevo vemos el personaje tipo del sabio que hemos estado mencionando en las zarzuelas anteriores. Serán el punto castizo frente a los otros dos expedicionarios escoceses que se incorporan al viaje, cuyo elegante comportamiento y lenguaje nada tiene que ver con los desenvueltos madrileños.

Otra zarzuela de gran espectáculo de Manuel Fernández Caballero en la que se recurre a mundos exóticos y aventuras en barco, y que guarda un

paralelismo con *Los sobrinos del capitán Grant* es *Las mil y una noches*, en esta ocasión con música en colaboración con Ángel Rubio y libreto de Mariano Pina Domínguez, estrenada en el teatro Príncipe Alfonso en 1882. Teniendo como punto de partida los cuentos orientales originales, se intercala en el libreto la novela de moda de Julio Verne *Un capitán de quince años* (1878) en lugar de la historia de *Simbad el marino*. En el periódico *La Época* (3) destacan la magnífica escenografía, que contaba con escenas submarinas y el uso de la luz eléctrica.

5.- Zarzuelas de ambientación exótica

Precisamente la historia de Simbad inspiró otra zarzuela que, justamente, se titula así: *Simbad el marino*, de Apolinar Brull con libreto de Calixto Navarro, estrenada en el madrileño teatro Circo de Colón en 1896. Otras zarzuelas exóticas ambientadas muy lejos de Madrid son *El asombro de Damasco* con música de Pablo Luna y libreto de Antonio Paso y Joaquín Abati, estrenada en el teatro Apolo en 1916 y *La corte de faraón* con música de Vicente Lleó y libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, estrenada en el teatro Eslava en 1910 y ambientada en el Egipto faraónico.

También en oriente se desarrolla la zarzuela de Manuel Fernández Caballero y Manuel Nieto, *El gran Tamorlán de Persia* (imagen nº 5), con libreto de Javier Santero y José Caviedes, estrenada apenas dos meses después de *Las mil y una noches* y en el mismo teatro. Lo mismo que *El primer día feliz*, ambientada en este caso en la India en sus dos últimos actos, una zarzuela de Caballero con libreto de Darío Céspedes, estrenada en el teatro de la Zarzuela en 1872.

Tampoco hay que olvidar *Cuba libre*, una zarzuela en dos actos de Caballero estrenada en 1887 en el teatro Apolo con fabuloso éxito, en buena parte gracias a la interpretación de los actores Ramón Rosell y Vicente García Valero, que llegaron a ser conocidos como “Los de los sendos machetes” por su divertidísima escena de insurrectos aterrorizados que en cada función la innovaban con geniales chistes y bromas que hacían las delicias del público; una zarzuela llena de exotismo ambientada en la isla que tan bien conocía Caballero por haber vivido allí durante siete años. Son innumerables las zarzuelas que compuso en las que no olvidó su periplo americano y que inundó de números musicales con ritmos caribeños y con personajes tanto cubanos, como españoles que regresaban a la madre patria tras haber hecho fortuna en el Nuevo Mundo: los indianos, que volvían fundamentalmente a Madrid para instalarse allí definitivamente. Quizá una idea que ronde en la cabeza a más de un socio de ALDEEU ¿verdad?

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco Álvarez, Nuria. *Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero*. Codalario Ediciones, 2019.
- Maximiliano Brina. “De la zarzuela a la ciencia ficción: *El anacronópete*, de Enrique Gaspar. Expansión de los límites de lo fantástico en la coyuntura del nacionalismo”. *Studia Romanica Posnaniensa*, 45/2, 2018, pp. 51-63.
- Ceballos Viro, Álvaro. “Puntualizaciones sobre el pasado de una zarzuela sobre el futuro (*El siglo que viene*, 1876)”. *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Tobías Brandenberger (ed.). LIT Ibéricas 5, 2014, pp. 131-152.
- García de la Infanta, José M^a. *Primeros pasos de la luz eléctrica en Madrid y otros acontecimientos*. Fondo Natural, 1987.
- Larra, Luis de y Gullón, Mauricio. *Muerte, juicio, infierno y gloria*. Fiscowich Editor, 1889.
- Navarro, Calixto. *Dar la castaña*. Enrique Arregui Editor, 1882.
- Navarro Gonzalvo, Eduardo. *Madrid puerto de mar*. Florencio Fiscowich Editor, 1892.
- Perrín, Guillermo y Palacios, Miguel. *Madrid en el año 2000*. Florencio Fiscowich Editor, 1892.
- Ramos Carrión, Miguel y Coello, Carlos. *El siglo que viene*. Administración Lírico-Dramática, 1890.

Hemerografía

- La Ópera Española*, año II, nº 30, 12 de julio de 1876, p.3.
- “Teatro del Príncipe Alfonso”. *El Liberal*, año XI, nº 3714, 15 de agosto de 1889, p. 3.
- “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, año XXIII, nº 7989, 15 de agosto de 1889, p. 3.
- “Los estrenos”. *La Época*, año XXXIV, nº 10759, 22 de junio de 1882, p. 3.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA

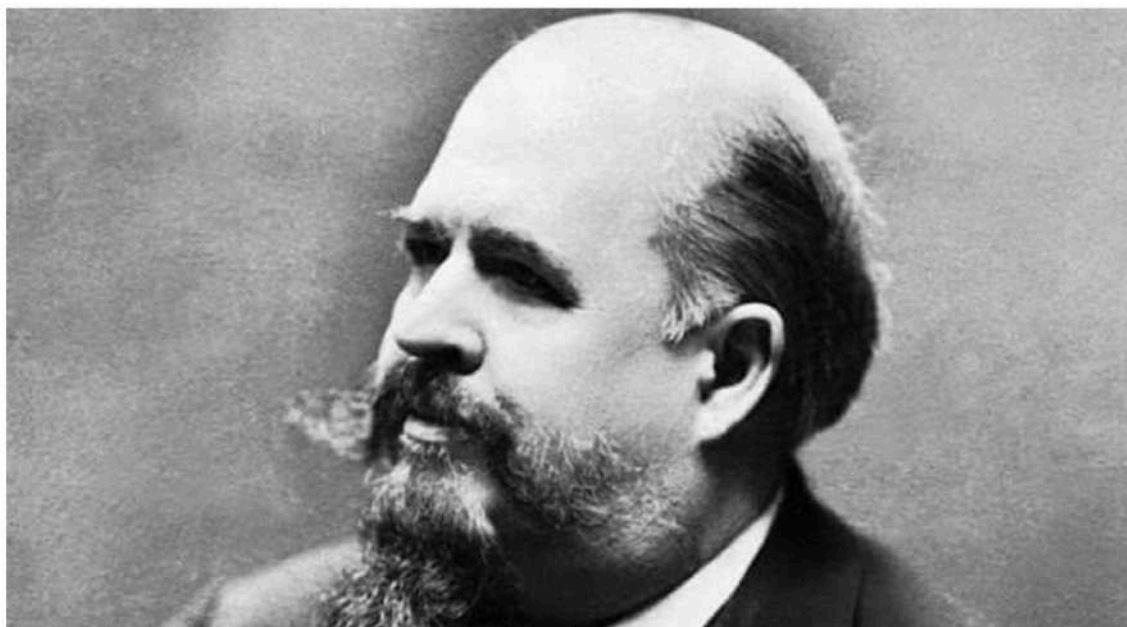


Imagen 1. El compositor Manuel Fernández Caballero (Murcia, 1835-Madrid, 1906).

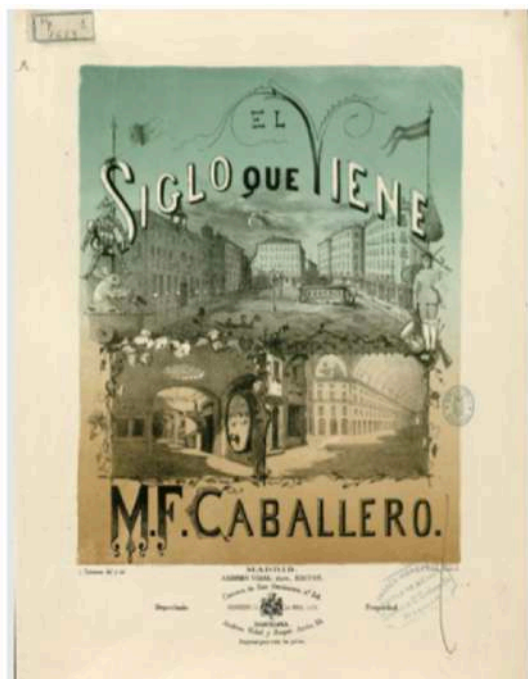


Imagen 2. Portada de la partitura de la zarzuela *El siglo que viene* (1876)

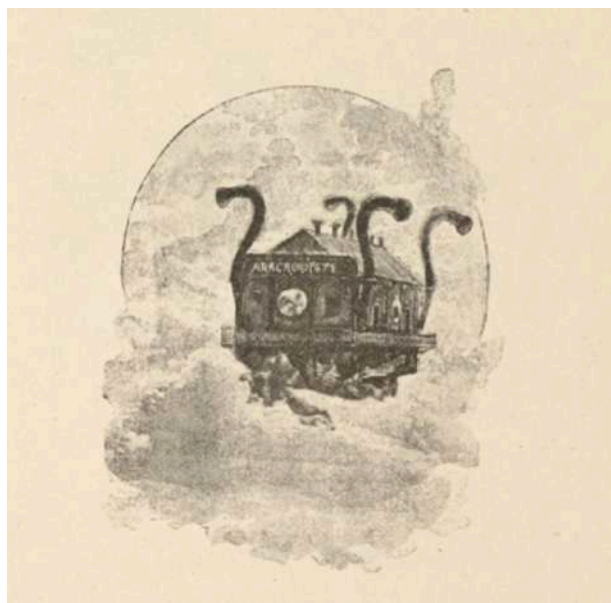


Imagen 3. El anacronópete (1887)

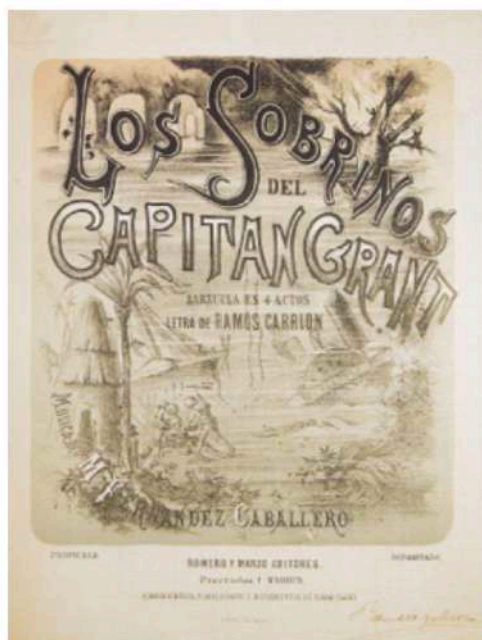


Imagen 4. Portada de la partitura de la zarzuela *Los sobrinos del capitán Grant* (1877).

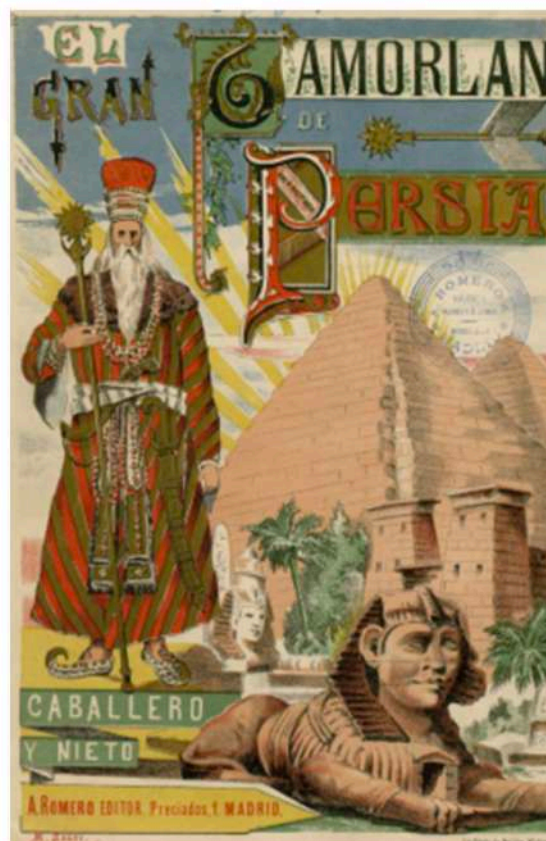


Imagen 5. Portada de la partitura de la zarzuela *El gran Tamorlán de Persia* (1882)

EL ÚLTIMO CUENTO DE EMILIA PARDO BAZÁN: "EL ÁRBOL ROSA"

Verónica Dean-Thacker
Transylvania University

RESUMEN: En mayo del año 1921, justo antes de su muerte, la celebrada autora Emilia Pardo Bazán publica su último cuento, "El árbol rosa". Situado en el centro de Madrid, específicamente en el Parque del Retiro, la autora yuxtapone un árbol lleno de flores rosadas y una joven pareja cuyos amores también parecen destinados a brotar en plena flor. La naturaleza del árbol, que crece, florece, pierde sus flores y vuelve a florecer, se contrasta con la relación entre los jóvenes en quienes lejos de ser natural, todo es tramado. El joven, armado con experiencia en el mundo de los amores, y la joven, solo con sueños idílicos, intentan avanzar su relación, cada uno a su manera. Se destacan en la narración los temas de los roles de género, la incongruencia del pensar masculino y femenino, la honra personal y familiar, la ingenuidad, y la explotación, entre otros. Al final del cuento, doña Emilia deja al lector con varias preguntas para considerar, incluso si en nuestras relaciones personales solemos ser genuinos, pensando independientemente y detenidamente, o si solo somos productos de nuestra sociedad, desempeñando un papel y reaccionando por reflejo.

PALABRAS CLAVE: Feminismo, El Retiro, roles de género, honra, Madrid.

A pesar de haber pasado, hace varias décadas, cinco meses estudiando en Madrid como parte de mi formación universitaria, y pese a que he vuelto casi todos los años para hacer investigación literaria y visitar a amigos y colegas en múltiples ciudades, confieso que no conocía la historia del Parque del Buen Retiro. He pasado con amigos y familiares muchas horas remando en las barcas del estanque, charlando en los bancos bajo los árboles que dan sombra, paseando por las frondosas sendas y admirando las hermosas esculturas y la sin par Rosaleda, ni falta hace mencionar el Palacio de Cristal. Pero nunca estudié la historia del parque, y ni siquiera sabía que había pertenecido a la monarquía desde aproximadamente el año 1505 y que luego en 1868 se hizo patrimonio municipal, abriéndose por primera vez al pueblo español. Por eso, dado el tema de Madrid de este congreso, y por recomendación de mi querida colega y amiga, la Dra. Mayte

Caro, de la Universidad de Murcia, volví a pensar en todos los maravillosos aspectos de esa magnífica, acogedora ciudad, empezando con el Museo del Prado, pero saltando rápidamente al Retiro, cuyo nombre se menciona en la primera frase del último cuento escrito por Emilia Pardo Bazán en 1921, “El árbol rosa”. Dado que este año se celebra el centenario de la muerte de la Condesa de Pardo Bazán, decidí rendirle homenaje a mi manera, incluyendo este cuento en un curso del mes de mayo sobre los cuentos latinoamericanos y españoles. El hecho de que la muerte de la autora ocurrió en el mes de mayo, y que el cuento se había publicado en ese mismo mes, nos vemos obligados a apreciar el estado de ánimo que debía que haber tenido doña Emilia, pensando en la belleza del Retiro, y tal vez en su propio, inminente retiro del mundo.

Quisiera recordarnos la distinción que gozó doña Emilia por su obra cuentística, estudiada por Ana María Pérez Martín en su artículo “El feminismo de Emilia Pardo Bazán a través de sus cuentos” en donde cita a Baquero Goyanes, el crítico por antonomasia del cuento decimonónico.

Si tuviésemos que citar un autor en que dicha palabra (Cuento) alcanzara, por decirlo así, su consagración oficial, diríamos sin vacilación el nombre de Emilia Pardo Bazán, la más fecunda creadora de cuentos de nuestra literatura. La variedad temática y el alto valor literario de esas narraciones deciden la aceptación de un término contra el que tantos prejuicios existían.²

La Profesora Pérez Martín observa, además, que doña Emilia no fue solo cuentista sino asimismo “Crítica, novelista... poeta, periodista, autora de numerosas crónicas, artículos sobre la vida actual,[e] impresiones de viajes, conferenciante incansable, Consejera de Instrucción Pública, Presidenta de la sección de Literatura en el Ateneo madrileño, catedrática... y por encima de todo y en palabras de Unamuno “mujer singular que nos ha dejado, entre otras cosas, lecciones de una laboriosidad admirable y una curiosidad inextinguible”.³ Se podría agregar a estas palabras un sinfín de elogios y de adjetivos descriptivos, pero para este comentario se prefiere poner énfasis en el aspecto no convencional de la autora, y en su manera de vapulear las normas sociales y el papel de la mujer.

El cuento “El árbol rosa” en la sala de clase en mayo fue un exitazo— parte del proceso, dado que trataba de la idea del amor y de los roles de género. Los estudiantes suelen entusiasmarse cuando tienen que cuestionar

² Pérez Martín, Ana María, “El feminismo de Emilia Pardo Bazán a través de sus cuentos”, *XI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2019, p. 604. https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/xi_congreso_mujeres/comunicaciones/31_perez_martin.pdf

³ Pérez Martín, p. 599.

las normas sociales o comparar sus propias normas con las de otra época, otro país, o ambos.

En resumidas cuentas, el cuento trata de un joven en el centro de Madrid que ve a una chica parada ante un escaparate e intenta hablar con ella, pero ésta no le hace caso, de acuerdo con su *modus operandi*, y se encamina precipitadamente a su casa. A la mañana siguiente, el chico la está esperando en la calle y le pide que la acompañe un rato solo para hablar. Ella le dice que no, pues si la vieran con un chico desconocido, se podría comprometer su honra. El insiste, y ella resignadamente se da cuenta de que siente cierta atracción hacia él, así que le dice que se encuentren en la entrada del Retiro al lado de la Puerta de Alcalá, donde a la izquierda “hay un árbol todo color de rosa..., todo, todo... Como un ramillete”.⁴ Poco después están los dos allí charlando enérgicamente sobre quiénes son: él, Raimundo Corts, de 25 años, recién llegado a Madrid de Lérida por cuestión de negocios, y como dice el narrador, “la había querido al mismo punto de verla”. Y ella, Milagros, sin experiencia alguna con novios, “comprendía ahora que le había pasado dos cuartos de lo mismo”. La joven le sugiere que ese sitio sería ideal para seguir viéndose, aunque el narrador revela que “A sitios más ocultos y menos poéticos hubiese deseado él decidirla a ir”. Pero Milagros le dice sin rodeos que no, que allí en ese lugar tan público no hace nada censurable. El narrador omnisciente, indagando en el cerebro de cada uno de los jóvenes, asevera que “La chispa que cruzaba por las pupilas del muchacho era expresiva; para quien conociese el lenguaje del alma al través de los ojos, decía a voces: <<Tú transigirás, tú no tendrás remedio; me quieres demasiado para negarte mucho tiempo ya.>> A la vez, en la mente de ella, había otro cálculo; porque el amor también calcula, como si fuese logrero o comerciante: <<¿En qué ha de parar un amor como el mío, sino en boda? Nos uniremos, nos iremos a Lérida, viviremos felices. Pero hay que dar tiempo al tiempo..., y procurar que no se tuerza este carro. Si procediese con ligereza, él mismo dejaría de estimarme.>>

Sería difícil destacar con más énfasis el tema de los roles de género de los dos personajes, Raimundo (seductor) y Milagros (ingenua pudorosa) ya que el comportamiento que exhiben refleja las normas sociales de la época, inculcadas durante toda la vida. Al revelar con gran destreza narrativa los pensamientos de las dos figuras, y al pintarlas con pinceladas delicadas, pero con mínimo sombreado, el narrador disminuye la distancia entre la lectura y el lector, asegurando la incorporación de éste en el ambiente y en la psicología del cuento, dejándole sentir la exuberante vegetación del Retiro, oler las flores del hermoso árbol rosa, regocijarse al ver el color rosado como fondo de las charlas amorosas, y observar que la Naturaleza parece favorecer a la joven pareja, diciéndole “¡Viva el amor!” Pero el lector se pregunta si

⁴ Pardo Bazán, Emilia, “El árbol rosa”, Edición digital a partir de *Raza española*, Núm. Extraordinario, 1921, np.

los personajes solo están desempeñando un papel, si lo que *piensan* y lo que hacen son reacciones por reflejo. Parecen obrar de una manera pragmática dentro de sus posibles, pero cada uno de los dos se imagina un desenlace radicalmente distinto e igualmente erróneo. El lector mismo, incorporado como espectador en la narrativa, presencia el desarrollo del cuento como si estuviera viendo un drama, con el Retiro como escenario y el árbol rosa como utilería, y preguntándose si también ha fantaseado ciertos aspectos de su vida o si, a diferencia de Raimundo y Milagros, puede luchar contra el ser un sencillito producto de las normas de su entorno, pensar independientemente, y ver las cosas claras. Dado el bien conocido entusiasmo de doña Emilia por el teatro, no sería una exageración inferir que ella también se imaginaba esta obra representada. De todas formas, y en términos generales, se puede decir que en este cuento la Pardo Bazán destaca lo incongruente que es el pensar masculino y femenino, y la escasez de terreno común. Dado que, como ya se ha mencionado, escribió este cuento justo antes de su muerte, el lector puede deducir la importancia que le tenía este tema.

La idea de dónde verse Raimundo y Milagros se hace parte del paisaje lindísimo hasta que un día ella llega primero a la cita y observa que el árbol rosa ha empezado a marchitarse, los pétalos de las flores alfombrando el suelo. Cuando el chico llega, él también parece decaído y molesto, y cuando vuelve a sacar el tema de estar a solas con ella, prueba la táctica de que ella no lo quiere, y la de que ella es “una estatua de yeso”. Pero Milagros le replica que creía que lo suyo era un amor digno y serio, dándole a entender lo que ella esperaba, a fin de cuentas. Esa misma noche recibe una carta del chico anunciándole que había recibido un telegrama y que se iba urgentemente de Madrid, pero que le escribiría pronto. El narrador revela que luego no hay más cartas, y que Milagros se entera algún tiempo después de que en Lérida no existía ningún chico con el nombre que él le había dado. El cuento termina con una imagen del árbol vuelto a su esplendor primaveral, mientras Milagros, casada “con un tío suyo, que venía de Cuba <<con plata>>” lo observa cogida de la mano de su hijito. “Estaba todo iluminado, todo trémulo de floración. Una brisa muy suave lo mecía”.

Al usar el árbol rosa como metáfora para el “amor” de la pareja, la Pardo Bazán comparte cierto elemento didáctico con otra famosa feminista de las letras, Sor Juana Inés de la Cruz, nacida en 1651 en México (doscientos años antes de doña Emilia) y en cuyo soneto “A una rosa” utiliza esta flor como *memento mori* y como símbolo del engaño. El último verso del soneto en particular pinta el valor de la rosa: “Viviendo engañas y muriendo enseñas”, palabras cuyo significado se refleja en este cuento de doña Emilia. Los amores de Raimundo y Milagros, simbolizados por el árbol rosa, demuestran que lo suyo no resulta ser la aventura que el chico quiere, ni el tradicional noviazgo que Milagros vislumbra, sino un aspecto de la naturaleza cambiante—florece y muere, pero no del todo. Los dos tratan de persuadir al otro, porque cada uno ya tiene en mente un plan firme, y

ninguno de los dos está dispuesto a rendirse. El joven ve en los ojos de la chica lo que quiere ver, tal vez lo que acostumbra ver, y cree que va a ganarla o por deseo o por cansancio, pero no ve la fuerza de carácter que ella posee. No ve que ella está luchando con sí misma, puesto que ahora, aunque no ha hecho nada malo, tiene algo que ocultar en su casa y que encima sería fácil dejarse convencer cuando el chico intenta manipularla psicológicamente diciéndole: “Hombres y mujeres han de atraerse mutuamente por ley ineludible, y eso es lo más hermoso de la vida. ¡Buenos estaríamos si no existiese el amor! ¡Cómo sería este parque si le faltase su árbol rosa!” Usando la palabra *amor*, e igualando el amor y el árbol rosa, el mismo que Milagros ha escogido como lugar para sus encuentros, sirve no solo para pintar su deseo de estar con ella como la cosa más natural y bella, sino también para darle a entender que el estar juntos físicamente realmente proviene de ella. Milagros, en cambio, reflejando las normas sociales de su época, se arma de valor y le da el no definitivo, creyendo ingenuamente que pueden seguir viéndose castamente al lado del árbol. Esta ingenuidad se contrasta con el cinismo de Raimundo, una característica que el narrador expone por representar una actitud general hacia la mujer, una manera de decirle a ella, sencillamente, “No puedes ganar. No hay manera.” Y es esta creencia contra la cual la Pardo Bazán lucha incansablemente y valientemente durante toda su extraordinaria vida.

En la clase de mayo, los alumnos disfrutaron mucho de esta lectura. Para empezar, tomaron en cuenta las palabras de Ángeles Quesada Novás en su libro *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*:

[...] todo texto se debe a un autor el cual se sitúa en un medio histórico, social y cultural concreto. Todo texto es producto de una época, como quien la escribe es el resultado de una amalgama de circunstancias que van desde el lugar y ambiente en que nació, su educación, sus íntimos avatares, sus expectativas vitales, sus logros y sus frustraciones, que, en buena medida, están influidos por la sociedad que le rodea, le observa, le acepta o le rechaza.⁵

Luego, usando la metodología de María Teresa Caro y María González para el comentario de texto argumentativo,⁶ los estudiantes dijeron por escrito cosas profundas y perspicaces sobre el cuento, pero en términos de discusión, había menos entusiasmo por compartir sus ideas y opiniones, lo cual es comprensible dada la tensión sexual de la situación retratada en la

⁵ Quesada Novás, Ángeles, *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Digitalia, 2005, pp. 14-15.

