

de Cuadernos **ALDEEU**

Edición especial de

Cuadernos de ALDEEU, volumen 35, Primavera de 2021

para su presentación en la

INAUGURACIÓN DEL XL CONGRESO INTERNACIONAL

de la

ASOCIACIÓN DE LICENCIADOS Y DOCTORES ESPAÑOLES EN EE.UU.

celebrada en la sede de la

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Madrid, 5 de julio de 2021

CUADERNOS DE 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*

Elena Salazar, *Universidad de Oriente, Venezuela*

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

Cuadernos de ALDEEU es una revista interdisciplinaria que publica artículos, notas, entrevistas y reseñas dentro del amplio ámbito representado por las profesiones de los socios de la organización. Para poder publicar en *Cuadernos de ALDEEU* es necesario estar afiliado a ALDEEU.

La revista acepta propuestas de todos los interesados en áreas tan variadas como la literatura y cultura, lingüística, cine, arte y profesiones como la medicina, ingeniería, negocios, arquitectura, etc. Todos los trabajos que se reciban serán sometidos a una evaluación de dos especialistas en el campo respectivo.

Las contribuciones deben enviarse electrónicamente en dos documentos, uno con el ensayo sin datos sobre la identidad del autor y el otro conteniendo dichos datos. Su formato deberá seguir las directrices más recientes de la MLA. Para más detalles, consúltese con el Director de *Cuadernos de ALDEEU*, antonio.roman@villanova.edu

La suscripción a *Cuadernos de ALDEEU* está incluida en la cuota anual de socio de ALDEEU

©ALDEEU, Spanish Professionals in America, Inc., 2021
ISSN: 0740-0632

Esta revista es miembro de CELJ
[The Council of Editors of Learned Journals]

ÍNDICE

PRESENTACIÓN /7

ENSAYOS

- Mariano Esteban, “Historia de la vacuna española MVA-CoV2 contra el SARSCoV-2/ COVID19”/11
- Juan Fernández Jiménez, “Tradición y sentimiento en los sonetos de Marcos Ana”/ 20
- Margarita Merino, “Mago y maestro Borges memorioso”/30
- Millán Zorita, “The Origins of Francisco Suarez’s Doctrines on Popular Sovereignty and Authority”/ 45
- José María Balcells Doménech, “Alberti: de la China imaginada a la maoísta”/ 56
- Carlos X. Ardavín Trabanco, “Apuntes sobre el antiamericanismo en la España democrática”/ 77
- Benito Gómez Madrid, “La evasión como forma de persecución de una vida extraordinaria en *Don Quijote*”/87
- Nuria Blanco Álvarez, “Lucrecia Arana y el travestismo en la zarzuela”/ 101
- María Jesús García Cossio, “Ángel García Díaz. Un escultor de Madrid y para Madrid”/ 114
- Margarita García Calvo, “La manufactura de tapices de Pastrana, un antecedente histórico de la Real Fábrica de Tapices Madrileña”/ 119
- Victoria Ramírez Ruiz, “Los tapices del Quijote del siglo XVIII: De Bruselas a Madrid”/ 125

OBRAS DE CREACIÓN: CUENTOS

- Ana Hontanilla Calatayud, “Un perro, dos lutos y yo”/ 145
- Margarita Merino (MMdL), “La casona de Luzdivina Montañés”/152
- Pilar Fernández-Cañadas Greenwood, “Hostal Minerva”/ 161
- Teresa Anta San Pedro, “Jesús, el ciego”/ 164

RESEÑAS

- Francisco J. Peñas-Berrmejo: *La mitografía del poeta: Filosofía de la sensación poética*, de Raúl Carrillo Arciniega/ 178
- José María Balcells: *El club del tigre blanco*, de Dolors Fernández/ 182
- José L. Molina: *Cuando llegamos. Experiencias migratorias*, de Gerardo P. Rosales (Ed.)/ 185

COLABORAN EN ESTE NÚMERO / 189

PRESENTACIÓN

Este *Cuadernos de ALDEEU* es el primero que se publica bajo mi dirección. Soy consciente del gran esfuerzo y gran reto que es continuar una publicación profesional con el grado de excelencia que han conseguido mis antecesores en la dirección de la revista. En especial, quisiera recordar el excelente trabajo de Nuria Morgado al dirigir las cinco ediciones de *Cuadernos de ALDEEU* que ha publicado desde 2016 a 2019. Nuria ha dejado la dirección de *Cuadernos* después de cumplir ejemplarmente con las responsabilidades y dedicación que el cargo de directora de una revista exige. Le echaremos de menos. Nuria cuenta con el agradecimiento de todos los miembros de ALDEEU por habernos dejado en las ediciones de *Cuadernos de ALDEEU* que se han publicado bajo su dirección, un legado de profesionalidad y eficiencia difícil de superar.

Cuadernos de ALDEEU se fundó en 1983 como plataforma donde todos los miembros de la Asociación pudieran, en una revista de estudios científicos y literarios de gran calidad, dar a conocer a la comunidad científica y literaria el resultado de sus investigaciones que cubren los campos de especialización de sus miembros. Su contenido es el de una revista profesional, aunque no especializada en ninguna rama en concreto, debido a la variedad de las profesiones de nuestros afiliados y materias en que se especializan. Interculturalidad y multidisciplinaridad que es parte de la esencia de nuestra *Asociación*.

ENSAYOS

Los ensayos que en este número se publican son un reflejo de la variedad de intereses profesionales de sus autores: entre los artículos de investigación científica, **Mariano Esteban** hace un recorrido en la historia de los logros que ha conseguido su equipo investigador en la creación de vacunas, entre ellas las que hacen frente a los virus ébola, zica y chikungunya y actualmente contra el coronavirus SARS-CoV-1. **Margarita Merino**, gran conocedora de la obra de José Luis Borges, interpreta su vida y su obra poética con la profundidad de quien, desde su adolescencia, leía las poesías de Borges “con voracidad”. Su personal e interesante interpretación de Borges está en su ensayo “Mago y maestro Borges memorioso”.

Los magistrales análisis críticos de obras literarias no pueden faltar en la revista de una asociación en la que la mayoría de sus afiliados son profesores universitarios, especializados en crítica literaria y en literatura hispanoamericana y peninsular: *Sonríe China* es el libro escrito por Rafael Alberti y María Teresa León que analiza **José María Balcells Doménech** en su ensayo “Alberti: de la China imaginada a la maoísta”. **Juan Fernández Jiménez** escribe un ensayo sobre la poesía de Marcos Ana en “Tradición y sentimiento en los sonetos de Marcos Ana”. **Benito Gómez**,

especialista en estudios cervantinos, escribe sobre “La evasión como forma de persecución de una vida extraordinaria en Don Quijote”.

En el área de la Historia del Arte, hay dos excelentes estudios de especialistas en tapices: **Margarita García Calvo** en “La manufactura de tapices de Pastrana, un antecedente histórico de la Real Fábrica de Tapices Madrileña” y **Victoria Ramírez Ruiz** en “Los tapices del Quijote del siglo XVIII: De Bruselas a Madrid”. **María Jesús García Cossío** hace un recorrido por las calles del centro de Madrid para mostrarnos las esculturas que adornan varios edificios célebres de esa zona madrileña, esculturas cuyo autor es su abuelo paterno: “Ángel García Díaz. Un escultor de Madrid y para Madrid”.

Completan el cuadro interdisciplinar de este *Cuadernos*, 1) **Nuria Blanco Álvarez**, musicóloga y experta en la zarzuela, escribe sobre “Lucrecia Arana y el travestismo en la zarzuela”. 2) Interesante por dar a conocer los fundamentos filosóficos en que se fundamentaba la obediencia al monarca en el siglo XVII es la disertación sobre la doctrina del filósofo y teólogo jesuita P. Francisco Suárez, escrita por **Millán Zorita** y titulado “The Origins of Francisco Suarez’s Doctrines on Popular Sovereignty and Authority”. 3) **Carlos X. Ardavín Trabanco** en su artículo “Apuntes sobre el antiamericanismo en la España democrática” analiza el pensamiento político e intelectual en la España del siglo XXI y el resurgimiento del antiamericanismo.