⁶ Caro Valverde, María Teresa y María González García, *Didáctica de la argumentación en el comentario de textos*. Madrid: Síntesis, 2018, np.

narración. Para mi pregunta, “¿Cómo reaccionamos ante la decisión de Milagros de no acostarse con el chico, aunque se creía enamorada de él?” hubo toda clase de respuestas a través de los ojos por encima de las mascarillas (ya que nos tocó este curso en plena pandemia COVID), pero hasta los más capaces guardaron silencio. Dado su recelo de los medios sociales en nuestra época y la reciente difusión de la “cancel culture”, lo veía comprensible, aunque tres o cuatro chicas sí se quedaron después de clase para hablar sobre el asunto. Cuando les pregunté: “¿Y si Milagros hubiera salido con Raimundo y por desgracia, ¡quién sabe!, se hubiera quedado encinta?” convinieron en que, a fin de cuentas, ella “se libró de una buena”.

Varios alumnos se refirieron a la ambigüedad del aspecto del árbol rosa al final del cuento, lleno de flores y meciéndose en la brisa, lo cual podría representar el recuerdo del primer amor y la nostalgia que siente Milagros por Raimundo, o posiblemente la atracción engañosa, la realidad *versus* la fantasía, o un sinfín de interpretaciones más. Hasta puede que el narrador pinte el árbol como un testigo atractivo y silencioso que presencia año tras año toda clase de relaciones, algunas felices y otras fracasadas, algunas con consecuencias graves y otras no, mientras que la escritora, la Pardo Bazán misma, también observadora aguda de su sociedad, no se queda al margen en silencio, sino que clama contra la falta de voz y el potencial sin usar de la mujer en España. Sea lo que fuere, la mayoría de los alumnos estaban de acuerdo con que la última imagen del árbol rosa en plena floración, que Milagros ahora sabe que no va a durar, recuerda al lector que el primer amor suele ser exactamente eso, el primero.

Así pues, al final del cuento, doña Emilia regala al lector varios interrogantes sobre la comunicación interpersonal donde prodigar comentarios de textos argumentativos según el modelo dialógico informal del Proyecto IARCO (ref. PGC2018-101457-B-I00), financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.⁷ Entre tales cuestiones destaca si en nuestras relaciones familiares e íntimas solemos ser genuinos, pensando independientemente y detenidamente, o si solo somos productos de nuestra sociedad, desempeñando un papel y reaccionando por reflejo.

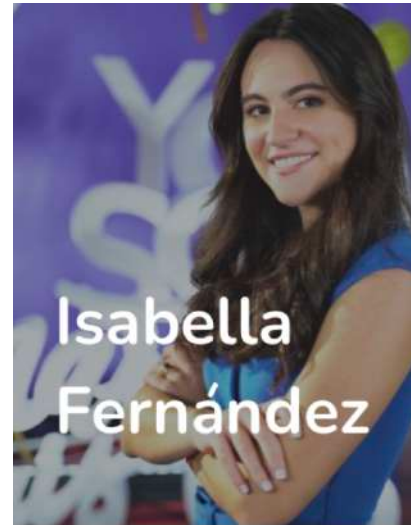
⁷ Proyecto El modelo pedagógico que apoya nuestro estudio se encuentra en Caro Valverde y González García (2018) y corresponde al Proyecto I+D+i IARCO, (ref. PGC2018-101457-B-I00), financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

BIBLIOGRAFÍA

- Burdiel, Isabel. *Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Taurus, 2019.
- Caro, María Teresa y María González, *Didáctica de la argumentación en el comentario de textos*. Madrid: Síntesis, 2018.
- Caro Valverde, María Teresa y María González García, *IARCO*, (ref. PGC2018-101457-B-I00), financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.
- Pardo Bazán, Emilia. “El árbol rosa.” Edición digital a partir de *Raza española*, núm. Extraordinario, 1921.
- Pérez Martín, Ana María. “El feminismo de Emilia Pardo Bazán a través de sus cuentos”. *XI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2019, pp. 519-617. https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/xi_congreso_mujeres/comunicaciones/31_perez_martin.pdf
- Quesada Novás, Ángeles. *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Digitalia, 2005.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA





Como parte de la edición de este año “Una ventana al mundo-2021”, se han sumado a la iniciativa la Embajada de República Dominicana, la Embajada de Panamá y la Embajada de Brasil, todas ellas representadas por meninas con diseños de cada tierra.

LAS CINTAS MAGNÉTICAS DE ALFONSO SASTRE: VISIONES DEL SIGLO XXI Y UN DIÁLOGO DE PERSPECTIVAS

Shelby Thacker
Asbury University

RESUMEN: *Las cintas magnéticas* del madrileño Alfonso Sastre se compuso hace 50 años. Es un drama breve de protesta social, situado en Madrid, cuyas ideas centrales tocan eventos antes y después de su escenificación, y cuyas ideas son paralelas –si no proféticas– con eventos contemporáneos posteriores. Sastre era niño durante la Guerra Civil Española y ha dedicado su arte a la crítica del gobierno autoritario de Franco y de otros que emplean la violencia contra inocentes. Sus dramas exploran la inmoralidad y la fuerza destructora de la censura, condenan la guerra de todo tipo y los horrores concomitantes que sufren los civiles. *Las cintas magnéticas* muestra en muy poco tiempo escénico la brutalidad de la opresión, evocando los horrores de la ciencia al servicio del mal, de modo que la obra queda como bastión en contra de todas las guerras y la violencia en general.

La crítica social mordaz en *Las cintas magnéticas* denuncia la política extranjera de los EE. UU., en particular, la guerra en Vietnam. Aunque el drama se enfoca en un evento funesto, la masacre de Mi Lai, éste se convierte en símbolo de las acciones militares contra civiles. Mi Lai es la encapsulación de la censura, la propaganda, la inmoralidad, y la violencia equivocada. Por ello, se postula aquí el valor visionario de este drama para despertar la conciencia crítica de sus lectores del XXI respecto a las acciones bélicas donde el estado da rienda suelta a su furia, tanto en contra de combatientes como de inocentes. Comentar en ámbitos educativos formales e informales el sentido que Sastre otorga a dicho texto analizado en este estudio abrirá el diálogo de perspectivas con su ataque a la violencia impulsada por los gobiernos o por la muchedumbre callejera.

PALABRAS CLAVE: Alfonso Sastre, guerra de Vietnam, Mi Lai masacre, franquismo, propaganda.

Las cintas magnéticas del madrileño Alfonso Sastre se compuso en junio de 1971, para oponer la guerra en Vietnam y la dictadura de Franco. Sastre experimentó con la forma dramática, creando un drama para la radio, “un cuento de terror antiguo para un radio de nuestro tiempo”, en vez de un escenario típico (Sastre, 187). Francis Donahue observa que Sastre respondió a la censura al favorecer al teatro para condenar el sistema autoritario. El crítico explica cómo Sastre abogó por un teatro revolucionario que requería nuevos métodos y nuevas formas:

Debido a la censura, los locales y el repertorio deben ser nuevos, tales como en las plazas y en los barrios populares, al aire libre, cerca de colegios y de sindicatos y en otros lugares donde se reúnen los estudiantes, obreros y otros componentes de las clases bajas de Madrid. No debe comprender ninguna publicidad previa, ni cobro de entrada, ni ningún truco comercial.

Empero, se podrían idear medios para atraer al posible público a las representaciones. Los actores deben ser móviles, y como Proteo, dispuestos a cambiar rápidamente de formas con habilidad, de acuerdo con las distintas circunstancias, ya que estarían representando bajo la amenaza de un posible encarcelamiento si se presentara la policía.
(16)

Las cintas magnéticas es un drama breve, situado en Vietnam y Madrid, de protesta social bastante fuerte, cuyas ideas centrales tocan eventos en la época de su escenificación. Estas ideas son paralelas—cuando no proféticas—con eventos posteriores. Sastre era niño durante la Guerra Civil Española y ha dedicado su arte a la crítica del régimen autoritario de Franco y de otros que emplean la violencia contra inocentes. Varios de sus dramas exploran la inmoralidad y fuerza destructora de la censura, condenan la guerra de todo tipo y los horrores concomitantes que sufren los civiles⁸. Así, *Las cintas magnéticas* muestra en muy poco tiempo escénico la brutalidad de la opresión evocando los horrores de la ciencia en servicio al mal, de modo que esta obra queda como bastión en contra de todas las guerras y la violencia en general. Mariano de Paco analiza los dramas de Sastre de los años 1980 y 1990 y encuentra ciertos rasgos que podemos identificar en *Las cintas magnéticas* también:

⁸ Para unos estudios excelentes sobre la teoría y visión dramáticas de Sastre, ver los estudios de: Francis Donahue, *Alfonso Sastre: dramaturgo y preceptista*, Editorial Plus Ultra, 1973; Anje C. Van de Naald, *Alfonso Sastre: dramaturgo de la revolución*, Las Américas, 1973; y los primeros tres capítulos de Bryan, T. Avril, *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theater: the Case of Alfonso Sastre*, University Press of America, 1982; y Anderson, Farris, *Alfonso Sastre*, Twayne Publishers, Inc., 1971. El modelo pedagógico que apoya nuestro estudio se encuentra en Caro Valverde y González García (2018) y corresponde al Proyecto I+D+i IARCO, (ref. PGC2018-101457-B-I00), financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

. . . conciencia de la degradación social, manifestada con elementos cómicos, lúdicos, e irónicos, y especialmente a través de un héroe irrisorio en un amplio o acentuado proceso de decadencia individual [...] presencia de caracteres mágicos y fantásticos que complejizan el realismo; liberación en la construcción dramática y en el lenguaje utilizado . . . (301)

La crítica social mordaz en *Las cintas magnéticas* denuncia la política extranjera de los EE. UU., en particular, la guerra en Vietnam. Aunque el drama se enfoca en un evento funesto, la masacre de Mi Lai, ello se convierte en símbolo de las acciones militares contra civiles. Mi Lai es la encapsulación de la censura, la propaganda, la inmoralidad, y la violencia equivocada. Por ello, se postula aquí el valor visionario de este drama para despertar la conciencia crítica de sus lectores del siglo XXI respecto a las acciones bélicas donde el Estado da rienda suelta a su furia, tanto en contra de combatientes como de inocentes. Comentar en ámbitos educativos formales e informales el sentido que Sastre otorga a dicho texto analizado en este estudio abrirá el diálogo de perspectivas con su ataque a la violencia impulsada por los gobiernos o por la muchedumbre callejera. Sirva, pues, este comentario crítico personal docente como organizador previo de referencia para preparar las posibilidades socioeducativas de la interpretación lectora discente de los argumentos ofrecidos por Alfonso Sastre en esta obra de lógica traspositiva entre épocas y circunstancias gracias a su trama alegórica. Es una iniciativa de *aprendizaje profundo* basada en la idea didáctica de que lo que mejor enseña un profesor es aquello que ha hecho previamente por sí mismo. Pellegrino y Hilton (2012, p. 188) insisten en la importancia de que los propios profesores experimenten la instrucción diseñada, pues ello les ayudará a diseñarla e implementarla mejor en las aulas. Si queremos que nuestros alumnos aprendan a argumentar a partir de su lectura de textos literarios, debemos adelantarnos en el camino elucidando los pasos coherentes de su sentido enunciativo, pues solo así sabremos ofrecerles guías de lectura provechosas para que también ellos desarrollen comentarios críticos personales más allá de lo liminar o lo ecoico. Esta es una de las bases formativas en las que se apoya el modelo educativo del proyecto IARCO para el ejercicio competente del comentario argumentativo de textos (Caro y González, 2018).

El drama empieza en un Instituto de Biología en las afueras de Madrid donde encontramos al doctor Schneider y su asistente, la Srta. Hernández. Lo que parece ser un ambiente científico normal pronto revela unas características *no* muy normales: un reloj que da la medianoche con doce campanadas, y poco después, otro reloj que también da la medianoche, y hasta más tarde, otro que da las doce. Se presenta en el Instituto un periodista, el Sr. González, quien ha venido, se supone, o para entrevistar al Dr. Schneider,

o para recibir algún tratamiento. Pero pronto descubrimos que González viene con una enfermedad simbólica de la España de Franco, el silencio debido a su afasia. Es aquí donde quisiera poner el primer punto de diálogo con el siglo XXI: la intimidación que impone el silencio sigue siendo un arma de grupos y gobiernos. Desde luego, el mecanismo estatal para silenciar, como el que existía en la España de Franco, no existe hoy. En los EE. UU., la acción de silenciar existe en lo que llamamos eufemísticamente “cancel culture,” la práctica de cancelar o denigrar una opinión no deseable de un individuo o grupo. Es simplemente una forma de censura, practicada tan esmeradamente en las noticias periodísticas, televisivas, y en las plataformas de medios sociales.

Cuando González recibe una inyección para calmarlo durante un episodio de crisis afásica, Schneider y Hernández descubren que en su maletín trae cuatro cintas magnéticas, que son el vehículo eficiente para narrar gran parte del drama. Ponen la primera y escuchamos la historia del periodista: es puertorriqueño, trabaja en un periódico del suroeste americano, y está reportando desde las selvas de Vietnam. González cree que la CIA está persiguiéndole. Su cámara, Joe Morley, murió grabando un campamento secreto. Murió *devorado*, en las palabras de González. Sastre va introduciendo ingeniosamente dos de los temas prevalentes de esta obra: la persecución y la muerte violenta.

Pasamos a la segunda cinta donde escuchamos las voces de los reclutas jóvenes americanos. Uno de los toques que más admiro de este drama es el esfuerzo que pone Sastre en recrear el diálogo coloquial del inglés americano. En este caso, el inglés truncado, casi monosilábico, capta al recluta como individuo con poca educación formal—apenas lo necesario para comunicar a un nivel superficial. Los reclutas ni siquiera saben concretamente dónde están; sugiere uno que están “en Bitemam, o cosa parecida.” (198). Aquí tengo que confesar que el dramaturgo emplea unas palabras de doble sentido que son deliciosas: uno de los soldados dice “bite”—mordedura—en vez de Viet. “Jimmy,” el compañero, menciona cambios en la “cara”, “las uñas”, “la mandíbula”, y la sensación de tener tanta hambre que puede comer “una vaca cruda” (199). Este juego lingüístico es una prefiguración de los cambios que más tarde les pasan a los soldados americanos, que terminan la escena *aullando*. Al terminar la escena con los soldados, escuchamos, según las acotaciones, una serie de aullidos y “gritos humanos en la agonía” (200). El habla de los reclutas también imita los sonidos animales y hace la comparación implícita del soldado americano con las bestias. Al final de la segunda cinta escuchamos la voz de González, mencionando el término “licantropía” (200) y explicando que “los gritos humanos” eran los últimos sonidos de su compañero y cámara, Joe Morley, quien es despedazado por los hombres-lobos en una pequeña aldea llamada Mi Lai. Esta aldea queda como monumento a la inmoralidad e injusticia de la guerra. Es el lugar de la masacre de un pueblo civil en marzo de 1968 y era, en la conciencia de aquel entonces, una tragedia electrizadora por todo el

mundo.⁹ Sastre así denuncia la guerra en Vietnam y la conducta salvaje de ciertas tropas americanas. A la vez le ofrece al público español la posibilidad de comparar las autoridades franquistas con los soldados criminales del ejército americano.

Han transcurrido unos meses al comenzar la tercera cinta. González está en un Jeep, rumbo al Campamento Cero Dos, acompañado de un tal teniente Green y otro tal Dr. Wallace, un psiquiatra de la división. Componen una comisión de investigación, sancionada por el Coronel Hamilton. En el viaje el periodista entrevista a sus compañeros. Green le dice que no cree las acusaciones de González sobre los eventos trágicos en Cero Dos. Está claro que Green no es capaz de cuestionar las órdenes superiores y representa al soldado totalmente indoctrinado, una mentalidad cerrada que el dramaturgo critica severamente. Cuando González le pregunta si tiene una hipótesis sobre el caso del campamento Cero-Dos, responde que sospecha que el periodista es alcohólico, o que sufre de una “neurosis de guerra” (202). Su fácil diagnóstico hasta incorpora la sugerencia de que su neurosis le lleva, en un delirio, a ver al enemigo como a un lobo. Mientras pronuncia su diagnóstico endeble, se percibe encima del grupo un rumor mecánico y el psiquiatra se distrae a medio decir para reaccionar: “¿Qué es esto? ¡Es algo que vuela sobre nosotros, algo que vuela! ¡Como un horrible insecto!” (202). El pobre médico y oficial de ejército, plenamente incapaz de practicar las dos carreras, no se da cuenta de que el ruido viene de un helicóptero. Son ineptos en lo más básico de su profesión, pero expertos en servir al gobierno que quiere cubrir una verdad fea. Sastre condena al ejército americano para recordar al público los abusos que soldados y policías del estado franquista habían cometido. Aquí debo marcar otra perspectiva del diálogo desde el siglo XXI—y es la comparación de la brutalidad de los militares y policías armados de la dictadura, con el salvajismo del ejército americano en Vietnam. Si observamos las lecciones que Sastre quería impartir con la representación de *Las cintas magnéticas*, vemos cómo las instituciones fundamentales, tal como el ejército, **no** deben comportarse. Desde Mi Lai y la España franquista se puede saltar a un ejemplo aun más contemporáneo—a las atrocidades de la prisión de Abu-Ghraib, en Iraq, donde ocurrieron la tortura y el asesinato de civiles.

González y sus compañeros son recibidos en el Campamento Cero Dos por el coronel Anderson, que, incidentemente, aúlla en vez de hablar normalmente. Es aquí, en el campamento, donde mejor vemos bajo luna llena la transformación de los soldados en “lobos”. Parece que están localizados en el barracón con la cruz roja, bajo guardia. Mientras el periodista habla con otro oficial del campamento, aprendemos del capitán Williams

⁹ Sobre la masacre en Mi Lai hay muchos puntos de vista. He intentado incluir unas fuentes que reflejan los datos básicos sobre este evento de 1968 utilizando las investigaciones de Cathy Caruth, Howard Jones, Oliver Kendrick, y Roy Tamashiro.

que el día anterior “limpiaron” (203) la aldea de Mi Lai. El capitán habla del éxito de la operación mientras evita las preguntas más penetrantes del periodista sobre las “extrañas enfermedades [de] carácter epidémico” y de “ciertos tratamientos” (204) que los soldados del barracón están recibiendo. El periodista describe la conducta de los soldados americanos como un atavismo, que la violencia es “un salto hacia atrás, hacia el vacío, hacia la noche de los tiempos... en busca del mono primigenio y del hermano lobo que aúlla su sed de sangre” (205).

La cuarta cinta presenta la voz renombrada de la propaganda nacionalista americana, la voz de un reportero célebre y ficticio. Es la voz oficial de Julius Karsten, quien modela esta rara simbiosis que florecía en los años 60 y 70, que a veces combinaba las telenoticias y la prensa con el punto de vista del gobierno norteamericano. Karsten, para apoyar la propaganda favorable, describe al soldado americano así:

Nuestros muchachos rebosaban salud y yo me decía: he aquí un pueblo que no sólo marcha hacia su propio y afortunado porvenir, sino que lucha desinteresadamente por el futuro de toda la humanidad. (206)

El personaje de Karsten nos evoca los perfiles de los más conocidos reporteros del pasado y del presente, como Walter Cronkite en los 1960-1970; en los 1990, Wolf Blitzer; y hoy día Sean Hannity y Anderson Cooper, quienes son las voces de su época.

Obviamente, la censura y la propaganda en los EE. UU. respecto a Mi Lai no llegaron al extremo del franquismo, pero sí había momentos de decepción en escala grande. Para el siglo XXI las armas de destrucción masiva en Irak o el rechazo inicial de lo relevante a Abu-Ghraib muestran la capacidad del gobierno estadounidense de tergiversar la verdad. Sastre utilizó el empleo de propaganda en tiempos de guerra para recordarnos en su argumentación alegórica la facilidad de continuar difundiendo falacias y falsedades, una vez pasada cualquier crisis militar. Desde la perspectiva del siglo XXI, todavía existen ideas parecidas sobre los supuestos beneficios de la propaganda, desde el punto de vista estadounidense, y también desde un parecido punto de vista chino o ruso. El mismo drama con distintos actores.

El suspenso continúa en el Instituto de Biología, donde han llegado el Dr. Ivárs, con su propio equipo sanitario, quienes le llaman coronel, así revelando que es médico militar. Ivárs le da una receta especial al periodista: “Camisa de fuerza. Mordaza. Ambulancia. Celda. Incomunicación” (210). Al amordazar a González, la Srta. Hernández entra bastante emocionada, leyendo los titulares de un diario madrileño: “Torrejón de Ardoz, 14. En unas eras de esta localidad, ha aparecido el cadáver de la joven Consuelo García Sánchez, cuyo cuerpo ha sido parcialmente devorado. Se descarta la idea

de que haya sido atacado por un lobo [...]” (210). Sugiere la Srta. Hernández que la prensa corrobora su hipótesis: que hay una epidemia, que las muertes se asocian con los soldados, que las bases aéreas son la manera de propagar la enfermedad metafórica de “licantropía”. Al pronunciar sus ideas en voz alta, observa que a los dos médicos no les gustan sus palabras. De hecho, los médicos, en sus propios momentos de brutalidad, atacan a la Srta. Hernández. Implora la mujer:

¡Doctor Schneider! ¿Qué le pasa? ¡Doctor Ivárs, tengan piedad de mí!
¡Sus rostros se vuelven peludos y terribles! ¡Sus manos se curvan como garras! ¡Sus bocas se convierten en espantables morros de animales feroces, carniceros! ¿Por qué camina ahora a cuatro patas? ¿Por qué me rodean? ¿Qué buscan, qué quieren de mí? ¿Por qué me desgarran la ropa, ... ¿Por qué me desnudan?... ¿Por qué pelean y se desgarran entre ustedes, doctores? (211)

La pobre enfermera es victimizada por los médicos militares al igual que el periodista: le ponen mordaza y nosotros, los espectadores, experimentamos un silencio total que, según las acotaciones, dura dos minutos. La enfermera, como el periodista, es atacada y silenciada al articular la verdad. La llamada para resistir por parte del dramaturgo no puede ser más clara.

En el próximo cuadro Hernández se despierta de su pesadilla como si no le hubiera pasado nada. El Dr. Schneider le habla de manera agradable, explicándole que el reloj está marcando las 12, como de costumbre. La reacción de la enfermera revela el éxito total de la mordaza que le pusieron previamente –ella acepta la explicación y hasta de manera muy temerosa se echa la culpa por haber hecho la pregunta sobre la hora. ¿Es consciente la Srta. Hernández de la opresión del estado autoritario, y simplemente la acepta para sobrevivir? ¿Se convierte en cómplice para sobrevivir, o cree ciegamente en la “causa”? ¿Es ella el producto de la reeducación? Lo que parece ser su asentimiento –el acto de volver a trabajar al día siguiente– ¿es sincero o un acto de desesperación? Estas son las preguntas que Sastre hacía a su público en 1971.

Ostensiblemente, el tema central de este drama son las atrocidades hechas por los soldados norteamericanos en contra de unos civiles vietnamitas. La acción principal se ambienta en la selva asiática, pero el clímax tiene lugar en la antigua base aérea Torrejón de Ardoz, en los alrededores de Madrid, la capital política y cultural de la nación española y sede del franquismo. *Las cintas magnéticas* no es solamente una crítica de la violencia norteamericana en Mi Lai, sino una crítica de la violencia que ocurre bajo el régimen de Franco. Este drama funciona como espejo para los que se atreven a verlo: es una polémica tan dinámica hoy como en su estreno en 1971, aunque su enfoque ya no es exclusivamente una denuncia del estado español y el norteamericano; más bien condena los varios abusos que

todavía podemos encontrar en estados o grupos, abusos como la violencia, el miedo, la intimidación, la censura, la propaganda, y el control de otros. Donahue capta muy bien el por qué de esta obra en las palabras de Sastre: “la misión del dramaturgo en ese mundo debe ser la de relatar las grandes realidades dramáticas, denunciarlas, hacerse eco de la angustia social, expresarla con efectividad, y dejar testimonio de ese mundo” (21).

REFERENCIAS

- Caro Valverde, María Teresa y María González García. (2018). *Didáctica de la argumentación en el comentario de texto*. Madrid: Síntesis.
- Caruth, Cathy. (2017). “A perverse quest for meaning’: false witness in Vietnam and beyond”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 31, No. 5, 610–618.
<https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1357333>
- Donahue, Francis. (1973). *Alfonso Sastre: dramaturgo y preceptista*. Editorial Plus Ultra.
- Pellegrino, J. & Hilton, M. (2012). *Education for Life and Work: Developing Transferable Knowledge and Skills in the 21st Century*. Washington, D.C. National Research Academy.
- Jones, Howard. (2017). *My Lai, Vietnam, 1968, and the Descent into Darkness*, Oxford University Press.
- Oliver, Kendrick. (2006). “The My Lai Massacre”. *History Today*. Vol. 56, Issue 2, February. Pp. 37-39.
- Paco, Mariano de. (1993). *Alfonso Sastre*. Universidad de Murcia.
- Sastre, Alfonso, (1973). *Las cintas magnéticas, en El escenario diabólico*. Barcelona, Ediciones Saturno.
- Tamashiro, Roy. (2018). “Bearing Witness to the Inhuman at Mỹ Lai: Museum, Ritual, Pilgrimage”. *ASIANetwork Exchange*, 25(1), pp. 60–79, DOI: <https://doi.org/10.16995/ane.267>.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA





Una menina viene desde León a pasar unos días en la calle Serrano de Madrid, vestida con el traje de la Bodega Emilio Moro

La Comarca del Bierzo, León, y su vino vienen a Madrid con su Menina para participar en “Meninas Madrid Gallery 2021”. De este modo, una de las Meninas 2021 se *viste* de Emilio Moro y su vino godello “Polvorete”, una de las primera producciones enológicas de la bodega en El Bierzo. El Bierzo, el arte, y el vino se posan en esta preciosa menina leonesa y, superando los lindes comarcales, traen a Madrid sus buenos vinos leoneses.