OBRAS DE CREACIÓN: CUENTOS

En esta edición de Cuadernos hay una **sección especial** dedicada a la narración corta y el cuento. Una creación literaria, el cuento, que se ha considerado con frecuencia un género menor, en desventaja respecto a la novela. Por suerte, el cuento, como género literario, está en auge en nuestros días y cada vez se publican más cuentos, en colecciones, en revistas y periódicos.

En ALDEEU tenemos una abundante tradición de excelentes cuentistas con los cuales he tenido el privilegio de comunicarme frecuentemente con motivo de los muchos cuentos con que han honrado las páginas de dos de nuestras revistas *Puente Atlántico* y *Cuadernos de ALDEEU*. En este volumen, hay cuentos escritos por **Ana Hontanilla Calatayud**, **Margarita Merino**, **María Sergia Steen**, **María Jesús Mayans Natal**, **Pilar Fernández-Cañadas Greenwood** y **Teresa Anta San Pedro**.

RESEÑAS

Para terminar, como es ya costumbre en *Cuadernos de ALDEEU*, se ofrecen reseñas de libros que estimamos de interés para los miembros de ALDEEU: *La mitografía del poeta: Filosofía de la sensación poética*, reseñado por **Francisco Javier Peñas Bermejo**. *El club del tigre blanco*, reseña escrita por **José María Balcells Doménech**. El libro de Gerardo Piña Rosales *Cuando llegamos. Experiencias migratorias* lo reseña **José Luis Molina Martínez**.

Antonio Román

ENSAYOS



HISTORIA DE LA VACUNA ESPAÑOLA MVA-CoV2-S CONTRA EL SARS-CoV-2/COVID-19

Mariano Esteban

Profesor de Investigación Ad Honorem del CSIC

Jefe del Grupo de Poxvirus y Vacunas.

Antecedentes en ALDEEU

Me resulta muy gratificante el haber sido invitado por *Cuadernos de ALDEEU* a escribir unas líneas sobre cómo estamos abordando la situación actual de la pandemia COVID-19 y lo que estamos haciendo sobre vacunas, a pesar de haber cumplido los 76 años, pero manteniendo la actividad científica con mi grupo en el Centro Nacional de Biotecnología (CNB-CSIC) en España. Antes que nada, quiero manifestar el gran cariño que tengo hacia ALDEEU desde que se fundó allá en 1980, con Enrique Ruiz Fornells como primer Presidente y un gran elenco de intelectuales; por entonces me encontraba trabajando como profesor con mi grupo de investigación en el Departamento de Bioquímica de la Facultad de Medicina Downstate Medical Center (SUNY), Brooklyn New York, donde permanecí hasta mi regreso a España en 1992 como director del CNB-CSIC, después de un periplo de 22 años trabajando en distintos centros de investigación de Europa y EE.UU. En esa reunión se gestó lo que sería ALDEEU, su estructura y organización, y es muy reconfortante ver la evolución de la asociación que mantiene sus reuniones anuales en distintas ciudades a ambos lados del Atlántico, así como sus publicaciones. Participé en muchas de sus actividades, incluyendo la vicepresidencia y presidencia entre 1990-1991, organizando un ciclo anual de conferencias sobre ciencia y desarrollo científico en la casa de España y en el Instituto de España de Nueva York con científicos españoles en EE.UU, como Mariano Barbacid, Joan Massagué, Ángel Pellicer, Juan Oro, entre otros muchos, y con visitantes ilustres como Severo Ochoa. Los congresos anuales de ALDEEU eran memorables, como lo siguen siendo, por la excelente relación entre todos los participantes, el sentir de pertenecer a una gran familia y el deseo de contribuir a la imagen y difusión del buen hacer de los profesionales españoles en los EE.UU. Pero, permítanme no abundar en los recuerdos que son muchos y excelentes, sino en la situación actual de la pandemia COVID-19 y lo que estamos haciendo en el desarrollo de una vacuna española.

Cómo se gestó la vacuna MVA-CoV2-S

Mi laboratorio en el CNB-CSIC se ha distinguido durante muchos años por el desarrollo de candidatos vacunales frente a distintas patologías, lo que iniciamos durante mi etapa neoyorquina

contra el VIH/Sida y seguimos en España con ayudas de la Fundación Bill y Melinda Gates, de la Unión Europea y nacionales. También habíamos desarrollado vacunas frente a los virus ébola, zika y chikungunya con unas eficacias entre el 80-100%, y frente a enfermedades parasitarias como malaria y leishmania, también con buenos resultados. Por ello, cuando aparecen en diciembre de 2019 los primeros casos de infección por un agente desconocido con mortalidad en China, seguimos con interés la evolución. No fue hasta el día 12 de enero de 2020 cuando se publicó por científicos chinos la secuencia completa del genoma de 30.000 nucleótidos del SARS-CoV-2. [1, 2] que indicaban la aparición de un nuevo virus, perteneciente a la familia de los coronavirus, como el causante de un síndrome agudo respiratorio severo (SARS). Rápidamente consideramos que deberíamos de dirigir nuestra investigación al desarrollo de una vacuna contra este virus. Como el investigador de mi laboratorio Juan García Arriaza había desarrollado en los años previos varias vacunas muy prometedoras frente a otros virus emergentes, como chikungunya, ébola y zika, fue la persona ideal para desempeñar dicha labor. Mi grupo lleva más de 30 años trabajando en vacunas contra enfermedades emergentes, por lo que era lógico que el laboratorio de Poxvirus y Vacunas del CNB-CSIC que dirijo se pusiera manos a la obra. Lo primero fue considerar cuál de los antígenos del nuevo coronavirus podría ser el mejor para inducir respuestas inmunes protectoras. Debido a que el SARS-CoV-2 pertenece al género betacoronavirus, de los que siete miembros infectan humanos y sólo tres (SARS-CoV-1, MERS y SARS-CoV-2) son altamente patogénicos, consideramos que la mejor opción era focalizar como antígeno de elección a la proteína S (Spike) que se proyecta desde la membrana externa del coronavirus y que previamente se la había considerado como antígeno inductor de anticuerpos neutralizantes en otros miembros de la familia [3]. La consideración fue si apostar por la proteína completa o bien modificada o utilizar alguna de sus partes, como los dominios S1, S2 o el de unión al receptor (RBD). Pronto se supo que el receptor del SARS-CoV-2 era el mismo que el del SARS-CoV-1, una proteína llamada enzima convertidora de la angiotensina 2 (ACE2), y cuyo dominio de unión en el virus se encuentra localizado en el RBD, dentro de la región S1. [4] Decidimos apostar por la proteína S completa, la misma que se produce durante la infección por el SARS-CoV-2.

El diseño de la vacuna

Así pues, lo primero fue diseñar en enero de 2020 el tipo de vacuna. En el laboratorio trabajamos con la familia de poxvirus, que son virus con material genético de ADN (unos 200.000 nucleótidos) ampliamente distribuidos en la naturaleza, y uno de sus miembros ha sido el causante de la enfermedad más letal que ha padecido el ser humano, la viruela. Gracias a la existencia de una vacuna y con un programa de vacunación masivo coordinado por la Organización Mundial de la Salud (OMS), se consiguió erradicar la viruela, y en 1980 la OMS declaró la eliminación completa de esta enfermedad en nuestro planeta. Ello fue posible por la existencia de una vacuna muy potente basada en un virus vaccinia replicativo pero atenuado, que con una sola dosis de administración por escarificación consiguió producir una inmunidad duradera contra la viruela. Esta vacuna ha sido mejorada y hoy en día hay otras vacunas de tercera generación entre las cuales se encuentra la vacuna atenuada basada en el virus vaccinia modificado de Ankara, más conocido como MVA. De