EL MOTIVO DE LA SANGRE EN *YERMA*

Carmen Gregory
Stonehill College

En cambio, al duende hay que despertarlo
en las últimas habitaciones de la sangre.
(Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende*)

La presente investigación atiende a un interés específico por desentrañar las raíces creativas de Federico García Lorca, empezando con un análisis de temas recurrentes y omnipresentes en su obra, como la honra, la sangre, la maternidad y la identidad femenina, con el propósito de cumplir un proyecto sobre *Yerma*.¹ García Lorca, a lo largo de su producción poética y teatral, hace uso de este tópico como vehículo para expresar, en parte, su cosmovisión y una realidad antropológica que se pierde en los anales de la historia y que se remonta a la noche de los tiempos. En una de sus conferencias más famosas, “Juego y teoría del duende”, pronunciada el 20 de octubre de 1933 en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, el poeta desarrolla “una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España” (150). Explica cómo Manuel Torres, para él el hombre de mayor cultura en la sangre afirmó que “todo lo que tiene sonidos negros tiene duende” (150). Según Lorca, no había verdad más grande. Esos sonidos negros eran para el poeta, el misterio y las raíces que vienen de dentro (150). ¿Y qué es ese “dentro”? Lo veremos más adelante con la ayuda de las palabras de uno de los filósofos más eminentes del siglo XX.

El poeta, que lleva sus raíces -su Andalucía, su España- latentes en la sangre y cuyo único modo de expresividad es lo que le mueve dentro, en sus entrañas, manifiesta su duende a través de sus obras, su arte. Este duende no es algo aprendido; Federico oyó decir a un viejo maestro de guitarra: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro, desde las plantas de los pies” (“Juego”, 151). Él mismo lo describe observando que “no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto” (151). En otras

¹ El tema de la sangre es uno de los más destacados en la literatura española, desde *La fuerza de la sangre* cervantina, hasta *El Cristo de Velázquez* de Unamuno.

palabras, lo que para él era ese ser misterioso, divino, que habita en el cuerpo humano, “el duende” era la representación y expresión del estado más puro del arte. En su “Nota previa” a la primera edición de *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898 -1936*, Ian Gibson, el mayor biógrafo del poeta, afirma lo siguiente:

A Federico García Lorca, uno de los seres humanos más artísticamente dotados de todos los tiempos, se le seguía negando hasta hace muy poco tiempo -hasta ayer mismo- su condición de homosexual, de homosexual para quien asumir plenamente su condición de tal, en una sociedad intolerante, fue una lucha cotidiana nunca del todo resuelta antes de que los fascistas acabaran con su vida a la edad de treinta y ocho años. Se las seguían negando incluso estudiosos de prestigio, acarreado con ello la extrañeza de otro homosexual, e íntimo de Lorca, Vicente Aleixandre. Hoy las cosas han cambiado, y ningún crítico, español o extranjero, puede dejar de tener en cuenta algo tan obvio y fundamental a la hora de entender al poeta (71).

Esta condición de homosexual que se le ha negado es, sin embargo, su duende. Su obra, en gran parte, arranca de su temperamento, de su genio y de su “naturaleza” que la crítica ha querido ocultar. Resulta asimismo interesante el planteamiento de Anderson Reed sobre el por qué Lorca quería volver a la tragedia en el teatro. En *The Idea of Tragedy in García Lorca's Bodas de sangre*, Reed afirma:

Lorca's public statements concerning his work both as a writer and a director reflect an intensified and deeply humanitarian concern with problems of a social nature and especially as these problems related to his work as a writer. And as the roots of these problems seem to have become increasingly clear in Lorca's mind, he responded enthusiastically to what he perceived to be an urgent need in Spain for an authentic contemporary theater that would confront the essential truths that were emerging from his penetrating observations of reality. Concerning the radical and necessary relationship between theater and the history of a society... Lorca's tragic theater cannot be fully understood if we attempt to comprehend the passions and the desires of his characters without also grasping the meaning of the crisis occurring in the cultural (the material and social) circumstances of their lives and the profound interrelationship that tragedy discovers between these two spheres of reality. (174).

Si se tienen en consideración las palabras de Reed, y de acuerdo con los razonamientos de Gibson, no se puede hacer caso omiso de esa lucha interior de Lorca sobre su condición homosexual y de los problemas sociales de una España cerrada, tradicional, y conservadora. Según el poeta, el duende viene de dentro, por lo tanto, es evidente que sus obras están permeadas de su condición humana, como individuo y como andaluz. Cabe, entonces, poner en evidencia la siguiente declaración de Lorca citada por Reed:

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre... el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro... (174).

En *Yerma*, se plasman los férreos modelos de identidad de género que reinaban en España a principios del siglo XX. Lorca muestra una comprensión hacia las problemáticas de la identidad femenina en el papel de la protagonista y al mismo tiempo se identifica con ella ocultando así su propia condición homosexual. Lorenzo López Sancho declara: “Yo siempre he pensado que García Lorca trasponía en sus personajes femeninos lo que él, en su alma, tenía de femenino. Siempre he entendido que en la pasión de Yerma contra su infertilidad se expresaba en clave un ansia secreta de Federico y no precisamente en cuanto a varón” (ABC, p. 62). La imposibilidad de la maternidad de Yerma por las razones que más adelante se verán, se liga así a la imposibilidad de procrear del mismo Federico. Desde estas consideraciones extra-textuales se pasará a un análisis textual de una de las tragedias, *Yerma*, y se considerarán los elementos más destacados empezando por la muy lorquiana “sangre”.

***Yerma* o la sangre como vida**

Analizar el motivo de la sangre en una obra literaria obliga a considerarla desde varios puntos de enfoque. Como la luz eléctrica, se sabe lo que hace, pero no se sabe casi nada de su composición, ni se conocen sus misterios. En *La caza y los toros*, Ortega y Gasset escribe: “¡Es el misterio pavoroso de la sangre! ¿En qué consistirá? La vida es la realidad arcana por excelencia, no solo en el sentido de que ignoramos su secreto, sino porque la vida es la única realidad que tiene un verdadero “dentro”, una *intus* o intimidad. La sangre, líquido que lleva y simboliza la vida, está destinada a fluir oculta, secreta, por el interior del cuerpo.” (74)

Ortega y Gasset dirá más sobre la sangre, sobre el derrame de este líquido viscoso y vital, sobre la muerte que muchas veces llega como consecuencia de su “fluir fuera”, pero elegimos estas líneas porque son las que más se relacionan con la sangre en *Yerma*. Curiosamente, la muerte que llega a esta casa no es causada por un derrame de sangre, sino por las manos de Yerma en el cuello de su marido. Las navajas y los cuchillos, tan frecuentes y comunes en las obras lorquianas, reflejo de determinados ambientes en algunas clases sociales, aquí no aparecen. En el arranque repentino e impulsivo de Yerma, bien podía haber colocado Lorca un cuchillo de cocina encima de la mesa, y bien, de un solo golpe, podía haber clavado Yerma el arma en el corazón del marido. ¡Pero no! Son las manos de una mujer, que ni siquiera trabaja en el campo, las que cortan, en seco, la vida de Juan. Hecho, este, que lleva a sospechar que este hombre, que no sirve para crear vida -se verá más adelante -, se ha dejado morir. Se ha dejado matar.

Pero, volviendo a la sangre y tratando de seguir algún orden, se empieza, por lógica, con el de la vida incipiente. María, la amiga de Yerma, que lleva el nombre simbólico de la Virgen embarazada, le revela que está esperando un hijo y, de inmediato, Yerma quiere saber lo que siente. Aparte de la angustia, María le explica que es como tener un pájaro vivo apretado en la mano, solo que en la sangre. No en el vientre, no en las entrañas, sino en la sangre. El germen de la nueva vida, de aquella vida que tanto anhela Yerma, está dando vueltas por todo el cuerpo, en la sangre. “¡Qué hermosura!” (47), exclama Yerma. Esta analogía, imagen o metáfora del pájaro vivo en la mano no parece inverosímil, pero el que escribe es un hombre, alguien que no ha podido tener la experiencia de ser madre. Por lo tanto, estas son palabras oídas y aprendidas por un poeta que en su corta vida ha estado rodeado de mujeres. Sin embargo, esta pulsación vital en la sangre y no simplemente en el vientre es algo intrínsecamente lorquiano, ya que se encuentra en gran parte de sus tragedias y de su poesía. Pero, esta afición, este culto, o, por lo menos, esta falta de aversión a la palabra “sangre”, que tanto aparece en la totalidad de su obra, ¿es una simple casualidad en Lorca? ¿Es una realidad inexplicable, característica singular y exclusiva de este dramaturgo, o es parte de un todo andaluz y mediterráneo que se pierde en la cuna de los tiempos? No es fácil abordar este tema, ya que la sangre, en su vertiente literaria, tiene varias realidades, o, si se quiere, varias simbologías, que van desde el origen de la vida que se acaba de citar (María embarazada), hasta la muerte. Ya hemos visto y señalado que la muerte en *Yerma* no llega por derrame de sangre, por lo tanto, veamos qué función y qué simbología puede tener esta palabra en esta obra.

La búsqueda de una respuesta al por qué no tiene hijos conduce Yerma a Dolores, la “conjuradora”, quien, con sus oraciones, debería resolverle este problema existencial, al igual que hizo con otra mujer seca. En este ambiente campesino no podía faltar el elemento supersticioso que,

para los personajes de este mundo arcaico, muy a menudo se confunde con la religión.

DOLORES

“[...] La última vez hice la oración con una mujer mendicante que estaba seca más tiempo que tú, y se le endulzó el vientre de manera tan hermosa que tuvo dos criaturas ahí abajo en el río, porque no le daba tiempo de llegar a las casas, y ella misma las trajo en un pañal para que yo las arreglase.

YERMA

¿Y pudo venir andando desde el río?

DOLORES

Vino. Con los zapatos y las enaguas empapados en sangre...pero con la cara reluciente.

YERMA

¿Y no le pasó nada?

DOLORES

¿Qué le iba a pasar? Dios es Dios.” (91)

El ciclo vital previo a la vida, desde la concepción hasta el parto, se ha cerrado en un inmenso baño de sangre. Naturaleza pura, como con las ovejas o las perras, pura hermosura de una vida que deja de existir en la sangre de la madre y empieza a vivir en su propia sangre. Sí, a pesar de haber perdido tanta sangre, la parturienta tiene la cara reluciente. Para Yerma, la sangre que no se derrama para dar vida es sangre prisionera y por eso duele. En una especie de monólogo de ensoñación exclama, “Ay, qué dolor de sangre prisionera”. (80) Esta mujer que vive solo con la esperanza de tener un hijo busca la sangre de su marido Juan en vano: “Te busco a ti. Te busco a ti, es a ti a quien busco, día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo.” (96) Pero la Vieja le ofrece a su hijo, hombre, según ella, capaz de darle hijos: “Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cunas.” (107)

La sangre como linaje

Parece claro que para Lorca la vida se expresa con la sangre, y es que, para él, en el mundo real de los animales, entre los que está el hombre y la mujer, en el mundo rural que tan bien conoce, la sangre palpitante es vida. Pero en *Yerma* no es solo eso, es también “linaje”, sinónimo de familia, el líquido que no solo transfiere rasgos o atributos físicos y morales de una generación a otra, sino también sentimientos y emociones inexplicables que

pueden tener la fuerza de llevar a una anagnórisis, como pasa, precisamente, en *La fuerza de la sangre* de Cervantes. Aquella energía que atrajo al caballero hacia el niño herido, que resultará ser su nieto, es la misma que se encuentra en las obras de Lorca. No se trata del empuje o impulso causado por la visión del líquido vital derramado -eso ocurre más tarde-, sino de un vigor inexplicable que une de forma invisible a miembros de una misma familia: “Apenas esto hubo sucedido [el atropello], cuando un caballero anciano que estaba mirando la carrera, con no vista ligereza se arrojó de su caballo y fué donde estaba el niño, y quitándole de los brazos de uno que ya le tenía le puso en los suyos.” (894) Yerma, casi fuera de sí, maldice su linaje, “Maldito sea mi padre que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre que los busca golpeando por las paredes.” (97)

El tema de la sangre como sinónimo de linaje o familia está, como es lógico, estrechamente ligado al tema de la honra. En una discusión con su mujer Juan exclama: “Y que las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre dos. Pero que está oscura y débil en los mismos caños de la sangre.” (79)²

La sangre como dolor

Yerma, la madre cuyos hijos no han nacido nunca, asocia el sufrimiento para verlos crecer con la pérdida de la sangre: “Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero esto es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se le vuelve veneno, como me va a pasar a mí.” (50) El dolor de una madre se mide, metafóricamente, con la pérdida de sangre, pero el dolor de Yerma, que no los tiene, es comparable al dolor que padeció Cristo. “Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda, pero no me preguntes nada [...] Ahora, ahora déjame con mis clavos.” (77) Y María le afirma a Yerma “¡Qué trabajos estás pasando, qué trabajos! Pero acuérdate de las llagas de Nuestro Señor.” (83) Se verá cómo esta asociación de la sangre con la Pasión de Cristo, muy arraigada en la cultura española y en particular andaluza y que aquí apenas

² Entre los muchos consejos que Don Quijote da a Sancho antes de que este tome cargo de su gobierno hay uno en particular que tiene que ver con el tema que se estudia aquí, “Mira, Sancho: si tomas por medio la virtud, y te precias de hacer hechos virtuosos, no hay para qué tener envidia a los que los tienen, príncipes y señores; porque la sangre se hereda, y la virtud se aquista, y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale.” (341) Efectivamente, lo que se hace, lo que se trabaja, lo que se gana vale más de lo que se hereda, lo que está en la sangre de la familia.

Por si la sangre tuviera poca importancia en la cultura española, Unamuno nos dice que incluso sirve para pensar: “Hay personas, en efecto, que parecen no pensar más que con el cerebro, o con cualquier otro órgano que sea el específico para pensar; mientras otros piensan con todo el cuerpo y toda el alma, con la sangre, con el tuétano de los huesos, con el corazón, con los pulmones, con el vientre, con la vida.” (*Del sentimiento*, 19)

se insinúa, será una constante en otras obras dramáticas y varios poemas de Lorca. Efectivamente, la sangre que en otras obras se derrama con navajas, en Yerma se podría derramar, si se dieran las condiciones. Cuando la Vieja le propone a Yerma irse con su hijo, abandonando su propia casa, le aconseja “Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle.” (107) Esta es una amenaza indirecta a Juan, ya que el hijo de la Vieja tiene el valor (entrañas) para salir a la calle con la navaja (herramientas) y derramar la sangre impotente, sin vitalidad, de Juan.

El porqué de la tragedia.

Robert Ter Horst observa que “Lorca makes it quite clear that Yerma’s husband Juan is deficient as a sire” (45). Pero, si bien parece evidente que la “esterilidad” de Yerma se debe a la lejanía física que Juan se empeña en mantener, y que la Vieja espeta con la locución acusatoria “La culpa es de tu marido”, (106) queda, sin embargo, una incógnita. ¿cuál será el motivo real de no querer procrear, que se esconde en la psique de Juan? No convence su deseo de vivir con holgura sin tener otra boca que alimentar. Los hijos que gastan, (“Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten”, (43) - afirma Juan -) no pueden mermar la abundancia: más bien, en el campo serían una riqueza, como asegura Machado de los hijos de Alvargonzález: “Feliz vivió Alvargonzález/ en el amor de su tierra. / Nacióronle tres varones, / que en el campo son riqueza.” (“La tierra de Alvargonzález”, 94) Efectivamente, los hijos que vinieran serían brazos fuertes para ayudarlo en el campo, brazos que compartirían el trabajo del padre, y que aliviarían su cansancio, brazos que aumentarían el caudal de su hacienda. Cabe preguntarse si el campo de Juan de verdad necesita tantas horas de dedicación.

La Vieja intuye algún trastorno biológico en Juan al desear la existencia de un Dios que “mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos” (57), pero surge la leve sospecha de que el problema de Juan no es de naturaleza fisiológica, sino de otra índole. El esquivar las caricias y las atenciones de su mujer (44) no apunta hacia una existencia de “simiente podrida”, sino a otra dolencia igualmente devastadora, pero de otro origen. Si Juan no quiere juntarse con su mujer es porque no puede, y no puede por razones emotivas, por razones que tienen que ver con la psique masculina, más que con la biología o la fisiología. La salvación de una humillación de cara a su mujer, y de una repetida “autohumillación” como hombre la consigue ocultándose y sepultándose bajo un interminable y agotador trabajo de campo. La humillación deriva del sentirse usado como semental, sin sentir el amor que debería emanar de su mujer. A este punto vienen en mente unas palabras de Unamuno que, si bien se refieren al ser humano en general, seguramente se pueden aplicar aquí: “El hombre ansía ser amado, o, lo que es igual, ansía ser compadecido. El hombre quiere que se sientan y se compartan sus penas y sus dolores.” (*Del*

sentimiento, 107) La irrigación nocturna constituye un cierto soslayar las obligaciones conyugales de un marido cuya mujer lo espera exclusivamente para que él le dé un hijo. La doble humillación de la que Juan pretende salvarse puede también ser la que tiene origen en su posible esterilidad.³

Pero el juego dialéctico lorquiano deja en suspenso y columpia al lector entre la formulación de una opinión primero, y otra opuesta más tarde. Es la misma Yerma que, hablando con su marido, hace creer que por su parte hay amor: “Yo conozco muchachas que han temblado y han llorado antes de entrar en la cama con sus maridos. ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda?... Nadie se casó con más alegría” (43) Ter Horst señala que la crítica no ha llegado a comprender las razones de Juan y concluye que “since no critic has yet, so far as I know, offered a convincing explanation of Juan’s denial, it does come to seem like a serious fault in one of Lorca’s most powerful dramas. One can understand Yerma’s murder of her husband, but his obstinate refusal to give her what she so passionately wants remains unclear.” (46) También Francisco Javier Galera Fernández opina que no se comprende el motivo de esta esterilidad: “Yerma es la protagonista de Lorca, una mujer que no ha podido ser fecundada por su marido Juan, por motivos que desconocemos.” (3) Quizás la crítica no haya leído con la debida atención y seguramente no ha percibido este vaivén dialéctico al que se apuntaba antes. Cuando la Vieja le pregunta a Yerma si le gusta su marido (de Yerma) y si desea estar con él, ésta le contesta que no sabe. Y cuando la Vieja le describe ciertas cosas que una mujer debería sentir frente a su marido, Yerma contesta que no, que nunca ha sentido tales “temblores”. (55) Dice, sin embargo, que algo parecido sintió con Víctor, cuando la cogió por la cintura, y cuando, con 14 años, la cargó en sus brazos para saltar una acequia. (56) Y añade “Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad.” (56) El lector-espectador aprende que se acostó con su marido cantando y con alegría y acto seguido que no ha sentido nunca la emoción y excitación de las que habla la Vieja. Ahora vuelve a escuchar lo de la alegría. Esta es la fluctuación que desorienta a cualquiera que no escuche con atención en el teatro o no lea atentamente cada palabra. Efectivamente, las palabras que siguen las que acabamos de citar son “Pues el primer día que me puse de novia con él ya pensé ... en los hijos... Y me miraba en sus ojos.” (56) La Vieja replica con “Todo lo contrario que yo. Quizás por eso no hayas parido a tiempo” (56), a lo que Yerma contesta “Yo pienso muchas cosas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme.” (56) A Yerma le sobra amor por un hijo hipotético, una criatura que se resiste en llegar. Es

³ Si nosotros señalamos estas dos posibles causas de la ‘distancia’ que mantiene Juan de su mujer, Valbuena Prat, por su parte, simplemente atribuye la falta de hijos a la esterilidad de Juan con estas palabras: “Realmente, el “yermo” es el esposo de Yerma.” (713)

una madre perfecta, pero en potencia, cuidadosa y cariñosa con los hijos de las demás, mujeres un tanto descuidadas a quienes ella aconseja. De este ambiguo discurso de Yerma se saca una cosa en claro, que quiere a su marido, pero no siente la mínima pasión por él. Por su parte, Juan no es un hombre cariñoso con su mujer. De hecho, según ella, “tiene un carácter seco” (62) e insiste en no querer tener hijos: “Calla. Demasiado trabajo tengo yo con oír en todo momento...” (44) El amor por su mujer no parece ser desbordante tampoco; es igualmente falto de pasión. Hablando con sus hermanas, las guardianas de su honra, Juan pronuncia estas tristes palabras: “Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí.” (75) Por mucho que trabaje en el campo, un hombre enamorado de su esposa tiene su vida en la casa. Si el corazón de Juan no abriga amor verdadero por su mujer, alberga, sin embargo, una buena dosis de desprecio que se revela por medio de un ultrajoso pronombre: “Esa no viene...” (75) Se expresa la insignificancia de la esposa en la vida de su marido con la simbólica omisión de su nombre. Efectivamente, esta mujer de maternidad frustrada es “Yerma” para los lectores-espectadores, pero en “su mundo” seguramente tendrá un nombre de mujer que nunca se menciona. Se despierta aún más la curiosidad del lector por conocer el nombre de la protagonista cuando Víctor pronuncia estas palabras: “Si es niña le pondrás tu nombre.” (51) Los únicos nombres mencionados en la obra dentro del mundo de los personajes, son Juan, Víctor, María, Elena y Dolores. De hecho, la obra se abre con un canto que se funde con el nombre de Juan, pronunciado dos veces por Yerma. Nadie se dirige a la joven llamándola “Yerma”. Por lo tanto, una interpretación como la de Susana Degoy no parece tener solidez ya que no se basa en el texto, sino en una lectura superficial del mismo: “Como en la tragedia griega, el personaje encierra en el nombre su propio destino... la misión real de Yerma es la de vivir y morir yerma, y su verdadero impulso es el de cumplir ese destino.” (138) El gusto por hacer analogías entre la tragedia griega y las lorquianas es evidente en más de un crítico, pero no siempre esas comparaciones son acertadas.⁴ Reiteramos que el nombre de esta desgraciada mujer para nosotros es desconocido, y que, además, el final de esta obra es abierto: no sabemos cuál será el verdadero destino de su protagonista.

Sin embargo, no querer tener hijos y esquivar en lo posible a su mujer no significa no tener unión; ya Yerma ha declarado que se entrega. Sí, hay unión, pero no hay “comunidad”, no hay complicidad amorosa, no hay nada que los una espiritualmente. Cada uno ensombrece la vida del otro y, al hacerlo, ensombrece su propia vida. Un círculo vicioso, el perro que se muerde la cola. “Amar en espíritu es compadecer, y quien más compadece más ama,” asegura Unamuno, y añade que “La compasión es, pues, la esencia del amor espiritual humano, del amor que tiene conciencia de serlo, del amor que no es puramente animal, del amor, en fin, de una persona

⁴ Boscán de Lombardi, Degoy, Josephs, Caballero, et al.

racional. El amor compadece y compadece más cuanto más ama.” (*Del sentimiento*, 107) Si se acepta esta sentencia como verdadera, no se puede por menos que concluir que no hay amor y compasión ni en Juan ni en Yerma. Se quieren, quizás, pero no se aman. ¡Será el duende lorquiano lo que falta en esta pareja! Efectivamente, esa fuerza oculta que surge y sube de los pies para crear arte como para crear vida, aquí falta por completo. Si en un principio se considera a Yerma como víctima de un malicioso capricho de su marido –“No soy triste, es que tengo motivos para estarlo”- (62), la lectura atenta sugiere que Juan es igualmente víctima, y no solo por su trágico fin. Durante su vida con Yerma, ésta no lo ha sabido sacar de su tristeza innata, - “Y tu marido más triste que tú”- (62) afirma Víctor. El carácter seco y la melancolía de Juan se acentúan no solo por las constantes insistencias de Yerma de tener un hijo, sino porque no está contento con el comportamiento de su mujer, que él considera libertino.

La honra

El tema de la honra se remonta siglos en la cultura española, no solo como argumento literario, sino como un bien al que aspirar y preservar en la vida real.⁵ Como es lógico en una sociedad esencialmente patriarcal, ha sido la mujer, por tradición y por fuerza, la encargada de alcanzar esta meta. En *Yerma* la honra no aparece como mera tradición literaria o folclórica. Debido a ella o por culpa de ella se llega a la doble tragedia. En su análisis de *Celestina*, María Victoria Martínez redacta unas acertadas palabras sobre el tema de la honra que fácilmente se pueden aplicar a otras obras literarias europeas y a la sociedad española hasta casi nuestros días. Esta perspicaz estudiosa expone: “La honra femenina, encerrada desde el medioevo en el estrecho marco de la conducta sexual, no podía acrecentarse, pero sí arruinarse y arruinar la de los hombres de la familia, con el menor desliz”. (4)⁶ Si

⁵ En su *Historia de la literatura española* Ángel del Río asegura: “En las tres tragedias rurales el elemento básico es una pasión honda: la amorosa, más el odio, como en *Bodas* y *La casa de Bernarda Alba*, o el anhelo de maternidad frustrado, como en *Yerma*.” (V.II, 504) Extraña que el sentido de la honra no se tome en consideración. Valbuena Prat, por su parte, apenas menciona el “antiguo concepto del honor”. (713, 714). Cervantes trata este tema en el *Quijote* y en varios *Entremeses* y *Novelas ejemplares*, como así Lope, Calderón, Tirso de Molina y otros lo tratan en sus dramas.