hecho el MVA fue utilizado en la campaña de erradicación de la viruela en Alemania en unas 120.000 personas, sin efectos adversos. Las agencias reguladoras, FDA (Food and Drug Administration) de EE.UU. y la EMA (European Medicines Agency) han aprobado recientemente el uso de MVA como vacuna contra la viruela, [5] en el caso de que esta enfermedad apareciera por acto bioterrorista. Candidatos vacunales basados en MVA se están utilizando en numerosos ensayos clínicos de fases I/II frente a distintos patógenos y otras enfermedades [6, 7]. La ventaja fundamental es su alta atenuación, con una replicación limitada en células humanas sin producir progenie viral, una gran seguridad, con la capacidad para incorporar genes de otros agentes, alta estabilidad y altos niveles de expresión de las proteínas recombinantes incorporadas en su genoma. Nuestro grupo lleva muchos años utilizando vectores de poxvirus, particularmente las estirpes MVA y NYVAC (New York vaccinia virus) como candidatos vacunales frente a múltiples patógenos. De hecho hemos demostrado con vectores de MVA que expresan antígenos de los virus emergentes Ébola, chikungunya y zika, que los candidatos vacunales confieren una alta protección (entre el 80 y el 100%) en animales inmunizados con dichos vectores [8-13]. También confieren una alta eficacia en modelos animales frente a malaria y leishmania [14-15]. Esta eficacia se debe a que, durante la inmunización con estas vacunas, se produce la activación de los dos brazos del sistema inmune, el que produce anticuerpos neutralizantes y el que genera activación de linfocitos T CD4+ y CD8+ que actúan reconociendo y destruyendo a la célula infectada.

Basándonos en la generación de otros recombinantes de MVA que habíamos desarrollado en el laboratorio, decidimos seguir una estrategia semejante, para lo cual diseñamos un vector plasmídico pCyA que incorporara el gen completo de la proteína S del SARS-CoV-2, utilizando la secuencia publicada del genoma del SARS-CoV-2. Se realizó el diseño y se envió a la empresa GeneArt (Thermo Fisher Scientific) para que sintetizara el gen S dentro de nuestro vector. Recibimos a mediados de febrero de 2020 el vector plasmídico y Juan rápidamente se puso manos a la obra para amplificarlo, demostrar que la secuencia era correcta, y que expresaba el gen S con un tamaño de proteína de 180 kDa. Esto se hizo en experimentos de infección-transfección, que realizamos para generar la vacuna MVA-COVID19.

Construcción de la vacuna MVA-CoV2-S

En los experimentos de infección-transfección, se infectan células permisivas para MVA, como las células DF-1 de pollo, a baja multiplicidad y luego se transfectan con el plásmido conteniendo el gen S (pCyA-S). Al cabo de 48-72 horas se inicia el proceso de selección de clones recombinantes. La estrategia consistió en utilizar un MVA conteniendo el gen fluorescente GFP, por lo que únicamente las placas de virus que son seleccionadas son aquellas que son negativas para GFP pero positivas para el marcador β -galactosidasa que lleva el plásmido pCyA-S. Este proceso se repite durante múltiples etapas, al menos 4 a 6, hasta seleccionar la placa de virus recombinante definitiva que no expresa ninguno de los marcadores por un proceso de recombinación homóloga, como venimos realizando en el laboratorio. Así, y tras mucho esfuerzo, Juan pudo conseguir entre finales de marzo y principios de abril la placa de virus correcta. Coincidió que en una visita a mi laboratorio del CNB-CSIC, el Ministro de Ciencia e Innovación, Pedro Duque, quedara impre-

sionado cuando Juan le enseñó una placa de seis pocillos indicándole que ya habíamos obtenido el candidato vacunal MVA-CoV2-S, lo que fue muy bien recogido y anunciado por el Ministro en rueda de prensa, “tuve la vacuna en mis manos”.

Ensayos de la vacuna en animales.

Había ahora que demostrar que la vacuna cumplía con una serie de requisitos, lo que se llevó a cabo inicialmente en cultivos celulares. Así pues, lo primero fue producir los stocks virales en células de pollo DF-1, para lo que se infectaron placas grandes de 150 mm (5 en el caso del P-2; stock de un extracto de células infectadas en pase 2) y 30 placas en el caso del P-3 (stock parcialmente purificado de pase 3). A continuación se demostró en células en cultivo, tanto permisivas (de pollo) como no permisivas (humanas), que la vacuna produce la proteína S completa, sin mutaciones, forma oligómeros (trímeros), está glucosilada por azúcares, se localiza en la membrana de la célula infectada, y la secuencia del gen S se mantiene íntegra de forma estable en el ADN del MVA durante múltiples pases sucesivos a baja multiplicidad de infección. Estos experimentos se llevaron a cabo entre los meses de abril y mayo.

El siguiente paso, entre los meses de mayo y junio de 2020, fue demostrar la inmunogenicidad de la vacuna en un modelo experimental animal. Elegimos el ratón normal C57BL/6 y llevamos a cabo un experimento con grupos de ratones en el que comparamos el efecto de la vacuna basada en el MVA expresando S, administrada en dos dosis separadas por dos semanas; otro grupo inmunizado con ADN expresando S, seguido al cabo de dos semanas de una segunda dosis con MVA-S; y otro grupo control, infectado con el MVA parental sin inserto. Al cabo de 10 días después de la última dosis, se sacrificaron los ratones y se obtuvo sangre y el bazo para analizar la producción de anticuerpos en suero y la respuesta de células T en esplenocitos, respectivamente. Los resultados obtenidos con el suero de los distintos ratones fueron muy prometedores y demostraron que la vacuna MVA-CoV2-S produce anticuerpos neutralizantes frente al virus SARS-CoV-2 y contra seudopartículas basadas en lentivirus que contienen la proteína S, con altos niveles de neutralización. También observamos que en el bazo de los animales se producen células T con capacidad para reconocer a una célula infectada por el coronavirus SARS-CoV-2 y destruirla. Observamos la activación de un amplio repertorio de poblaciones celulares, células T CD4+, T CD8+, células T CD4+ foliculares cooperadoras y T CD4+ reguladoras, así como células T de memoria, específicas frente al antígeno S. Todos estos resultados demuestran que la vacuna produce amplias respuestas inmunes que se consideran muy importantes en protección.

La eficacia de la vacuna la demostramos en un modelo de ratón humanizado que recibimos de los laboratorios Jackson de EE.UU. a finales del mes de julio, 2020, pues había una gran demanda mundial por este modelo de ratón. Este ratón expresa el receptor ACE2 humano lo que le hace susceptible frente a la infección por el SARS-CoV-2. Inmunizamos los ratones con la vacuna MVA-CoV2-S durante los meses de agosto-septiembre y en octubre los infectamos con el SARS-CoV-2 en el centro de investigación en sanidad animal (CISA), del Instituto Nacional de Investigación y Tecnología Agraria y Alimentaria (INIA), un centro de alta seguridad con categoría

BSL-3. Los resultados de inmunogenicidad y eficacia fueron muy buenos. Observamos que los ratones no vacunados fallecían al cabo de seis días, mientras que los vacunados con dos dosis quedaban 100% protegidos frente a la infección, a la morbilidad y mortalidad; los vacunados con una dosis quedaban también protegidos frente a la letalidad. La vacunación había conseguido producir altos títulos de anticuerpos neutralizantes y de activación de linfocitos T, CD4+ y CD8+, que son esenciales para para protección frente al SARS-CoV-2. Los resultados de la inmunogenicidad y eficacia de la vacuna MVA-CoV2-S en los ratones los publicamos en enero de 2021 en la revista *Journal of Virology*. [16]

Como para llevar a cabo las fases clínicas I/II se requiere por las agencias reguladoras de al menos dos modelos animales, lo siguiente fue realizar un experimento de eficacia en el modelo de hámster, que es susceptible a la infección por el SARS-CoV-2 pero no lo mata y los animales se recuperan al cabo de dos semanas después de la infección. Este experimento lo hicimos en colaboración con un equipo de investigadores en la universidad de Lovaina. Se inmunizaron hamsters con una o dos dosis de la vacuna MVA-CoV2-S y al cabo de un mes se procedió al desafío con el virus vivo SARS-CoV-2, siguiendo a los 2, 4 y 14 días la evolución de la infección mediante el análisis en muestras de tejido, como los pulmones. Observamos una protección completa en el pulmón de los animales vacunados con dos dosis, y algo menor en los vacunados con una dosis. Esta protección se correlacionó con niveles altos de anticuerpos frente a la proteína S y neutralizantes frente al virus. Así pues, habíamos completado los ensayos preclínicos en dos modelos animales, lo que nos facultaba para ir a las fases clínicas I/II.