⁶ No es solo con un “desliz” voluntario que la mujer pierde su honra y arrastra a toda su familia. Incluso en el caso de raptó y violación la deshonra cae como un rayo. Entre los abundantes ejemplos literarios del Siglo de Oro -reflejo de una realidad horrenda- se puede ofrecer *La fuerza de la sangre* de Cervantes, ya mencionado en el apartado sobre “la sangre”. Después del raptó de Leocadia, los padres ni se atreven a denunciar el caso a la autoridad por miedo de sacrificar la honra de la joven y de la familia. La honra vale más que la vida misma, y es así como lo expresa Leocadia. Todo gira en torno a la sociedad, en torno a lo que dice la gente, tanto es así que Leocadia pide a su violador que no cuente a nadie lo sucedido. Este sentido de la honra – costumbre y tradición loable por un lado y enfermiza y deplorable por otro-- lleva a consecuencias nefastas. En esta obra, la joven se ve forzada a un destierro a un lugar donde no la conocen, y es allí que da a luz y cría a su niño como si fuera su primo, ya que sus padres fingen ser los tíos del niño.

bien Juan padece de un dolor síquico por carecer de amor, lo que realmente le atormenta es ese “menor desliz” que Yerma pudiera cometer. Sin embargo, en un principio, no la acusa de ninguna infidelidad ni de pensamientos pecaminosos. Yerma puede salir a llevarle la comida al campo, pero no conviene que se entretenga en la calle.

JUAN – “Debías estar en casa.”

YERMA – “Me entretuve.”

JUAN – “No comprendo en qué te has entretenido.”

YERMA – “Oí cantar los pájaros.”

JUAN – “Está bien. Así darás que hablar a las gentes.”

YERMA (fuerte) – “Juan, ¿Qué piensas?”

JUAN – “No lo digo por ti, lo digo por las gentes.” (64)

La preocupación de Juan por la reputación es manifiesta. Le importa mucho lo que la gente pueda especular sobre su mujer; y la murmuración repercute directamente en su persona. Las lavanderas, de hecho, comentan que Yerma ha sido vista hablar con “uno”, y la lavandera 1ª viene en su defensa declarando que “hablar no es pecado.” (68) Pero, al contrario de lo que opina la mayor parte de la crítica, Yerma no es esclava de unas normas sociales todavía vigentes en sus días, sobre todo en un ambiente rural. Su sentido de la honra no surge de tales normas, más bien, es innato, heredado, al igual que su necesidad de ser madre. A las palabras de Juan, Yerma contesta “¡Puñalada que les den a las gentes!” (64) Se puede creer, en cierto modo, que estas también son las palabras del autor. Con las lavanderas se pone al descubierto una sociedad enfermiza que vive del cotilleo malsano, y que saca gusto de criticar y hablar mal de alguna pobre víctima. Paradójicamente, es en el coro de chismes donde encontramos la parte lírica de la obra, poesía hermosa y pasional que, sin embargo, no viene al caso analizar aquí. Las discusiones de la pareja giran en torno a las quejas de la mujer que quiere a toda costa ser madre, y en torno a las respuestas categóricamente negativas de su marido. Justo Fernández López opina que “Dentro del modelo mítico-mágico de Lorca, es Yerma la representante de la mentalidad arcaica: tener hijos es la obligación natural de seguir el ciclo de vida-nacimiento-muerte, en este caso fundamentada esta necesidad en la presión social campesina”. (9) Si bien esta mentalidad existe en tal entorno social -ella misma afirma “La mujer del campo que no da hijos es inútil” (81)-, está simplemente expresando su sentido práctico en su realidad campesina, exactamente como decía Machado de los hijos de Alvar-gonzález. Aquí se encuentra un naturalismo absoluto, una fuerza de la naturaleza que se impone por encima de cualquier otra. Es su cuerpo de mujer, es el “ser” mujer, que pide la maternidad. Yerma lo manifiesta declarando: “Ojalá fuera yo una mujer.” (65) Es una fuerza innata de querer crear otra vida, una energía del cuerpo femenino que actúa sobre la psique. El deseo

de procrear, en términos generales, está inscrito en los genes de las mujeres. Carl Cobb, por su parte, encuentra un lazo espiritual entre el deseo de Yerma y la visión unamuniana de la maternidad, “The theme of Lorca’s *Yerma* indicates even more clearly, however, spiritual kinship with Unamuno, who in his desperate hunger for a life after death, explored the maternal instinct as a kind of symbol of the desire for immortality.” (135)

Se podría ir más allá y quebrar la tan manida creencia de que la obra está “denunciando” la opresión de la mujer, y que Yerma es víctima del patriarcado.⁷ Si bien a los ojos de los lectores y en términos generales tal avasallamiento existe, este drama señala que el “estar en casa” no es necesariamente una represión de la mujer. De hecho, el hogar puede ser un paraíso para una mujer, y las palabras de Yerma lo dicen bien claro.⁸

JUAN

“¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?”

YERMA

“Justo. Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas. Cuando las sillas se rompen y las sábanas de hilo se gastan con el uso. Pero aquí no. Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad.” (76)

Estar en casa no sería opresión para Yerma si tuviera todo lo que en ella hace falta, amor, niños, vida, armonía. La obra sugiere que la opresión de la mujer es relativa, y que todo depende de lo que “ella” sienta. Las palabras de Yerma muestran claramente que lo que más desea es “estar” en casa y cuidar de sus hijos, hijos que no llegan.

JUAN

“¿Es que te falta algo? Dime. ¡Contesta!”

YERMA (con intención y mirando fijamente al marido)

“Sí, me falta. (Pausa.)”

⁷ Dean Simpson señala que “La visión del mundo de Lorca se manifiesta en estas líneas: lo vital (un niño) no es alcanzable con Juan, entonces lo mata, lo pasional y lo instintivo surgen de su deseo de tener un niño, lo espontáneo es la decisión de Yerma de matar a Juan y lo individual es la rebelión de Yerma contra la sociedad represiva vista en Juan y sus hermanas, y las burlas de las lavanderas.” (4) Si bien en términos generales estas palabras parecen acertadas, invitan a disentir con la frase “la decisión ... de matar”, ya que Yerma no decide, sino que actúa en un arranque de rabia de forma impulsiva y repentina. Tampoco se puede estar de acuerdo con “la rebelión de Yerma contra la sociedad represiva” por las razones indicadas en nuestro texto.

⁸ Ya señalamos que la casa, el hogar, puede ser y debería ser un paraíso también para el hombre enamorado de su mujer. Sin embargo, este no es el caso de Juan, cuya vida está en el campo.

JUAN

“Siempre lo mismo...” (77)

A pesar de que Juan no es explícito, su lenguaje se vuelve paulatinamente más acusatorio, lo que denota inseguridad y, a la vez, despotismo de índole machista.

JUAN

“Estando a tu lado no se siente más que inquietud, desasosiego. En último caso, debes resignarte.”

YERMA

“Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme...”

JUAN

“Entonces, ¿Qué quieres hacer?”

YERMA

“Quiero beber agua y no hay vaso ni agua, quiero subir al monte y no tengo pies, quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos.” (78)

El lenguaje metafórico que emplea Yerma es enigmático, desconcertante y a la vez amenazador para la sensibilidad de un hombre culpable como Juan. No sabe exactamente cómo interpretar la alegoría de Yerma.

JUAN

“Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad.”

YERMA

“Yo no sé quien soy. Déjame andar y desahogarme. En nada te he faltado.”

JUAN

“No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa.” (78-79)

No está del todo claro si Juan interpreta las palabras de Yerma como un deseo de libertad y posible búsqueda de otro hombre. Lo que sí está claro es que no quiere que su mujer salga a la calle porque no le gusta que la gente lo señale, y eso es lo más preocupante. La locución “por eso” lo explica claramente. Yerma hace eco de las palabras de la lavandera 1^a, cuando asegura que “Hablar con la gente no es pecado.” Y Juan contesta que “Pero puede parecerlo.” (79) Le recuerda a Yerma que es una mujer casada a lo que ella exclama con asombro “¡Casada!” (79) La cuestión de la honra sale más a la luz cuando Juan le espeta: “Y que las familias tienen

honra y la honra es una carga que se lleva entre dos.” (79) La naturaleza, por otro lado, se mantiene ajena al drama de Yerma. Se renueva, crea nueva vida, y sigue un ciclo que no tiene fin. Esto para ella es más doloroso: “estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento los golpes de martillo aquí, en lugar de la boca de mi niño.” (81) Se siente abandonada por su marido y por Dios. Incluso sus cuñadas se han convertido en sus enemigos. A María le confiesa “Son tres contra mí.” (82)

MARÍA

“¿Qué piensan?”

YERMA

“Figuraciones. De gente que no tiene la conciencia tranquila. Creen que me puede gustar otro hombre y no saben que aunque me gustara, lo primero de mi casa es la honradez.” (82-83)

Curiosamente, el sentido de la honra de Yerma no solo es más fuerte que el de su marido, sino que emana de una grandeza y una nobleza espirituales. A ella no le preocupa la gente, le preocupa su propia conciencia.

YERMA

“No soy una casada indecente; pero yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola!”

DOLORES

“Piensa que tu marido también sufre.”

YERMA

“No sufre. Lo que pasa es que él no ansía hijos.”

VECINA 1ª

“¡No digas eso!”

YERMA

“Se lo conozco en la mirada, y como no los ansía no me los da. No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta. Mi única salvación.” (93)

Si hasta ahora se intuía que lo quería, aunque sin pasión, ahora está claro que el poco amor que sentía hacia él se terminó. Pero Yerma insiste en que es una mujer honrada, sin posibilidad de tener un hijo si no es con su marido.

YERMA

“Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis la honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar [...] Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.”

JUAN “No soy yo quien lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir. Lo empieza a decir claramente [...]

Ni yo sé lo que busca una mujer a todas horas fuera de su tejado.”

YERMA (en un arranque y abrazándose a su marido).

“Te busco a ti. Te busco a ti, es a ti a quien busco día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo.”

JUAN

“Apártate.” (96)

El dramaturgo es un maestro en presentar lo que parece ser una complejidad síquica de los personajes -el vaivén de sentimientos y emociones-, pero, en el fondo, ninguno de los dos es muy complejo. Lo que desea Yerma y lo que quiere su marido es una sola cosa y muy simple, ella desea ser madre y él no quiere ser padre. La vieja conoce la familia de Juan y, sin reservas, le echa la culpa a él y a toda su estirpe.

VIEJA

“La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo, se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva. En cambio, tu gente no...”

YERMA

Una maldición. Un charco de veneno sobre las espigas.

VIEJA

“Pero tú tienes pies para marcharte de tu casa.”

YERMA

“¿Para marcharme?”

VIEJA

“Cuando te vi en la romería me dio un vuelco el corazón [...] Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo [...] No te importe la gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle.”

YERMA

¡Calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete... Yo no busco.” (106-107)

El atrevido y descarado ofrecimiento que le hace la Vieja a Yerma se basa sobre el valor que le encuentra como mujer. Sería la mujer ideal para su hijo y a cambio ella dejaría de sufrir. La Vieja desea algo bueno para ambos, para Yerma y para su hijo. Pero esta joven rechaza con vehemencia la propuesta en nombre de su honra.

El análisis temático de una obra a veces puede llevar al descuido de un análisis formal, es decir de un estudio lingüístico y estilístico. Sin embargo, múltiples imágenes poéticas como “El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía” recuerdan los “ríos puestos de pie” de “La monja gitana” y las lunas de varios poemas lorquianos. A este respecto es digno de mención el cuadro primero del acto segundo, que está repleto de imágenes poéticas con desplazamientos calificativos (Bousoño, 106-121) en el habla y el canto de las lavanderas, -En el arroyo frío/ lavo tu cinta./ Como un jazmín caliente/ tienes la risa./ Quiero vivir/ en la nevada chica/ de ese jazmín.- (71) Poesía que ya está anunciada en el subtítulo de la obra, “Poema trágico en tres actos y seis cuadros.” En medio de discusiones y acusaciones recíprocas se va acercando el momento culminante de la obra, el clímax. El lenguaje fatalista de Juan conduce a Yerma a la desesperación:

JUAN (acercándose).

“Piensa que tenía que pasar así. Óyeme. (La abraza para incorporarla.) Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna.”

YERMA

“¿Y qué buscabas en mí?”

JUAN

“A ti misma.”

YERMA (excitada).

“¡Eso! Buscabas la casa. La tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo?”

JUAN

“Es verdad. Como todos.”

YERMA

“¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?”

JUAN (fuerte)

“¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más! [...]”

YERMA

“¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto desearlo?”

JUAN

“Nunca” (Están los dos en el suelo)

YERMA

“¿Y no podré esperarlo?”

JUAN

“NO.”

YERMA

“¿Ni tú?”

JUAN

“Ni yo tampoco. ¡Resígnate!”

YERMA

“¡Marchita!”

JUAN

“Y a vivir en paz. Uno y otro, con suavidad, con agrado. ¡Abrázame!”

(La abraza.)

YERMA

“¿Qué buscas?”

JUAN

“A ti te busco. Con la luna estás hermosa.”

La doble tragedia que se menciona al inicio de este apartado se ha cumplido. Juan ha muerto a manos de Yerma y ella de alguna forma se ha quitado la vida. Haber matado a su marido significa haber matado a su hijo, ya que, si bien hubiese podido marcharse con otro hombre y tener hijos, su sentido de la honra se lo impidió. Yerma, no siendo madre, no es mujer, o, si se quiere, es mujer muerta. Sin duda podríamos llamar esta obra “la tragedia de la honra”, pero es una obra abierta, y Lorca no nos da la menor idea de lo que le pasará a esta mujer que se ha convertido en asesina. Lo podemos fácilmente adivinar, y todo puede ocurrir, un indulto, unos benévolos jueces, una maternidad, la tan añorada maternidad, ahora que no tiene marido y no está sujeta al sentido de la honra. Tendría que casarse de nuevo, quizás con Víctor.

En nuestro análisis se ha echado claridad sobre la actitud de Juan, disipando así lo que varios críticos consideran un misterio e incluso un fallo por parte del dramaturgo. Asimismo, se han analizado los tres elementos fundamentales de la obra -la sangre, la maternidad y la honra- de forma que quede enlazada con tradiciones culturales milenarias y con la naturaleza misma. Pero queremos terminar volviendo a la tesis de que Lorca derrama su vida sobre sus obras, incluso las que, como *Yerma*, parecen estar lejanas de su propia realidad. Para esto, las palabras de Francisco, hermano de Fe-

derico, apoyan nuestra opinión de que no se puede desligar el arte (sea la forma que sea) de su autor.

Francisco narra que él y su hermano estaban expuestos al teatro desde niños, ya que sus padres los llevaban con bastante frecuencia, y explica:

But Federico was attracted by games of theatrical nature even more than by the real theatre. He liked to play at theatre and at marionettes to dress up the maids and then go out into the street – grotesquely dressed sometimes, or dressed as ladies— wearing my mother’s or my Aunt Isabel’s street clothes. Priceless at these games was Dolores, my nurse, who became the model for the servants in *Blood Wedding* and in *Doña Rosita the Spinster* [...] Make-believe, disguises and masks charmed Federico the boy. They were like an unbreakable spell for even then he had begun to transform the world of fiction into a living reality and to identify all of reality with a fantastic dream. Later he was to see life as a sort of dramatic game, a ‘great world stage’ that, though it did not lack a distant religious background, included a vaster world of mysteries and passions.

It is rarely that this dualism of art and life has been integrated in a fashion so simple, so spontaneous and at the same time, so profound. (1, 2)⁹

Los comentarios de Francisco corroboran lo que el lector y el espectador intuyen, a saber, la pasión y el sentimiento del poeta que empapan los diálogos de los desdichados personajes. Si situamos las obras de teatro lorquianas en un contexto histórico, las comparaciones que establece el hermano del autor resultan muy reveladoras:

I believe that this is exactly the opposite of certain ‘modern’ tendencies conducive to the living of a literary life. Valle-Inclán could serve as the supreme example of this tendency for in time he became his own best literary creation. This is another manner of identifying life with art. The basic difference is that while for Valle-Inclán literary criteria predominated, for Federico the most important thing was life, with all its drama and confusion. Valle-Inclán’s life was a consequence of his art; in Federico, art was a consequence of his life. (2)

⁹ Tal cita aparece en el prólogo de *Three Tragedies of Federico García Lorca*, el libro que contiene las tres tragedias traducidas por Graham-Luján y por O’Connell. Parece que dicho prólogo fue expresamente encargado para esta publicación y que, al igual que las tres obras, fue traducido al inglés. No hay constancia de que exista la versión original en español.

Se sacan a colación estos testimonios para defender la postura de que se puede analizar la literatura tomando en cuenta la vida de un autor. Esta postura contradice la que pretende aislar una obra literaria de su autor, sugiriendo que tiene vida propia, que se vale por sí sola y que todo su significado se desprende de sus páginas. Ninguna obra se “autogenera” y ninguna obra es huérfana. Viene al caso citar las palabras de Félix Martínez Bonati:

El repetido postulado de la autonomía de la obra literaria es sin duda falso si se lo toma en un sentido absoluto. Creo que ni siquiera tiene sentido decir simplemente que la obra literaria es una entidad autónoma (¿qué puede significar eso?). Pero no puede desconocerse que el discurso ficticio está separado de las circunstancias reales de su origen de un modo esencialmente diferente de todo tipo de discurso real. Esta diferencia es constitutiva de su recta comprensión, de su ejecución lectiva. (135)

Si tenemos en consideración estas palabras de Martínez Bonati, y de acuerdo con los razonamientos de Gibson, no podemos hacer caso omiso de esa lucha interior de Lorca sobre su condición homosexual en una España cerrada, tradicional, y conservadora. Tenemos que reiterar, por tanto, que es evidente que sus obras están permeadas de su condición humana, de su sangre, de su propia vida, como individuo y como andaluz.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Reed. “The Idea of Tragedy in García Lorca's ‘Bodas de sangre.’” *Revista Hispánica Moderna*, vol. 38, no. 4, 1974, pp. 174–188. JSTOR, www.jstor.org/stable/30203167.

Accessed 12 Jan. 2021.

Boscán de Lombardi, Lilia. “El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega”, *Actas XII AIH* (1995). Centro Virtual Cervantes.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, Quinta edición – Versión definitiva. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

Castro, Américo. *De la edad conflictiva*. Cuarta edición. Madrid: Taurus, 1976.

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha II*, edición de John J. Allen, decimosexta edición. Madrid: Catedra, 1994.
- Cobb, Carl. *Federico García Lorca*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1967.
- Degoy, Susana. *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Buenos Aires: Nuevohacer, 1966.
- Del Río, Ángel. *Historia de la literatura española*. Volumen 2. Barcelona: Bruguera, 1985.
- Fernández López, Justo. “García Lorca –Temática mítico-metafórica”, *Historia de la literatura española*. www.hispanoteca.eu
- Galera Fernández, Francisco Javier. “Las antiheroínas en las tragedias rurales de Federico García Lorca: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*”
https://www.researchgate.net/publication/339012111_LAS_ANTIHEROINAS_EN_LAS_TRAGEDIAS_RURALES_DE_FEDERICO_GARCIA_LORCA
- García Lorca, Federico, et al. *Bodas de sangre*. Vigésimo cuarta edición. Madrid: Cátedra, 2012.
- . “Juego y teoría del duende.” *Litoral*, no. 238, 2004, pp. 150–157. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43355576. Accessed 12 Jan. 2021.
- . *Three Tragedies of Federico García Lorca*. Traducido por James Graham-Luján and Richard L. O’Connell. Introducción by Francisco García Lorca. New York: New Directions Paperbook. Ninth printing, 1955.
- . *Yerma*, edición de Ildelfonso-Manuel Gil, vigesimooctava edición. Madrid: Cátedra, 2009.
- Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898–1936*, Penguin Random House Grupo. Editorial España, 2016. Versión Kindle.
- López Sancho, Lorenzo. “*La casa de Bernarda Alba*, en una versión desnaturalizada.” ABC, 19 septiembre 1976, p.62
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*, edición de Rafael Ferreres. Madrid: Taurus, 1970.
- Martínez Bonati, Félix. *La ficción narrativa: (“Su lógica y ontología”)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- Ortega y Gasset, José. *La caza y los toros*, Madrid: Espasa Calpe, 1962.
- Simpson, Dean. “La simbología en la trágica trilogía de FGL”, *Letras en el horizonte*. Islabahia.com (Revista 183. Año 2011)
- Ter Horst, Robert. “Nature Against Nature in *Yerma*”, *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*, edited by Joseph W. Zdenek, 1980.

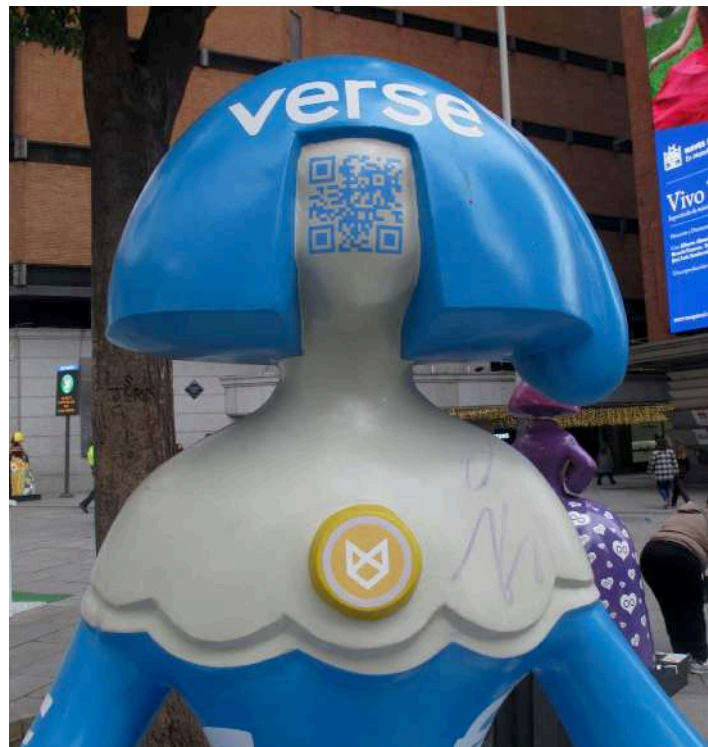
Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, duodécima edición. Madrid: Espasa Calpe, 1971.

Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Octava edición, Tomo IV. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. 1968.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PONENCIA



NO PODÍA FALTAR EN UNAS ACTAS CON “QR” LA MENINA “QR” DE LA PLAZA CALLAO DE MADRID. AUTOR: ANTONIO AZZATO



AMORES QUE MATAN: *CRÍMENES DE FAMILIA* (2020), SEBASTIÁN SCHINDEL

Fátima Serra
Salem State University

La película *Crímenes de familia* (2020) de Sebastián Schindel se une a la proliferación de creaciones que exploran el tema de la maternidad. Se analizará cómo se posiciona en los debates feministas sobre la política de los cuidados y qué papel juegan la precariedad y la persistencia de estructuras de poder patriarcales en esta manifestación artística sobre maternidades. El film relata el juicio de una empleada de hogar, Gladys, que da a luz en el baño de sus empleadores y asfixia al bebé. La “señora” de la casa, Alicia, obtiene la custodia de Santi, el otro hijo de la empleada, y aporta las pruebas para que su hijo biológico, Daniel, termine en la cárcel por la violación de Gladys y malos tratos a su exesposa, Marcela. Michelle Oberman en su obra *When Mothers Kill* dice que nadie habla con las madres que matan, nadie les da la palabra para que expliquen su situación:

We set out to speak with mothers who kill because, after almost two decades of studying these women's cases, we realized that no one had ever really talked to them. Many had told their stories for them - experts, journalists, lawyers - but no one had ever asked the women if these stories had gotten it right, or even whether they had some thoughts of their own on what had gone wrong. (1)

De alguna manera, esta película intenta dar una voz a Gladys y arrojar luz sobre su conducta, sobre la conducta de la madre infanticida.

El film y este ensayo revelan que *las violaciones, *la violencia intrafamiliar y *la precariedad, están directamente relacionadas a las opciones limitadas que tuvo Gladys como persona y como madre. La violencia en la película actúa como una *metáfora de la violencia de estado y del abuso y opresión del patriarcado. Asimismo, se presentan *nuevos acercamientos a la maternidad: maternidades compartidas, solidarias y no biológicas como una forma de construir una nueva sociedad más igualitaria. La crítica y los medios así lo afirman: Virginie Despentes, en 2006 ya puso el foco en sistemas políticos que sustentan las agresiones

sexuales con su ensayo *King Kong Theory* donde explica que “la violación es un arma para mantenernos en un estado de alerta cotidiana, y pienso que sí que es una estrategia terrorista para mantener un orden preciso” (Jan, Entrevista).

Gladys toma nota de lo que le dice su patrona Alicia ante su posible embarazo, que “ya no pueden sostener una boca más en la casa”, mata al recién nacido y es juzgada y condenada a “homicidio agravado por el vínculo” con una larga sentencia de 18 años de cárcel por ser la madre de la víctima. El público debería odiar a esa madre asesina, pero varios factores hacen que le tenga un *affect* positivo. Sarah Ahmed indica que las emociones tienen su propia inteligencia, un sentimiento puede ser indicativo de algo que un análisis empírico pasaría por alto. Los *affects* pueden ser recursos para analizar las reacciones de la gente ante el ritmo de la vida diaria y registrar valores sociales, pueden diagnosticar una ideología y alertarnos de la necesidad de un cambio social. (Greyser, 98) En el film, el espectador empatiza emocionalmente con Gladys por lo siguiente:

- El examen exculpatario de la sicóloga, que refleja el drama de la opresión de una clase a la otra y la opresión del patriarcado. Gladys sufrió los abusos sexuales de su padre y la violación de Daniel, el hijo de Alicia. La experiencia vital de Gladys y el crimen están conectados a la violencia machista.

- Gladys en un principio no declara en contra de Daniel. Consciente de que va a ir a la cárcel, esto es lo que le preocupa a ella: “sé que mi vida no importa, pero la de Santi (su hijo) sí importa.” Y pide al tribunal que Alicia se haga cargo de Santi. Gladys sabe discernir que Alicia, a pesar de haberle dicho que no la podía mantener con otra criatura, cuida muy bien de su hijo, por lo que en el juicio dice: “Es como una madre para mí y para Santi.” Acepta una maternidad sustituta para su hijo.