Como para la fase clínica III se requieren datos de inmunogenicidad y eficacia en otro modelo animal superior, decidimos también llevar a cabo experimentos de eficacia en modelo de macacos. Para ello, nos pusimos en contacto con el centro de primates no humanos (BPRC) en Holanda, con investigadores con los que ya habíamos colaborado en el pasado con candidatos vacunales frente al VIH, y programamos el experimento de eficacia vacunal en los macacos. Este experimento se inició el 9 de marzo de 2021, con dos grupos de macacos, uno vacunado con dos dosis de MVA-CoV2-S y el otro recibió el control (virus MVA parental sin proteína S). La realización del experimento y obtención de resultados nos llevará unos tres meses.

Ensayos en humanos

Una vez que habíamos completado los ensayos en dos modelos animales, ratón y hámster, y demostrado la eficacia de la vacuna MVA-CoV2-S, lo siguiente fue iniciar los procedimientos para las fases clínicas I/II. Para llevar a cabo los ensayos clínicos en humanos lo primero que había que hacer era la producción de la vacuna en condiciones de buenas prácticas (GMP). Con esa finalidad establecimos una colaboración con la empresa gallega CZ Veterinaria (Biofabri), tradicionalmente especializada en producción de vacunas veterinarias, a la que transferimos la vacuna a principios del mes de junio, 2020. Actualmente la empresa ya ha desarrollado el plan de producción de la vacuna para obtener dosis suficientes, inicialmente para la realización de los ensayos clínicos de fases I/II. Si todo va bien, se podría iniciar la fase I de seguridad antes del verano del 2021 con unos 100 voluntarios y continuar en la fase II de confirmación de la seguridad y respuesta inmune en el

segundo/tercer trimestre del año con unos 500 voluntarios, y la fase III de eficacia a finales del 2021 con varios miles de voluntarios. La fase III requiere de un número considerable de personas sanas pero expuestas al virus, principalmente personal en lugares de riesgo, como zonas con rebrotes. Debido a que ya existen vacunas los ensayos clínicos ya no necesitan, por cuestiones éticas, la utilización del grupo placebo, por lo que el ensayo se compara con otra vacuna en uso.

Dónde estamos en comparación con otros candidatos vacunales

Fue el 11 de marzo de 2020 cuando la OMS declaró el brote de COVID-19 como pandemia y el 4 de mayo lanzó una llamada a la acción internacional para acelerar en las investigaciones y desarrollo de diagnósticos, terapias y vacunas. Aunque el proyecto lo iniciamos con recursos propios, el Ministerio de Ciencia e Innovación, a través del Instituto de Salud Carlos III lanzó en el mes de marzo 2020 una iniciativa con 24 millones de euros para estudiar cómo parar y controlar la pandemia COVID-19. Esta financiación ha ayudado a que se hayan financiado más de 130 proyectos de investigación en España, aunque esta cantidad se queda reducida si la comparamos con la financiación asignada por otros países. Sólo en vacunas, países como EE.UU, China, Reino Unido, Alemania y Francia han asignado cientos de millones en la consecución de una vacuna, con empresas añadiendo miles de millones. Según la OMS hay más de 310 proyectos de candidatos vacunales actualmente en desarrollo, de los cuales 83 de estas vacunas están en fases de validación clínica. Estas vacunas utilizan diferentes estrategias, como vacunas basadas en virus completo atenuado o inactivado, en otros vectores virales no relacionados, como MVA o adenovirus, en forma de subunidades (proteína viral o pseudopartículas sin material genético) o basadas en ácidos nucleicos (ARNm y ADN). En Europa ya se ha aprobado cuatro vacunas, Astrazeneca y Janssen basadas en adenovirus y las de Moderna y Pfizer en ARNm. Próximamente se aprobará la vacuna de Novavax y de Sanofi/GSK basada en proteína S purificada con adyuvante, aunque hay otras vacunas como las chinas de Sinopharm y Sinovac basadas en SARS-CoV-2 virus inactivado y la rusa Sputnik basada en dos vectores de adenovirus serotipos 26 y 5 que expresan la proteína S del coronavirus. Las vacunas con mayor eficacia son las de mRNA, por encima del 90% seguido de las de proteína S purificada con una eficacia del 80%, las de adenovirus entre 60-80% y las de virus inactivado con un 50-60% eficacia sobre la replicación viral. Debido a que el mecanismo de acción de cada una de estas vacunas difieren entre sí, es importante disponer de varias vacunas para poder hacer un seguimiento más profundo sobre sus efectos a largo plazo, como durabilidad de la respuesta inmune, si mantienen niveles de anticuerpos suficientes para protegernos o si hay que administrar dosis de recuerdo cada cierto tiempo. Todo esto y más lo irá descifrando la ciencia.