- El espectador no visiona el momento del crimen, sólo ve una imagen perturbadora que muestra un baño en un pasillo oscuro, y cuando la cámara se va acercando, la puerta se cierra. El espectador sólo ve a Gladys con un cubo recorriendo ese largo pasillo, intentando limpiar ese baño, la siente desvalida, sola, al final del túnel, en su papel de subordinada.

Clare Hemmings afirma que los *affectives dissonances*, conducen a la agencia política. Cuando una mujer siente emociones contrarias a las que se supone que debería sentir, se crea un sentimiento de injusticia y un deseo de rectificarlo. Un *affective dissonance* puede llevar a *affective solidarity*, una política feminista de transformación. (Hemmings 212, p. 157) Así, el espectador, y Alicia, que deberían condenar a la infanticida, se solidarizan emocionalmente con la perpetradora y siguen la investigación del caso con un deseo de justicia y transformación. Para Alicia, Santi, ese niño que no es suyo que es el de la empleada, el de la asesina, le aporta gratificación personal y le abre las puertas a otro entendimiento de la ma-

ternidad, pues la confianza que Gladys ha depositado en ella, le hace darse cuenta a Alicia de que su vida y la sociedad se tienen que sostener sobre otros pilares, otros valores. Ese rol de madre sustituta, le da satisfacciones que su hijo biológico, su esposo y sus amistades han dejado de darle hace tiempo porque se afianzan en estructuras opresivas. El film lo muestra con numerosas escenas entrañables entre Alicia y Santi, el hijo de Gladys donde ambos disfrutaban de su mutua compañía. El acercamiento a la madre asesina y esa maternidad alternativa le dan felicidad y otra visión política de cómo están cimentadas las estructuras de poder.

Por ende, Alicia paulatinamente deja de ser cómplice. Además de hacerse cargo de Santi, empieza a considerar un acercamiento a Marcela, su exnuera, quien había denunciado a su hijo Daniel por violación. En un principio Alicia soborna a un abogado para que retire las pruebas de la violación, sigue actuando como se ha hecho durante años: las clases pudientes compran la ley. Para ello ha tenido que vender su lujosa vivienda y el marido se va cansado de las batallas judiciales. Sin embargo, cuando regresa el hijo de la cárcel, Alicia se da cuenta de quién es su hijo Daniel, de lo que representa y de que no es consciente de la magnitud de su crimen y del sacrificio de ella. Su papel de mater amorosa, de continuidad de los valores y estructuras de poder tradicionales no ha funcionado, no le ha proporcionado la felicidad. Finalmente, Alicia se quita la venda, plasmado visualmente en la escena en que frente al espejo llora mientras se quita el maquillaje lentamente, primero un ojo, después el otro. Su experiencia y sobre todo la palabra de otras mujeres la acercan a la verdad; los testimonios de Marcela, la exesposa de Daniel, y la confianza de Gladys de que Daniel también la había violado a ella, son el disparador que le ayudan a ver lo evidente: que su hijo abusa de las mujeres, del poder de su clase, y no contribuye a los cuidados pues se gasta sus recursos en drogas y en negocios fallidos.

Alicia actúa: entrega la prueba que había obtenido sobornando al juez y que confirmaba que el semen en el cuerpo de Marcela era de Daniel, él había maltratado y violado a su esposa. Como consecuencia, éste termina en la cárcel. Esta Alicia transformada está más acorde consigo misma: viste más relajadamente, sonrío más y ha conseguido recuperar la relación con su nieto, el hijo de Daniel y Marcela. El rechazo de ese persistente patriarcado violento, el rechazo de la corrupción a la que había recurrido en un principio hace que tenga una familia con Santi, el hijo de Gladys, con su nuera y con su nieto, con *afectos* positivos y con un futuro.

No todo es perfecto. Gladys sigue en la cárcel. Es prueba de que persisten las leyes de las estructuras patriarcales y católicas, pero tiene la tranquilidad de que su hijo está siendo querido y bien cuidado. Alicia le lleva a Santi de visita y está trabajando para conseguir atenuantes a su condena, hay solidaridad feminista y una maternidad colaborativa. En la línea de los cuidados cooperativos, también se toca el tema del coste de

“los jardines de infancia’ y lo difícil que es conseguir una plaza. Se necesitan esos servicios en los que todos cuiden de los niños de todos, no sólo unos pocos privilegiados, para que todo el mundo pueda asumir la maternidad eficazmente. Ya Beauvoir y Adrienne Rich habían hablado del peligro de limitar la maternidad a la madre biológica que reporta negatividades, llegando a extremos como el de Gladys, “La culpa, la responsabilidad sin poder sobre las vidas humanas, los juicios y las condenas...” (Rich, 271).

La película tiene lugar en el 2019, en una democracia moderna, y sin embargo nos muestra cómo la vida de las mujeres y los niños se ve afectada directamente por la sociedad patriarcal: el soborno del juez de Daniel, sus años de impunidad frente a la condena de Gladys, los abusos a Marcela y la soledad de todas para afrontar las maternidades, incluida Alicia, indican que esta sociedad neoliberal tiene unos patrones patriarcales y de opresión y violencia contra la mujer muy similares a los de épocas anteriores, incluida la época de predemocracia, de la Dictadura militar. No hay evolución. No se consigue una mejoría ni para las mujeres y los niños, ni para los hombres, ni para nadie.

El film se centra en la solidaridad femenina y elimina a esos hombres de la ecuación porque su sistema no funciona: el padre abandona el hogar familiar y el hijo termina de nuevo en la cárcel. Por el contrario, las disonancias afectivas que se derivan de las acciones solidarias de las mujeres sí provocan un cambio y mejoría: es en ese distanciamiento de Alicia de los modos del patriarcado neoliberal, el acercamiento a la tragedia de Gladys y su nuera, la confianza que Gladys deposita en Alicia, lo que hace posible una nueva maternidad efectiva y colaborativa para los niños-Santi, hijo de la madre asesina, para el nieto de Alicia- y para las mujeres, Alicia y su nuera.

El nombre de la protagonista, el proceso de transformación de cómplice a rechazo del abuso de poder en aras de la solidaridad femenina es reminiscente de *La historia oficial* (1984) Luis Puenzo. *La historia oficial* es un palimpsesto, el intertexto de *Crímenes de familia*. Como indicaba Harold Bloom, este nuevo texto/film, arrastra con él los significados del texto/film original, los reelabora con una entidad propia, no obstante dotando de más significado al nuevo texto que sin esa conexión con el intertexto original podrían pasar desapercibidos. (*The Anxiety*) El público recuerda a la Alicia de *La historia oficial*, quien durante los últimos años de la dictadura argentina descubre que su hija adoptiva puede ser la niña de una desaparecida. En el proceso se concientiza de la opresión y la violencia que su clase y su familia han causado en el país.

Las dos Alicias, la de *La historia oficial* y la de *Crímenes de familia* pertenecen a la clase acomodada que sigue las estructuras del patriarcado y de poder a nivel económico, social, cultural y político. Las dos cuidan de una criatura no biológica: La primera, a una niña que le dio su es-

poso sin hacer preguntas, y que resulta ser uno de los bebés robados de los desaparecidos. La segunda Alicia, cuida al hijo de la víctima de la violencia del “señor de la casa”, y termina adoptándolo. Además, Gladys, la madre asesina y violada del segundo film proviene de Colonia Aurora, territorio de Misiones, uno de los lugares donde hubo más violencia, violaciones y desaparecidos durante la Dictadura. Ella creció sin su madre con un padre abusador.

En definitiva, en las dos películas, los niños de los desaparecidos/ desfavorecidos son arrebatados de sus madres. En ambas, una clase oprime a la otra y los hombres oprimen a las mujeres y a los niños. En ambas, se denuncia la corrupción imperante, y el encarcelamiento y la violencia contra determinados sectores de la sociedad. La conexión con *La historia oficial* refuerza la conexión de las vicisitudes de Gladys con la violencia de estado.

No obstante, el incipiente deseo de la primera Alicia de saber y su transformación, llegan a total fruición en *Crímenes de familia*. Las acciones finales de la segunda Alicia contrastan con las imágenes de apertura de la película, donde Daniel, el violador, aparece sonriendo de primera comunión junto a imágenes de la Virgen María. Con la entrega de la prueba del semen, Alicia rechaza a ese hijo, a su *modus operandi* y a esa tradición cristiano-mariana que la Dictadura y aún el capitalismo neoliberal quiere perpetuar. En su lugar, Alicia se alía a la madre asesina, Gladys, a su nuera Marcela, la esposa víctima que eleva su voz, y asimismo abraza una maternidad solidaria no biológica, del hijo de las víctimas de la dictadura. Daniel la llama desde la cárcel, y Alicia, con gran dolor de su corazón, no coge el teléfono: ya no es cómplice.

El film termina con Alicia intentando apelar la sentencia de Gladys, y tomando el bus con Santi al barrio obrero donde reside su nieto con su nuera Marcela. Como le dice Marcela a Alicia: “toda criatura necesita ayuda de todas las demás.” Alicia le tiende la mano a Marcela quien se la estrecha. La cámara recoge ese gesto y la imagen de los dos niños jugando amigablemente.

La película al incluir el subtexto/intertexto del discurso de los desaparecidos, de los niños robados, de las Alicias que querían saber, lo amplifica para darle un nuevo significado: en realidad, el sistema patriarcal, violento, de ocultación y las reglas sobre la maternidad del capitalismo neoliberal son similares a las de la Dictadura y tiempos anteriores. Las responsabilidades de la mujer con respecto a las maternidades y los cuidados no han cambiado tanto y no son liberadoras para las mujeres hoy en día, a pesar de la existencia de varias opciones teóricas.

La precariedad de Gladys, la falta de recursos de Marcela, la escasez de guarderías, las violaciones y la violencia de estado perduran. *Crímenes de Familia* hace recaer la atención del espectador sobre

esos aspectos con *affective dissonances* destruyendo uno de los pilares del patriarcado: la madre amorosa es suplantada por la madre asesina. Gladys no tiene por sí sola los medios que el neoliberalismo y el patriarcado requieren para la crianza y por ende, recurre a la violencia contra la violencia perpetrada en ella y como único recurso para salvar a su otro hijo. Como dice Esther Vivas, la sociedad no nos deja ser la madre que queremos ser, atrapadas entre una maternidad patriarcal o una maternidad neoliberal, subordinada al mercado. Vivimos en una sociedad hostil a la maternidad. (Vivas, Introducción)

En lugar de una concepción e imposición de la maternidad y por extensión de la sociedad que genera violencia, en *Crímenes de familia*, se rechaza el patriarcado opresor y la violencia de estado para dar paso a maternidades alternativas y solidarias. La transformación de Alicia, su reconciliación con Marcela y alianza con Gladys ha llevado a la transformación de la familia y una nueva vida sin violencia y con menos precariedad para Santi y su nieto. La película expresa que hay que emprender una maternidad desde la verdad y desde una perspectiva feminista para el desarrollo de una sociedad más igualitaria.

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Katixa. *Las madres no*. El tapiz Amarillo, 2019.
- Ahmed, Sara. *Living a feminist Life*. Durham, NC: Duke University Press, 2017.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Crímenes de familia*. Dir. Sebastián Schindel, 2020. Film.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Debolsillo, 2019.
- Despentes, Virginie. Entrevista. *El salto diario*. Por Patricia Reguero Ríos. 22 marzo 2018
- . King Kong Theory. The Feminist Press at CUNY, 2010.
- Greyser, Naomi. "Beyond the 'Feeling Woman': Feminist Implications of Affect Studies." *Feminist Studies*, vol. 38, no. 1, Feminist Studies, Inc., 2012, pp. 84–112, <http://www.jstor.org/stable/23269171>.

Hemmings, Claire. *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*. Duke University Press, 2011.

Jan, Cecilia. *El difícil rompecabezas para poder tener un hijo*. Diario El País. 6 Mar. 2021.

La historia oficial. Dir. Luis Puenzo. (1985)

Oberman, Michelle. *When Mothers Kill*. New York University Press, 2008.

Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de sueños, 2019.

Vivas, Esther. *Mamá desobediente*. Capitán Swing, 2019.

ENLACE AL VIDEO AMORES QUE MATAN





La menina PEREGRINA visita Madrid en la celebración del Año Santo Jacobeo

Acompañada la menina por la familia de D. Luis, que viven en Pensilvania, U.S.A, a pocos kilómetros de mi antigua residencia en EE.UU., pero que nos hemos conocido al coincidir (a 5.890 kms. de distancia entre Filadelfia-Madrid) en la Plaza de Santiago de Madrid para sacar una fotografía de la PEREGRINA. Ellos para conmemorar su recorrido del camino de Santiago, yo para tomar una foto para esta página.

¿Milagro del Santo Apóstol y la PEREGRINA o simple coincidencia?

MADRID, PARADA Y FONDA

Gerardo Piña-Rosales

Academia Norteamericana de la Lengua Española

Estimados amigos y amigas:

Como el lema del congreso de ALDEEU de este año es “Madrid”, pensé que os gustaría ver algunas fotografías mías de esa ciudad, realizadas a lo largo de estos últimos años. Las fotos que he seleccionado aquí (como las demás que podéis ver en el vídeo) no son las de un Madrid tarjetero, turístico; todo lo contrario: huyo de las imágenes tópicas como del diablo. La mirada del fotógrafo es siempre la misma; en mi caso, deambule por los muelles de Nueva York como por la Gran Vía madrileña, me atraen, ante todo --no me preguntéis por qué--, los marginados, los parias, los olvidados. No siempre, claro está, porque en una ciudad como Madrid, en los tiempos que vivimos, el fotógrafo se topa a a cada paso con personas de todos los países del mundo, de todas las razas y etnias y de todas las clases sociales. Me atraen no sólo las gentes, sino también las calle mismas, los edificios, las casas, los zaguanes, las bocas de metro y paradas de autobuses. ¿Para qué seguir?

El fotógrafo ha de estar siempre muy alerta (y no como el que camina pegado al celular o móvil, para quien la realidad empieza y acaba en su ombligo) al variopinto y proteico espectáculo que le brinda su andar solitario por las calles y plazas de la metrópoli.

Venid conmigo.



La pecadora

Vaya título. ¡Cómo puede ser pecadora esa chiquilla! Con los títulos hay que andarse con tiento, porque más que aclarar, a veces desorientan (a menos que esa sea la intención del fotógrafo). Sea como fuere, la niña aguarda su turno. ¡Qué suerte la suya! Le contará al confesor todos sus pecados: que le sisó a su madre unas monedas para comprarse un helado; que había sentido unas ganas enormes de estrangular a su hermanito de pocos meses porque berreaba por las noches y no la dejaba dormir; que le había echado matarratas al café de su padre porque era un odioso.

¿La perdonará el cura? ¿Y vosotros? ¿la perdonáis?



La casa de los secretos

Ocurre que en este caso el fotógrafo es también aficionado a la literatura, y cuando camina por Madrid no puede menos que recordar a algunos de esos escritores que tan bien han sabido retratar la Villa y Corte, como Mesonero Romanos, o Ramón Gómez de la Serna. ¿Qué hubiera dicho el autor de las greguerías de esta casa de los secretos? ¿Secretos? Sí, porque la regenta de esta Sex Shop es otra Belle de Jour, tan reprimida y aburguesada como la buñuelesca y, además, gran lectora y admiradora del Divino Marqués.



De Madrid al cielo

El ángel parece un mascarón de proa a punto de lanzarse a un proceloso mar de nubes. Lo intentará, pero el mórbido mármol alabastrino de sus alas se lo impide. Pobre ángel, tan bello y tan solo. Tras las nubes, los otros ángeles se prestan a los juegos más crueles: lo llaman, lo citan, le cantan aquello de “Vuela, vuela, palomita”. Pero el ángel solo piensa que dentro de unos momentos se desencadenará un aguacero y sentirá frío.



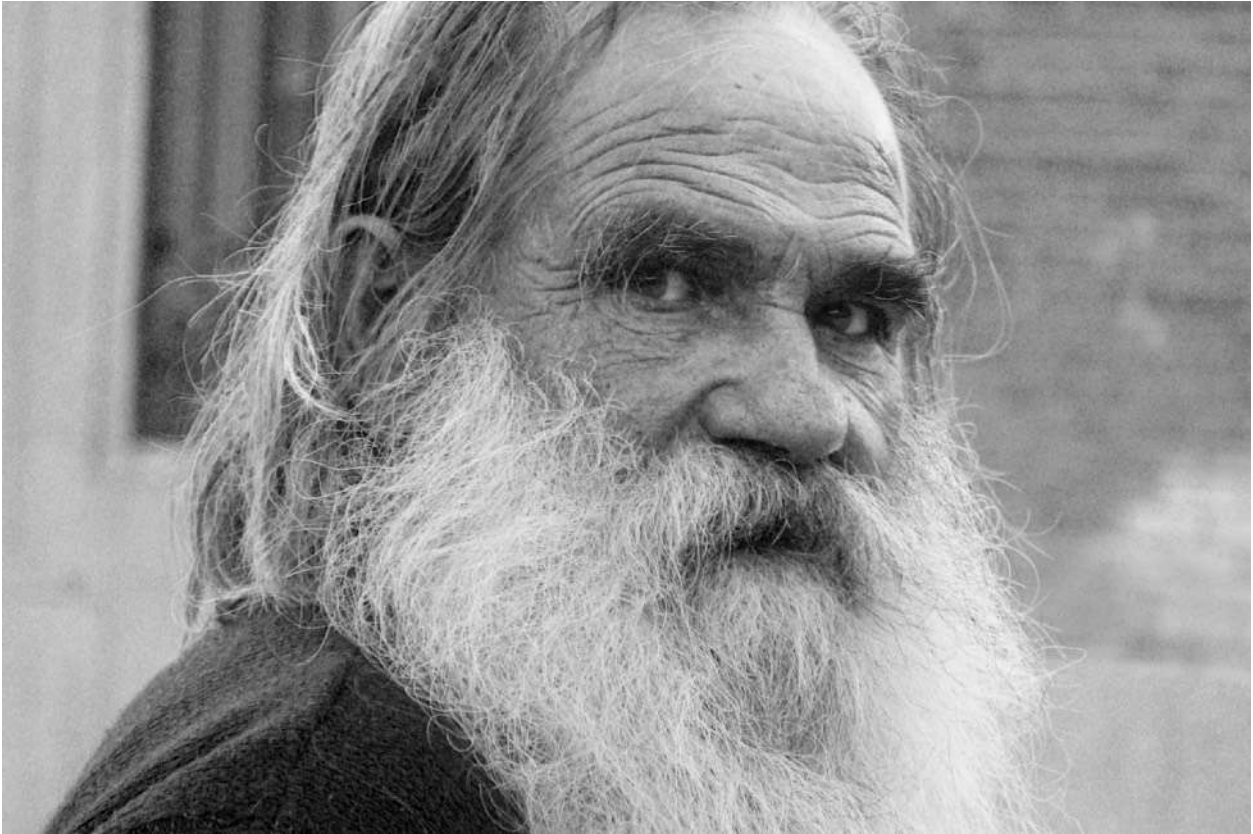
Compañeros

Menos mal que a mi amo se le ha ocurrido sentarse un ratito, porque vaya mañana que llevamos, de acá para allá, y sin comer ni un bocadito. Y ahora viene este a hacernos una foto. Que la haga, pero que se vaya pronto, porque a mí esos artefactos que llaman cámaras me recuerdan a las escopetas con mira telescópica, y quién sabe lo que puede hacer un loco como este con semejante artilugio.



Por la calle de Alcalá

Pensé en el gran fotógrafo húngaro André Kertész cuando vi esa hilera de sillones de mimbres y veladores. No recuerdo si el local estaba vacío porque era muy temprano o simplemente porque ese día hacía demasiado frío para sentarse en la acera, saborear un café o una taza de chocolate. Kertész me susurró: “Esa es otra cara de la soledad; la soledad de los objetos.” Lo demás era fácil: verticalidad y profundidad de campo.



El ojo que ves

“El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas;/ es ojo porque te ve” escribió Antonio Machado en *Proverbios y cantares*. Así es. Al verlo un domingo en la Plaza Mayor, me dije: ah, un Tolstoi madrileño. “De dónde es usted”, le pregunté. “De Yasnaya Polyana, Rusia”, me contestó. “Y ha escrito usted *Guerra y paz*, ¿verdad?”. “No, yo no soy Tolstoi, ni quiero serlo. Me contento con ser traductor.” Le hice la foto, y me fui. Me esperaba Ana Karenina.



Le compro el niño

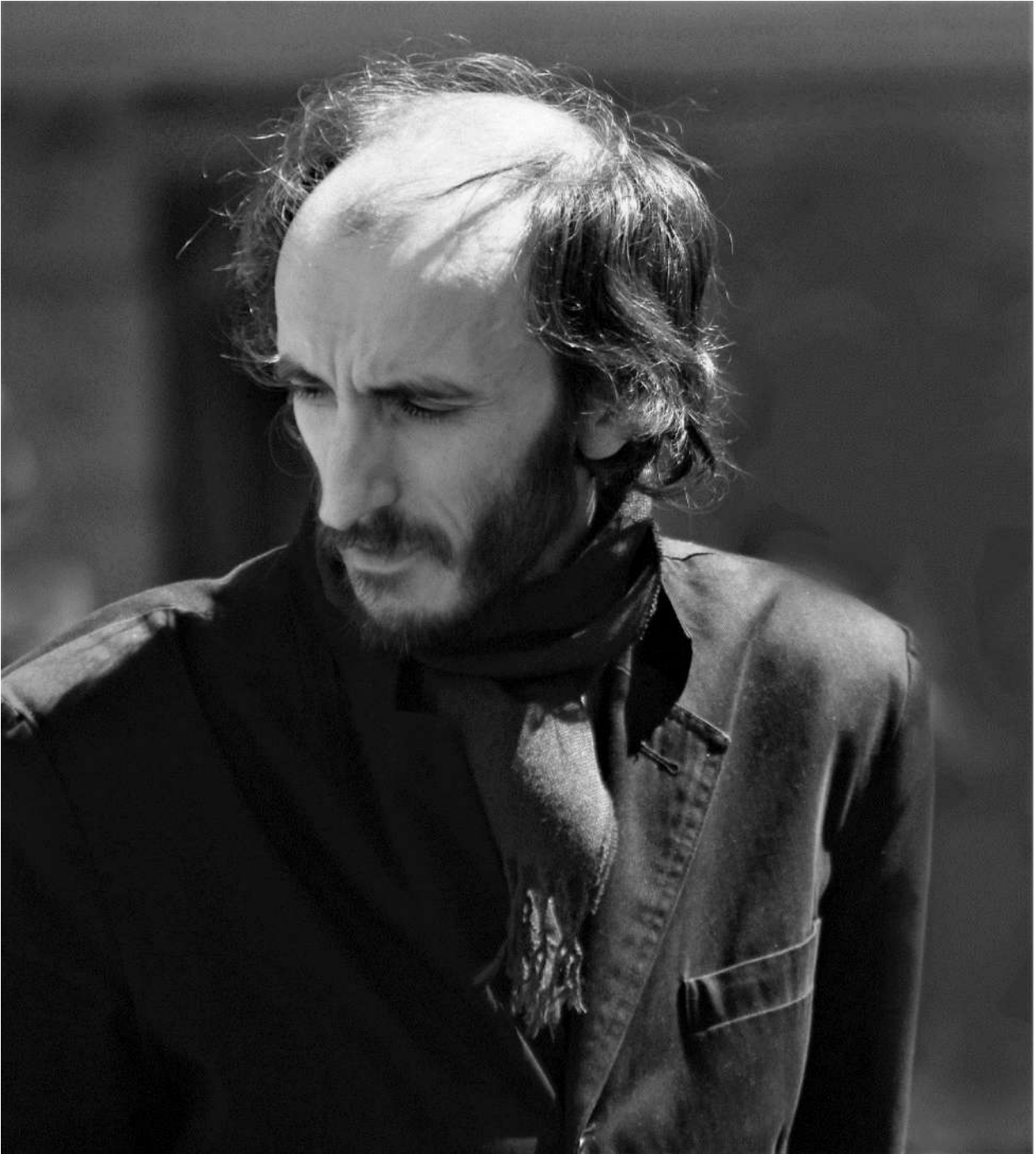
- Cómo llora el niño. Será porque le doy miedo.
- No, es que es un niño insoportable. Nunca está contento con nada. Cualquier día lo dejo abandonado en una esquina.
- ¿Y por qué no me lo vende? No me vendría mal tener un aprendiz a mi lado, un lazarillo, ahora que me estoy haciendo viejo y esto de recoger botellas y cartones se me va haciendo cuesta arriba.

Al oír este diálogo, el niño deja automáticamente de llorar.



Ceci n'est pas une pipe, c'est un vélo

Ni pipa ni bicicleta ni hombre con bombín. Magritte salió esta mañana a pasear en bici por Bruselas. Se cansó pronto, desmontó para descansar y fumarse una pipa. Y allí, en la acera, se vio a sí mismo, fumando y con el sempiterno bombín.



El poeta maldito

No sé cómo lo adivinaste. Poeta, sí; ¿maldito? Yo no diría tanto: no bebo, no fumo, no me drogo. Me gano la vida dando clases particulares de francés y de inglés. Todavía no he publicado nada, pero he escrito 87 poemarios – poemas en prosa--, 20 novelas y 14 obras de teatro. Le ruego que no me retrate: no quiero perder mi alma.



Este sol de noviembre

Imagínese: cincuenta años viviendo juntos. Hijos no tuvimos. Me hubiera gustado ser madre. De todas maneras, hoy los hijos se marchan al extranjero, y los padres, viejos y achacosos, se quedan solos a esperar la muerte. No, no me quejo. Nosotros hemos tenido suerte, porque no nos falta de nada. Bueno, un poco de calor. De joven huía del sol porque sus rayos me abatían; ahora, sea la estación que sea, siempre tengo frío.

ENLACE AL VÍDEO “MADRID, PARADA Y FONDA”





PRESENTACIONES DE LIBROS

PRESENTACIÓN DE DOS LIBROS DE FICCIÓN: *TEATRO CHICO* *MOMENTOS / MEMENTOS*

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood
Wells College

Teatro Chico: Cuentos multiculturales adaptados al teatro infantil
Momentos/Mementos: Una leyenda, tres cuentos de la posguerra y dos poemas

RESUMEN: Desde varias perspectivas narrativas estos libros intentan transmitir apreciación por cualidades y experiencias aparentemente en situación temporal y cultural dispares pero unidas por la memoria, la imaginación y el poder de la literatura. En las adaptaciones teatrales vemos estrategias creativas para introducir valores sociales y culturales. Los cuentos de la posguerra son tributo a lugares, eventos, personas que, aunque aparentemente con papeles secundarios, son fundamentales en nuestras vidas y la fuente de nuestra nostalgia.

PALABRAS CLAVE: Memoria, leyenda, teatro infantil, adaptación literaria, valores morales, estrategias culturales, arte rupestre, clase media, nostalgia, entorno físico.

Introducción:

Los dos volúmenes presentados tienen en común varios elementos. Uno es que al llegar a cierta edad nos gusta trasladarnos a otros tiempos, otros espacios, con la memoria, la imaginación, relatos repetidos y dramatizados. Por otra parte, la imaginación y la repetición junto a las dramatizaciones, lo que en inglés se llama “make believe,” es también un elemento muy influyente en la educación de los niños.

En segundo lugar, cada volumen tiene un público muy concreto. Mientras que las adaptaciones de cuentos al teatro infantil tienen un público preseleccionado, los cuentos de la posguerra van dirigidos muy específicamente

mente a lectores de las generaciones que vivieron la posguerra civil del siglo en pueblos de la España empobrecida.

Finalmente, los libros, su génesis, publicación, y recepción, tienen su historia y estos dos volúmenes, a pesar de ser muy modestos, tienen la suya:

Teatro Chico: Cuentos multiculturales adaptados para el teatro infantil, nació de un voluntariado en la biblioteca pública de Ithaca, Nueva York en 2003. Consistió en varias sesiones de cuentacuentos que hice con mis estudiantes de las clases de conversación en Wells College. En esas sesiones aproveché para estimular la práctica de varios aspectos de la enseñanza del castellano leyendo cuentos a preescolares de familia hispanohablantes que venían a la biblioteca pública a practicar y mantener el idioma. La mezcla de edades era un reto que se unía a la falta de material apropiado.

Otra dificultad era mantener la atención de grupos heterogéneos de preescolares, que se distraían a la menor oportunidad, se escapaban, y hasta alguno llegó a quitarse toda la ropa. Propuse que ellos hicieran el papel de los personajes del cuento, mientras las estudiantes y yo leíamos, moviéndonos, gesticulando, animándolos. Y funcionó de maravilla. Después de esta experiencia, adapté algunos otros cuentos y, en 2019, los publiqué en Sevilla.

Los temas, universales en la literatura infantil, como son los misterios de los orígenes del mundo, de las personas, los animales, enseñanzas morales, han sido la base de los cuentistas clásicos, (Samaniego, Iriarte, los hermanos Grimm, Perrault, Mme. D'Aulnoy, entre otros). También de los sicólogos interesados en el papel de la fantasía en la formación de la personalidad y moralidad de los niños. Los Antropólogos del siglo XX añadieron factores multiculturales. El elemento de empatía, y el “tempo” de la narración, por ejemplo, no son necesariamente iguales en todas las culturas, pero importantísimos al hacer una reinterpretación cultural.

En México y todavía en muchos países las leyendas suelen ser transmitidas oralmente y su objetivo es ilustrar valores y conductas. En “La Comadreja y el Coyote” el elemento de empatía, realmente es el humor, la broma psicológica tan apreciada en los pueblos de México y la moraleja, es el valor del ingenio para triunfar en la vida.

Curiosamente, en mi experiencia aún los más pequeños, captaron el “tempo” de la comadreja más rápidamente que los adultos. Los adultos que leen la obra sin verla representada suelen pensar que la acción procede demasiado deprisa.

LA COMADREJA Y EL COYOTE

Narrador/a.- Es el verano en el desierto y esta noche, cuando muchos animales salen para cazar, comer y beber agua de los charcos. Las

crías salen también a comer, a jugar y a aprender sobre los trucos necesarios en la vida del desierto.

En el escenario: La madre tlacuache/comadreja sale de entre las matas y se sienta en el centro del escenario bajo el foco, respira con satisfacción, mira hacia el cielo LEVANTANDO LOS BRAZOS hacia arriba como queriendo abarcar la noche.

Madre: ¡Ah! ¡Qué bien se está aquí, bajo las estrellas!

Narrador/a: Por detrás del árbol aparece una sombra, que se va alargando hasta que la madre la ve con el rabillo del ojo.

Coyote: ¿Qué haces, comadre?

Narrador/a: Mientras habla, el coyote se acerca todavía más al centro del escenario donde está la Madre y su sombra crece, llegando hasta donde están las crías.

Madre: (Se levanta despacio y subiendo la voz, responde:)

¿No lo ves?, ¿No ves lo oscuro que está? Es porque el cielo se viene abajo y si no lo sujetamos, se nos va a caer encima.

Narrador/a: Eleva más las manos hacia el cielo como sujetando un toldo y, a gritos, mientras gesticula, manda al coyote al extremo OPUESTO del escenario

Madre: ¡Compadre! corre, deprisa, ¡vete a sujetar la otra punta del cielo!

Narrador/a: Cuando la Madre ve que el coyote está lo más lejos posible de donde están ella y sus crías, corriendo se mete con ellos en su madriguera

Narrador/a: Mientras tanto, el coyote sigue allí, en la otra punta, sujetando con todas las fuerzas de sus brazos en alto al cielo, para que no se caiga.

(La luz ilumina donde está el coyote)

FIN

Comentario:

Para llegar a la posible traducción de elementos interculturales desde una cultura a otra es necesario buscar elementos fácilmente transportables, como son animales comunes, el caballo, las vacas, los perros, ciertas aves o insectos.

Cuando hay elementos difíciles o imposibles de traducir, se buscan equivalentes, como el lobo y la comadreja en este cuento. Aún la traducción del Coyote (the trickster) un personaje mexicano peligroso standard, puede resultar “creíble” en España porque la acción está mediatizada con la dramatización, medio perfecto para abrir las puertas a la fantasía.

EL ÁRBOL DE SOMBRERERA

Inspirado en el cuento del mismo título de la argentina Elena Walsh, esta dramatización conserva el mensaje de rechazar el egoísmo, el materialismo del usurero y promover la colaboración compartiendo los recursos. He añadido detalles de respeto a la naturaleza que puede ayudarnos, aun los imprevistos como el viento.

ACTO I

Narrador/a: Esta es la historia del árbol mágico, de El árbol de la sombrerera.

Había una vez un bosque...y en el bosque había muchos árboles, y en los árboles había muchas ramas, y en las ramas crecían...muchas hojas... Algunos árboles, daban flores rojas..., otros, flores amarillas... otros, flores rosas, como el almendro. Otros árboles daban bellotas, y otros, castañas, y otros...

(Pausa para que los niños añadan otras flores y frutos)

Había árboles que daban frutas...ciruelas... otros peras...otros, manzanas...algunos daban membrillos...y otros... (Pausa para que los niños añadan otras frutas).

Pero en medio de este bosque, un día los niños descubrieron, el Árbol de la sombrerera, que además de dar SOMBRA...daba SOMBREROS.

(Música, Pasodoble "Sombrero", bailes en el escenario. Cada niño elige su sombrero favorito)

Narrador/a: Un día, mientras los niños elegían sus sombreros, apareció un hombre grande, gordo, vestido con un traje de tres piezas. Llevaba un bastón y botines y ... no tenía mucho pelo.

Era Don Carofeo Malasombra, un hombre poderoso con fama de avaro.

(Desde lejos contempla la escena acariciándose la barbilla. Con gestos indica que está pensando)

Don Carofeo: (Autoritario): Niños, quitaos de en medio. Yo necesito un sombrero más que nadie. ¡Fuera de aquí!

(Algunos niños se retiran; otros no)

Don Carofeo: ¡Basta ya! Este árbol crece junto a mi terreno y lo quiero para mí. De ahora en adelante, quien quiera sombreros tendrá que comprarlos en mi tienda.

(Dos ayudantes de Don Carofeo, recogen los sombreros y se los llevan en una carretilla.

TELÓN

ACTO II

Igual escenario, pero las ramas del árbol están caídas y los pocos sombreros que le quedan son raquíticos y ridículos.

Don Carofeo: No entiendo qué le pasa al árbol. Lo riego, le estoy podando, pero no le crecen los sombreros.

Narrador/a: Ahora nadie viene al árbol a coger sombreros como antes.

Niños 1 y 2: (dirigiéndose a los otros niños): ¡Qué triste está el árbol! ¿Qué podemos hacer?

Llamemos a nuestro amigo el viento. Cantan una canción con estribillo.

(El viento, representado musicalmente, invade el escenario creando una conmoción escenificada por medio de luces y sonidos).

Narrador/a: Los niños miran absortos. Don Carofeo, sorprendido y derrotado sale del escenario.

Narrador/a: Cuando Don Carofeo se va, el árbol reverdece y vuelven a aparecer sombreros en sus ramas, fuertes y llenas de vida.

(Escenificación con luces, colores y sonidos) El escenario se convierte en un alegre revuelo.

Niños, sirvientes, todos corren por el escenario tratando de coger los sombreros, que se les escapan.

Finalmente, todos los actores tienen puesto su correspondiente sombrero.

MÚSICA. (Pasodoble o similar) Los niños bailan con sus sombreros puestos.

TELÓN

PREGUNTAS AL PÚBLICO. ¿Qué os ha gustado de esta obra? ¿Qué lección has aprendido?

Conclusión: El valor intercultural del teatro.

Estas adaptaciones de cuentos intentan mostrar las diferentes raíces literarias y maneras de transmitir valores éticos.

A pesar de las exageraciones, despropósitos, metamorfosis y caricaturas de las acciones, la eficacia del teatro infantil tiene su “gancho” en la fuerza de la caracterización, y en esta caben elementos muy poco realistas.

Teatralmente, el ambiente y distribución del tiempo escénico son primordiales y, se debe conseguir la implicación de los niños como público. Sin restar importancia a los actores, es el público infantil el motor de cada representación con su participación y respuesta emotiva.

MOMENTOS /MEMENTOS

Tiene también un público específico: los nacidos en la posguerra civil, en pueblos destrozados social y económicamente, empobrecidos, pero condenados a seguir adelante.

El empobrecimiento también fue cultural por el largo efecto que tuvo en monumentos y valores históricos. Así pasó en Herencia y su cueva donde se encuentra una historia escrita en dibujos de arte rupestre pero abandonada al vandalismo desde su descubrimiento en 1974”

Mis historias no cuentan escenas desgarradoras, vidas sombrías, crímenes políticos, tragedias impactantes. Tratan de vidas modestas, cotidianas, pero comunican que la actitud de los adultos de la posguerra era engañosa en sus silencios ¿para protegernos? Hasta los monumentos históricos se destruyeron y se borraron de la cosmovisión local.

Por razones de tiempo, solo comentaré sobre: “La leyenda de la Rendija” y “Un día de Carnaval”, solo mencionando los dos poemas añadidos al final del volumen.

La Rendija:

Las leyendas se centran en personajes históricos, hechos o lugares relevantes para explicarlos de manera interesante y atractiva. Para ello se pueden añadir elementos de todo tipo, incluso fantásticos, y paranormales. La leyenda pertenece a lo que Margaret Atwood llama, “ficción especulativa” porque no es una historia completamente inventada, sino con la probabilidad de realidad.

Mi versión reinterpreta una leyenda sobre el origen de Herencia, que muchos dicen, “no está donde estaba antes” y que, se mudó desde el cerro de San Cristóbal hacia la llanura tras una epidemia de peste. Las pinturas rupestres en la cueva de La Rendija, creo, refuerzan la leyenda de esos orígenes

Estas pinturas son el único ejemplo en España de arte rupestre esquemático que contiene una narrativa completa. Mientras que las pinturas de Altamira, Lascaux, etc. brillan por la fuerza de su realismo majestuoso y dramático de sus figuras, no hay en sus conjuntos un relato articulado.

La distribución de las figuras en La Rendija, la posición de las figuras humanas realistas, algunas erectos, otras postrados junto a armas primitivas, la mezcla con figuras abstractas o esquemático sugiere una narrativa con muchas posibles interpretaciones. Hasta la fecha, esta mía es la primera.

Interpreto que las escenas parecen contar las consecuencias y celebración de una batalla entre seres humanos contra enemigos representados en forma “surrealista” o abstracta.

Es evidente que los autores de estos murales pueden pintar con realismo. Pero junto a ellos, hay figuras esquemáticas que yo he interpretado como “enemigos” representados esquemáticamente ¿serán fantasmas, o espíritus malévolos.?

Cualquiera que sean las interpretaciones el hecho es que las pinturas fueron “guardadas,” en una cueva recóndita, de muy difícil acceso protegiéndolas así de los elementos, de actos “sacrílegos” y del tiempo.

LA LEYENDA DE LA RENDIJA

Hace miles de años, cuando los cerros de la sierra de Herencia estaban totalmente cubiertos por carrascos y las malezas crecían entre las piedras arrojadas por el volcán... aparecieron unos seres grandes y peludos que ...corrían grandes distancias sobre sus robustas piernas.

¿De dónde venían? Nadie lo podría decir.

¿Por qué habían decidido salir de donde vivían antes? Cuentan que la prosperidad que habían conseguido con su trabajo y sus ideas para aprovechar los recursos de su entorno... habían levantado las envidias y los celos de otras gentes en anteriores asentamientos.

A menudo, esas gentes les saqueaban las reservas y les robaban el agua. Los enemigos les seguían a los puestos de pesca y les quitaban los peces... les robaban las piezas de carne, pescado y frutas puestas a secar al sol.

Esos robos y otras amenazas fueron razón suficiente para decidirlos a emigrar

Pero aquellos enemigos los siguieron e intentaron robarles en su nuevo poblado (oppidum).

Una noche, esos ladrones, arropados por la oscuridad, llegaron al poblado corriendo por las zanjas y saltando por los cercados. Llevaban teas encendidas y en posición de artes marciales, atacaban las casas y los animales dando saltos.

Alertados por los animales, los habitantes se armaron con piedras, cuchillos y lanzas

Hubo una lucha feroz en la cual murieron guerreros de los dos bandos pero que terminó con la derrota de los invasores.

Para celebrar la victoria, decidieron hacer una fiesta anual, el “Festivus” reuniéndose al pie del cerro de la Rendija en la primavera.

“Iluminadas por teas desde la cueva, se juntaron figuras vestidas con pieles de animales y ramas. Unos llevaban el rostro pintado y llevaban en la cabeza penachos de plantas. Se dividieron en dos grupos representando a los enemigos y a los locales.

Entre las actuaciones musicales, cánticos y oferta de provisiones se quemaban hierbas aromáticas.

A petición de la matriarca, artistas del grupo, pintaron la historia de la batalla entre el bien y el mal, entre los emprendedores y los imitadores codiciosos que aparecen representados como cabezarredondas mientras que los pobladores van con vestimentas de disfraces con que vencieron en la “guerra”.

Conclusión de La Rendija:

La cueva de la Rendija narra la historia de un asentamiento prehistórico. “Escrita” sobre piedra, se guardó para ser “leída” como si fuera un libro a la manera que protegemos nuestros documentos en bibliotecas

UN DÍA DE CARNAVAL

Este cuento va dirigido a mis hermanas y amigas de mi adolescencia, y a “Marcelina.” Su nombre verdadero era Petra. Con su cariño por mi familia, su ética de trabajo y su alegría fue una influencia tremenda para mí y mis hermanos. Ha muerto este año a los 93 años, víctima del COVID-19

Para las tres hermanas, Bea, Sinda y Manuela, impacientes por el comienzo del Carnaval el día empezó con mucho ajeteo. Hoy era un día muy especial porque sus padres había decidido dejarlas ir a algunas fiestas y, concretamente las dos mayores, podrían asistir al baile esa tarde. Desde luego, deberían ir acompañadas de Marcelina, la joven que las cuidaba.

Mientras caminaban hacia la plaza, Marcelina se encontró con unas amigas y se separó un poco de las niñas.

“Queremos ir a casa a beber agua, Marcelina” ¿Qué te parece si te quedas aquí un rato con tus amigas mientras volvemos? Será cosa de minutos” le dijeron, zalameras....

El plan de las hermanas era entrar todas al “Mary Rosa,” no sólo las dos mayores. El “Mary Rosa” estaba lleno hasta los topes y la orquesta tocaba un pasodoble bajo luces mortecinas... Hacía calor. En el ambiente había una mezcla de olores a sudor, a ropas en naftalina y colonia a granel... Las parejas bailaban “agarraos”, circulando por la pista en la misma dirección, como una ola que se movía siguiendo su propia marea.

Distraída mirando las parejas, Sinda notó que se le acercaba un hombre:

“Quieres echar un baile? No te quedes ahí sola.

Mientras hablaba, se acercó un poco más y le echó un brazo sobre los hombros poniéndole una mano en el cuello, acariciándoselo. Con la otra mano, le rozó un pecho.

Sinda se separó al instante dando un salto atrás y le propinó un codazo en la boca del estómago. Ella misma se sorprendió de su propia reacción.

“Eres una tía rara y arisca” dijo el hombre, “te vas a quedar para vestir santos.”

Mudas y aterradas, las tres hermanas salieron del baile a encontrarse con la no menos aterrada Marcelina. La habían engañado. Aquella noche, no hablaron del baile. Intentando conciliar el sueño, Sinda empezó a imaginar cómo y de qué iba a vestir a los santos.

Conclusión:

Estos cuentos de la época de la posguerra del 1936-39 son, evidencia y ejemplo de lo que se siente al llegar a los ochenta años. Vuelven a la consciencia recuerdos escondidos en los recesos de la memoria, pero vuelven claros, vívidos y con el “realismo” de una película de alta definición.

Mirando en ese espejo retrovisor, comprendemos la influencia del entorno, las prohibiciones o silencios en nuestro sentido de identidad familiar y local.

Muy pocas veces nos hablaron de brutalidades, o de verdaderos peligros como el acoso sexual, pero con sus silencios nos transmitían un “miedo a algo difuso,” inconcreto. Había muchos límites, se mencionaba a los de “cuando la guerra.” Irónicamente, con estos silencios y ocultación no nos enseñaron a odiar. Para las niñas y adolescentes, el aprendizaje fue con experiencias como el acoso que sufrieron las hermanas “un día de carnaval.”

Los cuentos son también tributo a esos personajes secundarios en las familias, fundamentales en la formación personal, ética y social de aquellas generaciones en las que las abuelas solían morir más jóvenes. Los cuentos van en honor a las “Marcelinas,” “Doñas Espe,” “tías Mercedes.”

Narrar algunas de mis experiencias infantiles quizá haya sido un esfuerzo por atrapar esas memorias sabiendo que no las controlamos a voluntad. Menos claro tengo el por qué del esfuerzo en transmitir las, aunque sí entiendo el sentimiento de urgencia por contar algo sobre lo que significaron los dibujos rupestres de La Rendija y compartir con Marcelina anécdotas que yo sé alegraron un poco algunos días de su vida.

Las poesías finales son la recapitulación del apego a la tierra, dura, fuerte representada en las cardenchas y a la nostalgia por mi niñez representada en el álamo junto al parque.

ENLACE AL VÍDEO PRESENTACIÓN DE DOS LIBROS



Estas cortas piezas teatrales muestran ejemplos de enseñanzas valiosas en diferentes culturas a través del gusto por el juego y la imitación, por el placer tan fuerte en los niños, de participar en forma lúdica. El teatro infantil es un eficaz instrumento para el desarrollo de valores sociales, transmisión de conocimientos culturales y adquisición de habilidades estéticas en los niños. Las adaptaciones de cuentos populares de La Argentina, México y España, de esta colección intentan mostrar los diferentes tipos de estrategias culturales en la enseñanza de valores y respuestas prácticas a los retos de la vida: ¿Qué consecuencias tiene la avaricia? ¿Cómo evitar, sin violencia, el peligro ante el más fuerte? ¿Qué podemos hacer y quién puede ayudarnos en situaciones de aprieto? Los entornos físicos, los animales de cada país, los hábitos culturales son la base de las enseñanzas éticas en todos los géneros de la literatura infantil. Representados escénicamente, esas enseñanzas adquieren un nivel de presencia sensorial que los transforma en una experiencia viva.

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood, Ph.D., de origen marchego (Herencia, Ciudad Real) cursó sus estudios universitarios en la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Pittsburgh y en Cornell University, universidad situada en Ithaca, Nueva York. Ha ejercido su carrera profesional generalmente en los Estados Unidos y es autora de libros y artículos profesionales publicados en revistas académicas. Ha publicado también poesía y piezas cortas teatrales para niños en revistas internacionales.

Teatro chico

Cuentos multiculturales adaptados al teatro infantil

PUNTO ROJO

9 783417 678602



PRESENTACIÓN DEL LIBRO

LAS "EIDADES" POÉTICAS DE ANTONIO GAMONEDA (ENTRE 1947 Y 1998)

Margarita Merino (MMdL), PhD
Poeta y escritora
Florida State University

LAS "EIDADES" POÉTICAS DE ANTONIO GAMONEDA (ENTRE 1947 Y 1998), tapa blanda, tamaño 14'5 × 21 centímetros. 346 páginas. 19 euros. Primera edición: Junio 2021, Madrid. ISBN 978-84-09-30432-5. Edición de la autora. EruditioMerinoLindsay@charter.net

HONDO ENSAYO sobre la poesía angular de Antonio Gamoneda, en una bella, literaria y cuidada edición. El libro incluye una larga -e insólita- entrevista con el aclamado poeta; y un prólogo en forma de "Agradecimientos" -(inolvidable para ciertas personas, y lectores de excepción, paginado en números romanos)-, donde se tratan temas cruciales de la historia española con respeto y humanismo. Se facilita aquí la descripción general del texto de la contraportada y el índice de contenidos.

Descripción de contenidos

Antonio Gamoneda (España, 1931) es autor de una poética excepcional: *Edad* -recopilación de siete poemarios-, *Libro del frío*, *Libro de los venenos*, *León de la mirada*, *El cuerpo de los símbolos*, *¿Tú?* (que se analizan en este estudio); *Sólo luz*, *Arden las pérdidas*, *Cecilia*, *Reescritura*, *Esta luz: poesía reunida* (1947-2004) y otros libros. Desde la lejanía en la provincia, su tardía notoriedad no le ha impedido recibir el Premio Castilla y León de las Letras en 1985, el Nacional de Poesía en 1988, el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2006, el Cervantes en el 2007, ni ejercer su magisterio sobre poetas jóvenes. Coetáneo al "cincuenta", comparte la poesía como "descubrimiento" señalada por Debicki. Voz inclasificable al atravesar los cánones de la preceptiva y los géneros (y enfrascada en una constante reescritura) brinda perplejidad al lector mediante una lectura "caleidoscópica" por el valor del símbolo que lo es de sí mismo y las imágenes que resultan de la omisión de elementos. Y que nos devuelve a los desaparecidos en la memoria de una niñez herida por la guerra.

Al intuir paralelismos del pesimismo radical de esta poesía desoladora, hay que saltar las fronteras para hablar de la angustia del hombre contem-

poráneo que hermana sus preocupaciones con los creadores del siglo XX. Influencias de Saint-John Perse, conexiones con Kafka o la fraternidad con César Vallejo, en un mundo de insectos y humores corporales presidido por la memoria y la muerte, con la consolación del amor sexual que no salva de la desesperanza ni la degradación. Nexos con la antigüedad y el Siglo de Oro, con Quevedo, en un magma de jugos y fluidos, de venenos cuya alquimia perturbadora cambia nuestros pensamientos por sensaciones. Este estudio acerca esas claves y una visión panorámica de la evolución de una obra de rigurosas calidades literarias y filosóficas que trascienden su nihilismo existencial al proponer un mensaje de libertad (en la España franquista) y un comportamiento ético de raíz estoica en todas las edades, -pese a que todas sean de la muerte-.

Este análisis, íntimo y coral, interpreta en profundidad las claves intuitivas más arriba apuntadas, compara textos de autores de la literatura universal y el cine, facilita numerosas referencias críticas de su recepción por los expertos (en la época en que esta poesía era menos conocida) y demuestra cómo el autor se esmera en la ambigüedad como un fin en sí mismo, en el propósito más poético de expresar lo inefable de su revelación, y para ocultar los retazos biográficos con una voluntad añadida de estilo y en la forma de composición más acorde con su propia música. Así el poeta revisa, tensa y exprime su obra para que los textos “puedan cantar otra vez.” Lo hará además impregnado de la herencia paterna en la pasión incumplida de “una más alta vida” que le llevarán -justicia poética- al reconocimiento universal, pero sin dejarle abandonar la idea constante de su fracaso en la dinámica tenaz de tres emes mayúsculas -memoria, miedo, muerte- aferradas al peso asumido de un pasado individual y colectivo que no puede cambiar por irrecuperable.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	xv
CAPÍTULO PRIMERO	
1. Introducción	1
I. Razones para un estudio y visión general de una poética.....	
1.1. Importancia de la obra de Gamoneda	1
1.2. Poesía total, original y ambigua	2
1.3. Pesimismo existencial y/o la angustia del siglo.....	5
1.4. Antigüedad y Siglo Oro.....	7
1.5. Solidaridad, rebeldía y pasión desde el silencio. Conocimiento	12
1.6. Generaciones poéticas y "poesía del conocimiento"	14
1.7. Apunte biográfico de la persona del poeta	19
1.8. Orfandad demediada y presencia plenipotenciaria de la muerte. <i>Otra más alta vida</i>	22
1.9. Fraternidad de huérfanos: un puente de pena universal que une España y América	33
1.10. Todo un mundo pendiente de exploración	35
II. Propósito e hipótesis. Fuentes y metodología	36
CAPÍTULO SEGUNDO	
2. <i>Edad</i>	39
2.1. Algunas precisiones sobre el capítulo	39
2.2. El libro en sí	43
I. Rescate de inéditos, públicos y exentos (Poesía canónica):	
2.3. "La tierra y los labios".....	44
2.3.1. Lorca, Neruda, Vallejo, Machado	49
2.4. <i>Subelevación inmóvil</i>	52
2.4.1. Homenajes a Fray Luis de León y a San Juan de la Cruz. Blas de Otero.....	56

2.5. "Exentos, I"	61
2.5.1. Rastros de Vicente Aleixandre	63
2.5.2. "Tristes metales"	65
2.5.3. Comparación con Claudio Rodríguez y César Vallejo	67
2.6. <i>Blues castellano</i>	69
2.6.1. Influencia de Nazim Hikmet	75
2.6.2. "El vigilante de la desgracia"	78
2.6.3. Presencia del agua de los ríos	81
2.6.4. La cabellera femenina	83

II. Pasiones y desapariciones:

2.7. "Exentos, II" (Pasión de la mirada)	85
2.8. <i>León de la mirada</i>	96

III. Aparición del versículo:

2.9. <i>Descripción de la mentira</i>	103
2.9.1. La crítica	103
2.9.2. Lectura personal y "marina"	111
2.10. <i>Lápidas</i>	166
2.10.1. La crítica	166
2.10.2. Lectura "coral"	168
2.10.3. Ida y vuelta: de Llamazares a Gamoneda y de Gamoneda y a Llamazares	180
2.10.4. Homenajes a César Vallejo	181
2.10.5. Saint-John Perse	183
2.11. Las propuestas de <i>Edad</i>	190

CAPÍTULO TERCERO

3. Otros libros	195
3.1. <i>Libro del frío</i>	197

3.2. <i>Libro de los venenos</i>	212
3.3. <i>El cuerpo de los símbolos</i>	216
3.4. ¿Tú?	221
 CAPÍTULO CUARTO	
4. Conclusiones	229
 APÉNDICE	
5. Una entrevista con Antonio Gamoneda	251
 BIBLIOGRAFÍA	
6. Obras citadas	299
6.1. Obras primarias.....	299
6.2. Obras secundarias	299
6.3. Obras de consulta.....	307
 7. Poema y nota biobibliográfica de M.M.	 315



Antonio Gamoneda (España, 1931)

es autor de una poética excepcional: *Edad* -recopilación de siete poemarios-, *Libro del frío*, *Libro de los venenos*, *León de la mirada*, *El cuerpo de los símbolos*, *¿Tú?* (que se analizan en este estudio); *Sólo luz*, *Ardén las pérdidas*, *Cecilia*, *Reescritura*, *Esta luz: poesía reunida* (1947-2004) y otros libros. Desde la lejanía en la provincia, su tardía notoriedad no le ha impedido recibir el Premio Castilla y León de las Letras en 1985, el Nacional de Poesía en 1988, el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2006, el Cervantes en el 2007, ni ejercer su magisterio sobre poetas jóvenes. Coetáneo al "cincuenta", comparte la poesía como "descubrimiento" señalada por Debicki. Voz inclassificable al atravesar los cánones de la preceptiva y los géneros (y enfrascada en una constante reescritura) brinda perplejidad al lector mediante una lectura "calcioscópica" por el valor del símbolo que lo es de sí mismo y las imágenes que resultan de la omisión de elementos. Y que nos devuelve a los desaparecidos en la memoria de una niñez herida por la guerra.

Al intuir paralelismos del pesimismo radical de esta poesía desoladora, hay que saltar las fronteras para hablar de la angustia del hombre contemporáneo que hermanas sus preocupaciones con los creadores del siglo XX. Influencias de Saint-John Perse, conexiones con Kafka o la fraternidad con César Vallejo, en un mundo de insectos y humores corporales presidido por la memoria y la muerte, con la consolución del amor sexual que no salva de la desesperanza ni la degradación. Nexos con la antigüedad y el Siglo de Oro, con Quevedo, en un magma de jugos y fluidos, de venenos cuya alquimia perturbadora cambia nuestros pensamientos por sensaciones. Este estudio acerca esas claves y una visión panorámica de la evolución de una obra de rigurosas calidades literarias y filosóficas que trascienden su nihilismo existencial al proponer un mensaje de libertad (en la España franquista) y un comportamiento ético de raíz estoica en todas las edades, -pese a que todas sean de la muerte-

Este análisis, íntimo y coral, interpreta en profundidad las claves intuitivas apuntadas, compara textos de autores de la literatura universal y el cine, facilita numerosas referencias críticas de su recepción por los expertos (en la época en que esta poesía era menos conocida) y demuestra cómo el autor se esmera en la ambigüedad como un fin en sí mismo, en el propósito más poético, de expresar lo inefable de su revelación, y para ocultar los retazos biográficos con una voluntad añadida de castigo y en la forma de composición más acorde con su propia música. Así el poeta revisa, tensa y exprime su obra para que los textos "puedan cantar otra vez". Lo hará además impregnado de la herencia paterna en la pasión incumplida de "una más alta vida" que le llevarán -justicia poética- al reconocimiento universal, pero sin dejarle abandonar la idea constante de su fracaso en la dinámica tenaz de tres enes mayúsculas -memoria, miedo, muerte- aferradas al peso asumido de un pasado individual y colectivo que no puede cambiar por irre recuperable.

Margarita Merino (MMdL) nació en España, León "Capital del Invierno" y vive en USA donde se doctoró en Literatura Hispánica. Es autora de varios poemarios, numerosos artículos y ensayos. La profesora María Cruz Rodríguez ha publicado *De la confesión a la ecología: El viaje poético de Margarita Merino* -incluye *Viaje al exterior*- (2016, Pilegas) donde señala a la poeta como precursora del confesionalismo en España, subraya su identificación con la naturaleza y el sufrimiento de grupos marginados (animales, mujeres, pobres o indios americanos); -y donde los hombres son también víctimas del sistema de dominación patriarcal capitalista- cuyas reglas M. Merino aboga a cambiar por las de un mundo en que las relaciones se basen en el respeto mutuo, al ecosistema, la diversidad y las Humanidades.

MARGARITA R. MERINO



LAS "EIDADES" POÉTICAS DE ANTONIO GAMONEDA

MARGARITA R. MERINO (MMdL)

LAS "EIDADES" POÉTICAS DE ANTONIO GAMONEDA (ENTRE 1947 y 1998)



Contiene entrevista con Antonio Gamoneda

Edición de la autora



EruditionMerinoLindsay@charter.net

ENLACE AL VÍDEO DE LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO





CONFERENCIA MAGISTRAL

ALBORES DE ALDEEU

LA LENGUA: EL GRAN TESORO QUE NOS DEFINE CREANDO NUESTRA HISTORIA E ILUMINANDO NUESTRO FUTURO

Teresa Anta San Pedro
The College of New Jersey

En el XXV Congreso Internacional de ALDEEU, celebrado en Burgos en 2005, patrocinado por el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, se ha presentado una ponencia sobre “las actitudes negativas que los estudios del español han encontrado en las instituciones docentes de los Estados Unidos”(p. 15). Dieciséis años más tarde, vamos a analizar el glorioso presente de nuestra lengua en Norteamérica y en todo el mundo, basándonos en los estudios más recientes sobre el gran interés por el español en ese país, el censo del 2020 y el gran avance económico de los hispanohablantes en la tierra del tío Sam.

Es muy difícil borrar la Leyenda Negra que se ha creado sobre España y su cultura, pero no debemos abandonar la batalla. La clave de nuestro triunfo radica en el conocimiento de nuestra propia historia y la historia de los otros imperios del mundo. No hemos sido santos, hemos cometido muchos errores, pero aquéllos que nos señalan, deberían revisar su propia historia y admitir que hemos sido los únicos que hemos creado leyes para proteger a los nativos, aunque no hayan sido del todo exitosas. Como señala la profesora de Harvard María Elvira Roca Barca en uno de sus libros, *Imperofobia y Leyenda Negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*, publicado en 2016: “el relato actual de la historia de España y de Europa se sustenta en ideas basadas más en sentimientos nacidos de la propaganda que en hechos reales” (contraportada). Roca Barca se queda corta en su análisis sobre nuestra historia y la etiqueta que nos han asignados los “buenos” del mundo. La construcción de la Leyenda Negra ha comenzado desde el mismo momento en que España se ha convertido en la primera nación moderna de Europa y ha empezado a expandir sus horizontes.

¿Qué es la Leyenda Negra? Hay muchas definiciones diferentes para referirse a lo que William S. Malthby considera “la opinión según la cual en realidad los españoles son inferiores a otros europeos en aquellas cualidades que comúnmente se consideran civilizadas” (p. 9). La definición más aceptada por los estudiosos de este tema, es la de Julián Juderías:

Relatos fantásticos que acerca de nuestra patria han visto la luz pública en todos los países, las descripciones grotescas que se han hecho siempre del carácter de los españoles como individuos y colectividad, la negación o por lo menos la ignorancia sistemática de cuanto es favorable y hermoso en las diversas manifestaciones de la cultura y del arte, las acusaciones que en todo tiempo se han lanzado sobre España fundándose para ello en hechos exagerados, mal interpretados o falsos en su totalidad, y, finalmente, la afirmación contenida en libros al parecer respetables y verídicos y muchas veces reproducida, comentada y ampliada en la Prensa extranjera, de que nuestra Patria constituye, desde el punto de vista de la tolerancia, de la cultura y del progreso político, una excepción lamentable dentro del grupo de las naciones europeas. (p. 28)

Estados Unidos ha heredado la Leyenda Negra de la madre patria, Inglaterra, y la ha usado siempre que le ha convenido. Recibió ayuda económica y militar de España para poder conseguir su independencia. Hay muchos historiadores que consideran que, sin nuestro apoyo, no se hubiera liberado tan pronto. Sin embargo, una vez libre, España se convirtió en su nuevo enemigo. Tenía que desprestigiar el imperio español para justificar y facilitar la creación de su propio imperio. Consiguió su meta admirablemente. La joven nación, en menos de cien años, ya estaba a la cabeza del mundo. El mejor ejemplo de la manipulación de los hechos para conseguir su propósito lo constituye la creación de la guerra de Cuba, a la que los norteamericanos llaman "The Spanish-American War". Para hacerse una idea de lo que realmente ha ocurrido nos basta con leer el libro de David R. Spencer, *The Yellow Journalism: The Press and America's Emergence as a World Power*. Cuando William Randolph Hearst, el dueño y controlador del dieciocho por ciento de todos los medios de difusión en Estados Unidos, incluyendo periódicos, revistas, emisoras de radio y televisión, envió al famoso ilustrador Frederic Remington a Cuba, para que le enviara imágenes de lo que estaba ocurriendo en la isla, recibió algo que no se esperaba (Whyte). Remington le envió un telegrama a Hearst en el que le aseguraba que todo estaba tranquilo, no había visto ningunos problemas, que no creía que habría guerra y que quería regresar a los Estados Unidos. Hearst le contestó inmediatamente de la siguiente manera: "Please remain. You furnish the pictures and I'll furnish the war" (Roca, p. 445). El quince de febrero de 1898 explotó el acorazado Maine en la bahía de La Habana causando un total de 665 muertos. De inmediato la prensa amarilla encabezada por Hearst culpó a España del atentado, despertando con ello la histeria colectiva bajo la consigna: "Remember the Maine", y el 25 de abril el presidente William McKinley declaró la guerra a España.

España, como todos sabemos, ha perdido la Guerra de Cuba, y a causa de ello también perdió sus últimas colonias, sin embargo, ha dejado un

legado cultural que nadie puede negar, un legado que se fortalece con el tiempo, y el elemento más importante de ese legado es su lengua. ¿Quién iba a imaginarse hace unos 500 años que el castellano, como se denominaba, erróneamente, la lengua que viajó a América, iba a ser la segunda más hablada del mundo, después del mandarín? Digo erróneamente debido a que las expediciones contaban con soldados procedentes de todo el país, especialmente de Andalucía, Extremadura y las Islas Canarias, quienes se expresaban en la lengua de su región, no en castellano. Debido a esto, podemos ver que el español que se habla en los diferentes países de las Américas es muy parecido a aquél que se habla en el sur de España.

La palabra, la lengua, nos creó, nos separó de todas aquellas criaturas que hemos denominado como irracionales. La lengua es el arma más poderosa de la humanidad, es el estandarte que permanece después de nuestra partida, es la esencia de nuestra historia, es la que da fe de nuestra existencia.

El Inca Garcilaso de la Vega “al describir las civilizaciones preincaicas [...] apunta que en las culturas más ‘bárbaras’ los habitantes ‘son irracionales y apenas tienen lengua para entenderse unos con otros dentro de su misma nación y así viven... sin juntarse ni comunicarse...”. Por consiguiente, en las culturas [...] más avanzadas: los que se entendían en un lenguaje se tenían por parientes, y así eran amigos y confederados. Los que no se entendían, por la variedad de las lenguas, se tenían por enemigos y contrarios. (Schuessler pp. 10-11)

Esto no es exclusivo de los pueblos preincaicos, ha ocurrido igualmente en los pueblos europeos, siendo un ejemplo de ello la romanización y la caída del imperio. La lengua siempre ha sido el elemento más unitivo de la historia de la humanidad, seguido de la religión. Esto lo comprendió muy bien el Profeta Mahoma, y por ello ha dedicado toda su vida a unir a su gente bajo una lengua y una religión.

El Imperio Romano se mantuvo unido mediante el uso del latín. Las obras de los Séneca, no se leían solamente en Hispania, se leían igualmente en Roma, en Bretaña y en todos los dominios del imperio. Con el surgimiento de las lenguas romance y el retorno a las lenguas indígenas en aquellas zonas en las que la romanización no era tan fuerte como lo era en el sur de Europa, empezó a desmoronarse la unidad romana. Otra prueba del poder tan grande que tiene la unidad lingüística la podemos ver en la Conquista de América. La falta de una lengua común entre los diferentes pueblos del continente ha facilitado inmensamente el triunfo de las tropas españolas. Un entendimiento entre las avanzadas y poderosas culturas Amerindias, jamás hubiera permitido tal hecho. Como decía el Inca Garcilaso de la Vega, no se entendían entre ellos y “se tenían por enemigos”. Los romanos habían unido Hispania bajo una lengua y una religión. Cuando el imperio cayó, como hemos señalado, las tribus bárbaras invadieron la Península Ibérica y establecieron todo tipo de cambios, siendo uno de ellos

la forma de gobierno, pero hubo dos cosas que los invasores no pudieron cambiar, su lengua y su religión. Los visigodos se vieron forzados a aprender la lengua de los invadidos y tuvieron que abandonar el arrianismo y convertirse al catolicismo.

¿Cómo nos define la lengua? La lengua no solamente nos identifica, nos define por su belleza oral, su musicalidad y por lo que crea. Es algo vivo, que va formándose, creciendo y adaptándose a las necesidades de la sociedad que le da vida.

Se dice que Carlos I dijo “hablo español a Dios, italiano a las mujeres, francés a los hombres y alemán a mi caballo”. No estoy muy segura sobre la veracidad de esta cita, pero si estoy segura de la maravillosa poesía religiosa que se ha escrito en España y en las Américas. Nuestros poetas místicos son de prestigio internacional. Todos los grandes estudiosos de poesía reconocen a San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León y Sor Juana Inés de la Cruz. No se necesita ser religioso para apreciar la facilidad con la que manejaban la lengua, la belleza de sus versos y la profundidad de su contenido. “Vivo sin vivir en mí” no solamente expresa la íntima relación entre Dios y el alma. También nos confronta con la fugacidad de lo terrenal comparado con la eternidad con el amado, y nos muestra las limitaciones de la vida presente:

Vivo ya fuera de mí
después que muero de amor;
porque vivo en el Señor,
que me quiso para sí;
cuando el corazón le di
puse en él este letrado:
que muero porque no muero.

Esta divina prisión
del amor con que yo vivo
ha hecho a Dios mi cautivo,
y libre mi corazón;
y causa en mí tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero.

El español también sabe cantarle al amor humano, al amor carnal, al amor de las pasiones. No creo que haya muchos lectores que puedan olvidar estas bellas palabras de D. Juan: “¿No es verdad, ángel de amor, que en esta apartada orilla más pura la luna brilla y se respira mejor?”

Nuestra lengua española, ya hace más de 500 años que no nos pertenece solamente a los españoles, pertenece a todos aquellos pueblos que la adoptaron como suya, a todos aquéllos que rezan, luchan, cantan, aman, odian y sueñan en español. Nuestra lengua es mestiza, al igual que los pueblos que la hablan, y se siente muy orgullosa de ese mestizaje. Como le advertía Rubén Darío a Roosevelt en el poema que le dedicó en 1904:

[En] la América del gran Moctezuma, del Inca, ... la América en que dijo el noble Guatemoc: "Yo no estoy en un lecho de rosas"; esa América que tiembla de huracanes y que vive de Amor, ... [Con esa América] Tened cuidado. [...] Hay mil cachorros sueltos del León Español [...] necesitaría, Roosevelt, ser Dios mismo, [...] para poder tenernos en vuestras férreas garras.

Nuestra lengua, no solamente nos ha universalizado, por ser la segunda más hablada del mundo, con un total de 580 millones de hablantes, entre nativos y aprendices (Instituto Cervantes, p. 5), pero también, nos ha universalizado por la gran literatura que con ella se ha creado, desde la Edad Media hasta nuestros días, a ambos lados del Atlántico. Esa lengua, que nos identifica, es la madre de *El Cantar de Mio Cid*, *El Lazarillo de Tormes*, *D. Quijote de la Mancha*, *Los Pazos de Ulloa*, *Del Sentimiento Trágico de la Vida* y *La Colmena*, pero también es la madre de *Desolación*, *El Señor Presidente*, *Pedro Páramo*, *Rayuela*, *La Casa Verde*, *Cien Años de Soledad* y tantas otras extraordinarias obras maestras. Nuestro país siempre ha estado a la vanguardia de la creación literaria europea. Hemos sido los innovadores del continente, pero sin recibir crédito por serlo, en la mayoría de los casos. *El Lazarillo de Tormes* fue la primera novela picaresca de Europa. Mientras el famoso Shakespeare escribía en verso sus famosos dramas, Miguel de Cervantes creaba la primera novela moderna del mundo occidental, *Don Quijote de la Mancha*. También el Teatro del Absurdo, tal y cómo lo describen sus creadores, surgió en España, con D. Ramón del Valle-Inclán, 20 años antes de que apareciera el trabajo filosófico de Albert Camus, el inspirador de dicho movimiento, con su obra *El Mito de Sísifo*, en 1942.

Valle-Inclán escribió, *Luces de Bohemia* durante su convalecencia de la influenza en 1918. Se publicó por primera vez, en forma de folletín, en la *Revista España* (julio-octubre, 1920) y en forma de libro en 1924. Sin embargo, este drama no figura en la lista de obras pertenecientes a ese género, ni tampoco como precursora de dicho movimiento. Según Emely Arias, el término de teatro del absurdo fue implementado por el crítico francés de origen húngaro, Martín Esslin, en su libro *Teatro del Absurdo*, basándose en el trabajo filosófico de Albert Camus. Sí, ha quedado el "esperpento" en la historia de la literatura, pero no ha recibido crédito su creador por adelantarse a las tres grandes figuras de dicho teatro, Jean Genet con

Las criadas (1947), Samuel Beckett con *Esperando a Godot* (1953) y Eugene Ionesco con *La Cantante Calva* (1959).

¿Por qué ha ocurrido esto? La respuesta es muy simple. A nosotros, los españoles, parece darnos miedo crear algo nuevo. En vez de publicarlo a los cuatro vientos, esperamos a que un extranjero haga algo similar para validarlo. Pienso que es nuestro sentido de hacer el ridículo, lo que indica una gran falta de confianza en nuestra creatividad. Cuando salió *Luces de Bohemia* al escenario, solamente recibía críticas negativas. La censuraron las izquierdas y las derechas, pero también los directores de teatro hicieron todo tipo de cambios, por no considerarla de buen gusto o apta para el público de la época. Una vez más volvemos a las ideas del Inca Garcilaso de la Vega, no podemos dejar que los de otras lenguas, los enemigos, nos definan. La historia le pertenece al que la escribe. Tenemos un gran futuro, pero no podemos permitir que rompan nuestra unidad, consigan hacerse con la palabra, hablen por nosotros, como ha declarado valientemente la cantante Ana Torroja en ABC “Yo creo en la unidad de España” (ABC p. 88).

Hispanoamérica ya lleva siglos produciendo la literatura más innovadora y de más calidad del mundo occidental. Sor Juana Inés de la Cruz ha escrito una poesía que estaba a la altura de la escrita por los mejores poetas europeos de su época. El padre del cuento Hispanoamericano es Horacio Quiroga, pero el padre del cuento moderno es Borges. No solamente el escritor argentino ha sido el cuentista más traducido y leído en el mundo, pero continua como modelo de dicho género en pleno Siglo XXI. Cortázar con *Rayuela* ha conseguido una novela muy difícil de superar a nivel técnico. Hay otros escritores que no alcanzaron la universalidad de los dos anteriores, por razones que desconozco, que debieran estar en la cumbre, tales como el puertorriqueño Luis Rafael Santos y la mejicana Elena Garro. El Realismo Mágico es en Hispanoamérica tan natural como el aire que se respira y sus escritores lo llevan en la sangre, solamente tienen que convertirlo en palabras.

A pesar de que los españoles e hispanos no somos muy buenos en la autopromoción, al hacer un estudio sobre los diferentes Premios Nobel que hemos recibido desde que dichos galardones existen, me he dado cuenta de que la lengua sigue siendo nuestro gran tesoro cultural. Entre España e Hispanoamérica hemos recibido un total de 24 Premios Nobel, 2 de ellos han sido en Química, 5 en Fisiología y Medicina, 6 de la Paz y 11 en Literatura. Eso significa que un 45% de nuestros galardones los hemos conseguido gracias a las grandes obras literarias que hemos creado con nuestra lengua, la lengua que nos identifica y define creando nuestra historia a través de los siglos.

En los últimos 50 años, el mundo ha cambiado mucho y en los últimos diez, debido a la cibernética, ha evolucionado más que en los 50 años anteriores, especialmente en el primer mundo. A finales de los 70, comienzo de los 80, el español se consolidó como la segunda lengua más hablada en los

Estados Unidos, después del inglés, debido a las constantes inmigraciones de cubanos y centroamericanos. También empezó a ser la lengua extranjera más estudiada debido a los intercambios comerciales con las Américas. Sin embargo, lo más importante fue un despertar cultural hispano, nunca visto anteriormente. Por primera vez los hispanos empezamos a defender nuestras raíces, nuestras tradiciones, nuestra cultura, siendo la lengua el elemento más importante. Hasta hemos conseguido que se impartieran clases en español a aquellos inmigrantes que no hablaban inglés para que así no se retrasaran en otras asignaturas mientras aprendían la lengua. También los hispanohablantes empezamos a ver nuestro potencial como grupo, un potencial que nos daba acceso al poder. Todos estos cambios tuvieron como consecuencia el que muchos más hispanos se inscribieran en clases a nivel universitario. Había familias enteras que tenían títulos universitarios en sus países de origen, que habían tenido que inmigrar debido a la violencia o a razones políticas. Gracias a las nuevas leyes, esos profesionales ingresaron directamente en la universidad para conseguir la convalidación de sus estudios, al mismo tiempo que aprendían el inglés.

En 1980 ALDEEU (Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en los Estados Unidos) se establece en el Coloso del Norte, no como una asociación de obreros, sino como una asociación de intelectuales profesionales. Severo Ochoa, Ramón J. Sender, Alfonso Chiscano, Josep M. Solà-Solé, Carlos Rojas, Ana María Fagundo, Mariano Barbacid, y muchos otros que, por diferentes razones, se habían mudado a los EE.UU. después de la Guerra Civil, ya tenían una asociación que los representara, y algunos de ellos llegaron a desempeñar puestos muy importantes en la misma, tales como David Cardús, Juan Negrín Jr., Ciriaco Morón Arroyo, Carlos Vallbona, Gloria Castresana y Mariano Esteban Rodríguez, quienes llegaron a ser presidentes.

A pesar de la labor de ALDEEU, y la de muchos profesionales hispanoamericanos que se dedicaban a la enseñanza, la discriminación contra nuestra lengua y cultura persistía. El español seguía siendo una asignatura de minorías (González, p. 38). En los años 90, en contra de todos los pronósticos, nuestra lengua ha alcanzado algo nunca esperado. Más del 50% de los estudiantes norteamericanos escogieron matricularse en español como lengua extranjera. Para ser exactos, en 1998, cien años después de la Guerra de Cuba, el español ganó la guerra de la lengua en Estados Unidos, consiguiendo que un 55% de sus estudiantes se inscribieran en sus cursos (MLA, 2003).

En el Siglo XXI la demanda por el estudio de nuestra lengua y cultura en los EEUU sigue creciendo en las escuelas primarias y secundarias. En el 2008 el 93% de los estudiantes de secundaria que se matricularon en una lengua extranjera escogieron el español (Instituto Cervantes, p. 29). Según unos estudios hechos en 2019, pero inconclusos, debido a la pandemia, un 72.06% de los estudiantes de primaria y secundaria de ese país estudiaron

español como lengua extranjera y a nivel universitario un 50.2%, un total de casi 22 millones de estudiantes. Si nos fijamos en los porcentajes parecen haber bajado, pero no es así. El estudio del 2019 incluye el estudiantado de primaria y secundaria.

En esos mismos estudios del 2019, la situación de nuestra lengua en Europa es muy diferente. En 19 de los 28 estados (ahora 27) de la Unión Europea, en las encuestas los estudiantes afirman que prefieren estudiar español como su segunda lengua, sin embargo, la realidad nos dice algo muy diferente. La segunda lengua más estudiada es el inglés, seguida del francés y el alemán, quedando el estudio del español en cuarta posición (Instituto Cervantes, p. 20). Como podemos ver, la Leyenda Negra o discriminación contra el español en Europa sigue latente. James D. Fernández ha publicado un artículo en PMLA en el año 2000 sobre las motivaciones para estudiar español en los Estados Unidos titulado “Fragments of the Past. Tasks for the Future: Spanish in the United States”, que puede muy bien explicar la situación del español en Europa. Según este académico, el estudio de nuestra lengua en ese país siempre ha estado conectado a la política, el comercio, las guerras y las materias primas de las Américas. Él piensa que nunca se ha estudiado nuestra lengua por su propia riqueza poética, su belleza lingüística, su espiritualidad y por su rigor académico (Fernández, pp. 1961-64). En Europa siempre ha ocurrido lo mismo. El español ha sido importante y, lo sigue siendo, en cuanto a las materias primas que se pueden sacar de las Américas y los productos agrícolas que se pueden mal comprar a España, tales como las frutas y el aceite de oliva. Eduardo Galeano en el libro que ha publicado en 1971, *Las venas abiertas de América Latina* dijo bien claramente que España tenía la vaca, pero los otros países europeos se llevaban los beneficios de la leche.

Los países con los porcentajes más elevados en el estudio del español en todo el mundo son: EEUU con un 37% del total, Brasil con un 28%, la Unión Europea con un 24%, y el resto del mundo con un 11%. Según estas estadísticas el 7.6% de la población del mundo habla español y es el segundo idioma de comunicación internacional. También, después del inglés, el español es la segunda lengua en la que más documentos científicos se publican, siendo España el tercer país exportador de libros en el mundo (Instituto Cervantes, p. 23).

Hay muchos estudios sobre los diferentes usos de las lenguas en la RED, pero los que me parecieron más completos fueron los realizados en 2017, debido a que en éstos se ve una directa correlación entre el uso de la cibernética y la población mundial de las personas que hablan español. Según este estudio el español representa un 8.1% de las lenguas usadas en la RED, representando la población que habla español un total del 7.6% del total mundial. Según ese estudio la lengua más usada en la Red es el inglés, por representar un 25.4%. El mandarín o chino representa un 19.3%, y en tercer lugar está el español con un 8.1% (Instituto Cervantes, p. 51).

La Leyenda Negra está desvaneciéndose, aunque algunos gobernantes quieren mantenerla viva, para poder echarle la culpa de sus malos gobiernos al pasado. Las nuevas tecnologías están haciendo posible que la verdad histórica salga a la luz para todos los ciudadanos del mundo, no solamente para los privilegiados. Los buenos de Europa, que han creado esa leyenda, tan bien diseñada, deben estar muy orgullosos de lo que han hecho con los países que han controlado, tales como Afganistán, con el PIB más bajo de Asia, con Haití con el PIB más bajo de América, y Somalia, con el PIB más bajo de África. Según un estudio hecho por el Fondo Monetario Internacional en 1921, hay 22 países en África cuyo PIB es inferior a mil dólares. Venezuela ha sido catalogada, en ese mismo estudio, como el país más pobre de las Américas Hispánicas, con un PIB de \$1,590.00, que casi triplica al de Haití, por ser solamente de \$697.00. A Venezuela la siguen Nicaragua, con un PIB de \$1,830.00, Honduras con \$2,590.00 y Bolivia con \$3,620.00. Estos son los países más pobres de Hispanoamérica, pero si los comparamos con Sudán del Sur, son riquísimos, pues ese país africano solamente tiene un PIB de \$224.75.

Para poder comprender quienes controlan la economía del mundo tenemos que establecer una conexión entre el producto interior bruto (PIB) y el poder adquisitivo (PPA) de aquellos pueblos que hablan cada una de las lenguas. La ONU hizo un estudio durante unos cuantos años que fue publicado en el 2019, vinculando las lenguas oficiales con el PIB mundial y estos han sido los resultados: El inglés, como era de suponer, está a la cabeza con el 32.4%, seguido del mandarín o chino con un 18.2, y en el tercer lugar estamos nosotros, los que hablamos la lengua de Cervantes, con el 6.9%.

Según el censo del 2020, la población hispana ha aumentado en los Estados Unidos un 7.4% en los últimos diez años y es mucho más diversa. El total de hispanos viviendo en el país es de 62.1 millones, y se sabe que muchos indocumentados, por miedo, no han participado en dicho censo. Esto quiere decir que la población hispana en el país se ha duplicado en los últimos 30 años. Esta buena noticia viene acompañada de una mejoría económica muy superior a la experimentada por otras minorías. La revista *Hispanic Business*, ya en el 2003 nos decía lo siguiente: “the Hispanic households in the lower income bracket (34,900 or less) decreased from 64.3 percent... to 51.8. At the same time... [those] earning more than \$100,000 increased from 1.5 per cent to 7” (*Hispanic Business*, p. 14). Lo asombroso de esta mejoría, es que los hispanos somos el grupo que mejor mantenemos nuestra cultura y, como parte de ella, nuestra lengua. Los otros grupos, debido a sus ansias de ser aceptados, tratan de borrar su pasado y pierden su cultura y su lengua. En este momento en Estados Unidos, nuestra lengua supone una ventaja a la hora de encontrar trabajo. La mayoría de las profesiones bien pagadas le dan preferencia a las personas que hablan el español con fluidez.

El 25 de febrero del 2020 Kate Cimini publicó en *California Divine* un artículo titulado “Latino small business owners are the fastest growing group of entrepreneurs in the US”. El que los pequeños empresarios latinos estuvieran a la cabeza del crecimiento económico causó una gran sensación, pues los anglos no podían creerse que los pobretones de antaño empezaran a dominar la economía. “Over the past 10 years, the numbers of Latino business owners grew 34%, compared to 1% for all business owners in the United States, according to a recent study from Stanford University (Cimini)”. Esto es casi milagroso, debido a que es muy difícil para los latinos conseguir un préstamo por diferentes razones. La mayoría de las veces no tienen un historial de crédito porque siempre han pagado con dinero todo lo que han comprado. Otras veces no pueden obtener préstamos debido a su pasado estatus migratorio de ilegales y finalmente, la histórica discriminación sigue existiendo, aunque haya disminuido. “A 2019 report to Congress based on data from 2017 found [that]... Latinos in the United States account for \$2.3 trillion in economic activity in total, which on its own would rank as the eighth largest economy in the world (Cimini).”

El 20 de noviembre del 2020 he recibido un comunicado de la Academia Norteamérica de la Lengua Española sobre la educación en las comunidades autónomas bilingües en España, que me ha conmovido hasta tal punto, que he decidido escribir este artículo y presentarlo en la RAE en la inauguración del 40 Congreso de ALDEU:

La Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) comparte la profunda preocupación de la Real Academia Española (RAE) por la reciente aprobación en el Congreso de los Diputados de su país de una ley por la cual el español o castellano deja de ser lengua vehicular en la enseñanza de España.

La ANLE considera que la llamada ley Celaa -en alusión a la ley orgánica de la ministra de educación y formación profesional Isabel Celaa-, que ahora pasara al Senado, no solo afecta a España sino también a los casi 600 millones de personas que compartimos una lengua universal.

Pertenecemos a la familia de las 23 academias de la lengua española en cuatro continentes (ASALE). Nuestra perspectiva no es política sino académica. No se trata de desconocer otras lenguas ni de imponer una sobre las demás, sino de defender un patrimonio universal y velar por su conservación y desarrollo en todos los ámbitos de la cultura y la sociedad.

No comprendo las razones tan poderosas que mueven a las comunidades para tratar de destruir nuestro más preciado tesoro, la lengua española, que nos ha unido y nos ha universalizado durante siglos. Estoy segura de que, si el Inca Garcilaso de la Vega estuviera entre nosotros, condenaría este acto absurdo y bárbaro.

OBRAS CITADAS

- Arias, Emily. "Teatro del absurdo: origen, características, autores, obras..." (2019)<https://www.bing.com/search?q=emily+arias>
- Cimini, Kate. "Latino Small Business Owners are the Fastest – Growing Group of Entrepreneurs in the US". *California Devine*. February 27 (2020) <http://www.kqed.org/news/11803648/latino-small-business-owners-are-the>
- Esslin, Martin. Teatro del absurdo. University of Michigan: Editorial Seix Barral, 1966.
- Fernandez, James. "Fragments of the Past. Tasks for the Future: Spanish in the United States". *PMLA*. 115 No. 7 (2000).
- Fernández Jiménez, Juan. Burgos, Corazón de Castilla: XXV Asamblea General de ALDEEU. Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.
- González, Cristina. "The future of Spanish in Academia". *ADFL Bulletin*, 28, No. 3 (1997).
- Hispanic Business: Fastest-Growing. July/August 2003.
- Instituto Cervantes. "El español: Una lengua viva" (2019) https://www.cervantes.es/imágenes/File/español_lengua_viva_
- Juderías, Julián. *La Leyenda Negra: estudios del concepto de España en el extranjero*. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1997.
- Malthy, William S. *La Leyenda Negra en Inglaterra. Desarrollo del Sentimiento Antihispánico 1558-1660*. México: FCE, 1982.
- MLA (Asociación de Lenguas Modernas) 2003. Estudio hecho por la United States Institution of Higher Education en lenguas extranjeras desde 1968 a 2003.
- Roca Barea, María Elvira. *Imperofobia y Leyenda Negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio Español*. Madrid: Ediciones Siruela, 2016.
- Schuessler, Michael Karl. "Garcilaso escribe 'como indio: El concepto y la función de la escritura incaica en los Comentarios reales' del Inca Garcilaso de la Vega". www.cervantesvirtual.com/obra-visor
- Sostres, Salvador. Entrevista a Ana Torroja. "Yo creo en la unidad de España". *ABC*, 21 de junio, 2021. p. 88.

Spencer, David R. *The Yellow Journalism: The Press and America's Emergence as a World Power*. Evanston (ILL): Northwestern University Press, 2007.

Whyte, Kenneth. *The Uncrowned King: The Sensational Rise of William Randolph Hearst*. Berkeley: Counterpoint, 2009.

ENLACE AL VÍDEO DE LA CONFERENCIA



RESUMEN DE LA PONENCIA “ALBORES DE ALDEEU” PRESENTADA EN EL 40 CONGRESO DE ALDEEU

Antonio Culebras, MD
Secretario Fundador de ALDEEU

Con fecha 26 de febrero de 1980 recibí una carta firmada por el Agregado Laboral a la embajada de España en Washington, Mario Jiménez de la Espada, para asistir a una reunión en Washington con el objetivo de estudiar un estatuto para formar la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en EE.UU. En la reunión de marzo se constituyó una Junta Directiva provisional integrada por Enrique Ruiz-Fornells (presidente), Jaime Ferrán (vicepresidente), Antonio Culebras (secretario-tesorero) y los vocales David Cardús, Ricardo Ceballos, Pedro Fernández, Germán Bleiberg y Federico Virgili. Los documentos de incorporación de la Asociación, fueron fechados el 14 de octubre de 1980 en el estado de Nueva York. Por ley, el estado de Nueva York, no permitía utilizar el término ‘doctor’ en el título oficial de la Asociación. Así, el nombre oficial quedó Spanish Professionals in America, Inc. como corporación exenta de impuestos. Se acordó crear el capítulo de miembros honorarios en el que se incluyeron inicialmente: Ramón J. Sender, Andrés, Segovia, Severo Ochoa y Juan Taveras. Al poco de su creación ingresaron como socios Juan Negrín, Jr., neurocirujano afincado en Nueva York, e hijo del último presidente de gobierno de la 2ª República Española y su esposa Rosita Díaz Gimeno una de las grandes actrices del exilio español en Méjico.

El primer boletín de ALDEEU, Puente Atlántico, dirigido por Joaquín Roy, se publicó en marzo de 1981. El editorial de primera página estaba dedicado a los sucesos del 23F.

En 1981 el Rey Juan Carlos viajó a Washington invitado por el presidente Ronald Reagan y ofreció una recepción a la colonia española en la Embajada de España, a la que fueron invitados miembros de ALDEEU.

El 7 de junio de 1981 se celebró la primera Asamblea General de ALDEEU en la Casa de España de Nueva York con el tema: Los intelectuales españoles en Estados Unidos: Su problemática. En aquella Asamblea participaron entre otros, Josep Lluís Sert, José Ferrater Mora, Juan López-Morillas y José María Carrascal. Germán Bleiberg leyó unas cuartillas enviadas por Dámaso Alonso. Odón Betanzos Palacios, director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, también intervino con unas palabras.

Al poco de escribir un artículo en Puente Atlantico titulado ‘Los Abanderados de Ultramar’, recibí una invitación para ingresar en la Academia Norteamericana de la Lengua Española como miembro correspondiente. Años más tarde, Odón Betanzos me anunció que mi candidatura a miembro de número en la ANLE había prosperado y en la elección que siguió, el voto fue unánimemente favorable.

La colaboración entre la ANLE y ALDEEU se corroboró con el acuerdo de cooperación firmado en 2010 por Gerardo Piña Rosales y Teresa Valdivieso, presidenta y miembro fundador de ALDEEU. El objetivo del acuerdo era y sigue siendo ‘la difusión y la defensa del español y las culturas hispánicas en Estados Unidos’.

En 1983 éramos apenas 183 afiliados. Hoy ALDEEU cuenta con muchos cientos de asociados y simpatizantes y su labor continúa.

Antonio Culebras, MD
Secretario-fundador de ALDEEU
Académico de Número de la ANLE
Académico Correspondiente de la RAE

Madrid, julio 2021

Se puede ver la iconografía acompañante en el enlace siguiente:



OTROS ENLACES Y CÓDIGOS QR

PÁGINA WEB DEL 40 CONGRESO DE ALDEEU:

40CONGRESOALDEEU.ES

CÓDIGO QR DEL 40 CONGRESO DE ALDEEU:



CÓDIGO QR DEL PROGRAMA DEL 40 CONGRESO DE ALDEEU



COLABORAN EN ESTAS ACTAS

Teresa Anta San Pedro, es una catedrática gallega residente en los EE.UU. Su carrera universitaria se ha realizado mayormente en este país, con algunos cursos en la Complutense. Se ha especializado en Narrativa Hispanoamericana del siglo XX, pero también ha presentado ponencias y publicado artículos sobre poesía, teatro, estudios socio-culturales, economía y política, en las Américas, Asia, Europa y Oceanía. La mayoría de sus presentaciones y publicaciones han sido sobre unas 20 escritoras mujeres a ambos lados del Atlántico. Algunas de ellas han sido Elena Garro, Ana María Rodas, Aida Toledo, Luz María Umpierre, Elena Espinoza de Tercero, Concha Romero, Vidaluz Meneses, Carmen Naranjo, Christian Santos y Ana María Fagundo. Su propósito ha consistido en dar a conocer la literatura femenina escrita en español en el mayor número de países y culturas posible. Sin embargo, también ha presentado y publicado sobre escritores masculinos no reconocidos como se merecen, tales como el caribeño Luis Rafael Sánchez, y famosos como Gabriel García Márquez por no estar de acuerdo con su caracterización de la mujer. Todas estas presentaciones y publicaciones le han dado reconocimiento internacional, y gracias a este reconocimiento, ha sido invitada a participar en diferentes congresos americanistas en lugares como la Academia Rusa de Ciencias de Moscú, la Universidad de Busan en Corea del Sur y ser juez en los Premios de Literatura Ricardo Miró en Panamá. Teresa se hizo miembro de ALDEEU en 1994, ha servido como tesorera (1998-2008), vicepresidenta (2002-2004), y presidenta (2004-2006 y 2020-)

Antonio Barbagallo es Doctor en Lenguas y Literaturas Modernas por Middlebury College, y ha hecho estudios especializados en la Universidad Complutense de Madrid, en la Universidad Pontificia de Comillas y en el Curso OFINES. Fue discípulo de los distinguidos poetas y críticos literarios Carlos Bousoño, Concha Zardoya, Ramón de Zubiría y Vito Giustiniani. Es autor de un libro sobre la poesía de Antonio Machado (2a edición ampliada, Visor, 2012), y de una treintena de artículos sobre poesía, temas cervantinos y lingüística. Es autor del poemario De vida o muerte que se tradujo al inglés y al italiano. Es asimismo autor de un poemario inédito, y sus poemas aparecen en varias antologías, entre ellas Poetas sin Fronteras (ed. Ramiro Lagos). Es miembro de una docena de asociaciones profesionales, entre ellas ALDEEU, donde desempeñó el cargo de vocal desde el 2007 al 2012, y la Asociación Hispánica de Humanidades donde es vocal desde junio 2016. Actualmente enseña lengua y literatura españolas, lengua italiana y traducción en Stonehill College, (Massachusetts), y es el director de la sección española en el departamento de lenguas, culturas y literaturas modernas.

Nuria Blanco Álvarez, doctora en Musicología, licenciada en Historia y Ciencias de la Música con Premio Extraordinario, licenciada en Geología 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*.

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. Tiene además interés por los intérpretes de la época, como Lucrecia Arana sobre la que ha impartido conferencias y ponencias, como “Lucrecia Arana, la musa de Manuel Fernández Caballero” (Universidad de Oviedo, 2018) y “Lucrecia Arana, una tiple con peluca de pelos cortos” (Universidad de Salamanca, 2020). También estudia la relación de la zarzuela con el cine mudo, sobre la que ha escrito en el libro *Bits, cámaras, música... ¡Acción!* de la Universidad de Murcia editado por el Poblet ediciones, en el que ha colaborado con el capítulo “Las zarzuelas del compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906) en el cine mudo” y en el libro *La creación musical en la banda sonora*, de próxima publicación por la Universidad de Oviedo, con el artículo “Gigantes y cabezudos, una zarzuela de película”.

Estudia además la zarzuela en Hispanoamérica con trabajos como “La influencia cubana en la música de Manuel Fernández Caballero (1835-1906): de las piezas de salón a la zarzuela” (Universidad Complutense de Madrid, 2019), “Las habaneras, guarachas y danzas americanas del maestro Caballero como música de salón” (Universidad de Oviedo, 2017) y “Las zarzuelas de Manuel Fernández Caballero en Ciudad de Méjico” (Universidad de Guanajuato, Méjico, 2019). Ha disfrutado de una estancia investigadora en la “Foundation for Iberian Music” de The City University of New York (2019) y otra en la Universidad de Guanajuato (Méjico) donde colaboró con la Facultad de Musicología, en la que impartió la conferencia “De la Zarzuela grande al Género chico a través de la obra de Manuel Fernández Caballero (1835-1906)” (Universidad de Guanajuato, 2019).

María Teresa Caro Valverde, profesora titular de la Universidad de Murcia, doctora en Filología Hispánica y doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura, es investigadora principal del Grupo de Investigación “Didáctica de la Lengua y Educación Literaria”. Ha sido directora del Centro de Formación y Desarrollo Profesional de la Universidad de Murcia. Ha publicado numerosos libros, capítulos de libros y artículos en editoriales de prestigio (*Síntesis*, *Espasa*, *Octaedro*, *Pirámide*, etc.) y en revistas de impacto (*Romance Quarterly*, *Ínsula*, *Revista de Pedagogía*, etc.). Es editora adjunta de *Educatio Siglo XXI* y miembro de diversos consejos de redacción y comités científicos de revistas de España y Estados Unidos. De su liderazgo en proyectos de investigación e innovación en Educación Secundaria y Superior destacan dos I+D+i financiados por la Agencia Estatal de Investigación que versan sobre argumentación en el comentario de textos multimodales y la obtención de tres premios educativos nacionales de parte del MEC y del Grupo

Santillana por trabajos de innovación interdisciplinar sobre los clásicos hispánicos.

Veronica Dean-Thacker es profesora de lengua y literatura españolas en Transylvania University en Lexington, Kentucky. Sus investigaciones incluyen artículos sobre escritores de los siglos XX y XXI: Rafael Alberti, Pío Baroja, Alexandra Domínguez, Federico García Lorca, Margarita Merino, Juan Carlos Mestre, Arturo Pérez-Reverte, Asensio Sáez, entre otros. Ha publicado un libro sobre la vida política de Benito Pérez Galdós, y colabora con colegas de la Universidad de Murcia en varios proyectos pedagógicos, incluso Proyecto IARCO, (ref. PGC2018-101457- B-I00), financiado por: FEDER/ Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood, castellano-manchega, es desde 2008 profesora emérita de Wells College (Aurora, Nueva York) donde ejerció de catedrática de Lengua y Literaturas Hispánicas, Jefe del Departamento de Lenguas Modernas, co-directora del Programa de Estudios de la Mujer y directora de programas académicos de intercambio en Hispanoamérica.

Asociada con ALDEEU desde 1983, ha sido Vocal de la Junta Directiva, Coordinadora del Premio de Poesía “Federico García Lorca” fundado en ALDEEU por Guillermo Verdín y organizadora en Wells College de un festival en honor a la estrella española en Hollywood, Rosita Díaz Jimeno.

Cervantista y autora de varios estudios sobre escritoras latinoamericanas, desde su jubilación Pilar divide su estancia entre los EE.UU. y España donde continúa sus trabajos de investigación y escritura de ficción.

Junto a Davydd Greenwood, es co-fundadora del Grupo de Estudios del Campo de San Juan en la Mancha (www.campodesanjuan.org) y autora y co-autora de varios trabajos sobre la historia social y económica de La Mancha (<https://campodesanjuan.org/blog-de-pilar-fernandez-canadas-gonzalez-ortega/>).

Ana María Flori López, 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

María González García, profesora titular de Educación Secundaria y profesora asociada de la Universidad de Murcia, es doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura, miembro del Grupo de Investigación “Didáctica de la Lengua y Educación Literaria” y técnico educativo del Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación de la Región de Murcia (España). Ha publicado diversos libros, capítulos de libros y artículos en editoriales de prestigio (Síntesis, Espasa, Pirámide, etc.) y en revistas de impacto (*Ocnos*, *Lenguaje y Textos*, *Educatio Siglo XXI*, etc.). Ha colaborado en numerosos proyectos de investigación e innovación educativa, entre ellos los proyectos ministeriales I+D+i ARCO e IARCO, patrocinados por la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

Carmen Gregory es profesora de Lengua, Literatura y Cultura Española en Stonehill College en Easton, Massachusetts. Es doctoranda en Middlebury College; ha realizado estudios en la Universidad de Florencia, Italia, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, y en la Universidad Complutense de Madrid. Su especialidad es el teatro de Federico García Lorca.

Margarita Merino (MMdL, PhD), León “Capital del Invierno”, es Licenciada en Ciencias Políticas y Sociología, Master en Artes, Doctora en Literatura Hispánica por FSU. Ha trabajado como Técnico de Gestión 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. ISBN: 978-84-94505-33-1); y el libro “mestizo” *Pregón de un Sábado de Piñata (con explicación y gata)*, Lobo Sapiens, León 2018 (ISBN: 978-84-948425-4-2); y cientos de artículos y ensayos. Su último libro es un hondo ensayo poético: *Las “edades” poéticas de Antonio Gamoneda. (Entre 1947 y 1998)*. Contiene entrevista con Antonio Gamoneda. Madrid: 2021. (ISBN 978-84-09-30432-5). MM Pide que “Defendamos la belleza del mundo”. Vive en USA.

José Luis Molina Martínez. 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). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo (Universidad de Murcia - Ayuntamiento de Lorca, 2004). Codirector del Congreso Internacional José M^a 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. Pertenece al grupo de investigación Estudios de Retórica Actual (ERA). Revisor para Revista de Escritoras Ibéricas (2017). 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).

Francisco J. Peñas-Bermejo es Licenciado en Filología Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid y Doctor en Literatura Española por la Universidad de Georgia (Estados Unidos). Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Dayton, Ohio. Director de su Departamento de Lenguas y Culturas Globales (2006-2019). Es autor del libro *Poesía existencial española del siglo XX* (1993) y de las siguientes ediciones: *Julia Uceda. Poesía* (1991), *Poetas cubanos marginados* (1998) y *Rafael Guillén. Estado de palabra* (2003). Ha escrito introducciones críticas a las obras de Manuel Mantero, Rafael Guillén y Antonio Hernández. Ha publicado ensayos sobre poetas del Renacimiento, del Barroco, del siglo XIX, del siglo XX y XXI. También ha dedicado numerosos estudios a novelistas contemporáneos y a poetas españoles y españolas e hispanoamericanos e hispanoamericanas. Su campo reciente de investigación se centra en la estética cuántica. Fue Presidente de Spanish Professionals in America, Inc. -ALDEEU- (2010-2012). Académico de Número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y Correspondiente de la Real Academia Española.

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).

Fátima Serra, 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 latinoamericano, 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.

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.

Shelby Thacker es profesor de lengua y literatura Asbury University (Wilmore, Kentucky). Se doctoró en literatura española en la Universidad de Kentucky. Sus investigaciones abarcan el ensayo regeneracionista, García

Lorca, Ángel González, Asensio Saéz, Julio Llamazares, Margarita Merino, Germán Yanke, Alexandra Domínguez, y Juan Carlos Mestre. Ha publicado sobre los viajeros a Mallorca en el siglo XIX (*British Travellers in Mallorca in the Nineteenth Century*, with Brian J. Dendle). Ha traducido dos libros: un estudio sobre los dramas de Sor Juana escrito por Guillermo Schmidhuber de la Mora (*The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz*), y una crónica medieval, *Chronicle of Alfonso X* (con José Escobar). Con investigadores de la Universidad de Murcia y EE.UU, está preparando una antología multimodal e intertextual para universitarios.



ALDEEU

Spanish Professionals in America, Inc.