Es indudable que empresas con mayor poder económico están produciendo la vacunas para cientos y miles de millones de personas, a través de consorcios con empresas en distintos países. En Europa, se han establecido convenios, comprando la Unión Europea vacunas a distintas empresas y llevando a cabo su distribución equitativa en los países miembros, correspondiendo a España un 10% de las mismas. De esta forma a España le están llegando dosis de tres de las vacunas, Astrazeneca, Pfizer y Moderna, y próximamente la de Janssen, habiendo inmunizado en marzo, 2021 a un 8.1% de la población. Este porcentaje es bajo en comparación con otros países como el

Reino Unido con más del 30%, EEUU con más del 20% e Israel que ya ha vacunado a más del 70% de su población. Según el gobierno de España, se espera tener vacunada al 70% de la población en el mes de septiembre, lo que es difícil, considerando el ritmo tan lento de llegada de las vacunas a los centros sanitarios.

De todos modos, en España no podemos permanecer al margen en el desarrollo de vacunas, pues no sabemos si las vacunas que van más avanzadas serán las más eficaces o si tendremos que esperar la llegada de otras vacunas más potentes. De hecho ya somos en España unos 10 grupos involucrados en el desarrollo de vacunas contra SARS-CoV-2 que utilizamos distintas aproximaciones, siendo las vacunas que se desarrollan en el CSIC las más avanzadas, como la de mi grupo. De completar las fases clínica I, II, III, tendríamos disponibilidad de una vacuna española. Una limitación importante es que no disponemos de macacos en los dos centros de experimentación animal con nivel de seguridad NCB-3 en España, CISA en Madrid y CReSA en Cataluña, lo que dificulta la rapidez con la que se pueden realizar los experimentos requeridos por las agencias reguladoras para obtener las aprobaciones necesarias para la realización de los ensayos clínicos en fase III. La opción de ponerse en lista de espera en otros centros internacionales con macacos, no solo supone un retraso considerable, sino que dificulta la progresión de las vacunas en nuestro país. Recientemente el gobierno español ha lanzado un plan de choque para avanzar en la Investigación y Ciencia, incluyendo 1.056 millones de financiación en varias categorías, como infraestructuras y mejores facilidades de contratación y estabilidad del personal investigador, lo que se agradece en tiempos de carencias. Se han aprobado en 2021 los presupuestos generales del gobierno con un incremento notable del 60% del presupuesto anterior para I+D+i, pero es necesario que esta financiación alcance al menos el 2% del PIB, como la media europea, aún lejos del 3% en los países nórdicos.

Consideraciones finales

Hay que tener en cuenta que la pandemia COVID-19 sigue extendiéndose en todos los continentes con prácticamente todos los países afectados, con una incidencia de infectados a 19 de marzo, 2021, de más de 121 millones de personas infectadas y más de 3.7 millones de fallecidos en todo el mundo, con un nivel de casos en España de 3,6 millones de infectados y más de 72.000 personas fallecidas, lo que exige medidas de confinamiento y nos lleva a pérdidas económicas enormes.

Indudablemente la vacuna es el remedio más eficaz de control, por lo que los países más avanzados tienen el deber y la obligación de contribuir al desarrollo de medidas de contención de la pandemia. No habrá una sola vacuna sino varias que se pueden administrar en los distintos países con mayor riqueza, pero no así en los países más pobres, por ello, varias organizaciones mundiales como COVAX, promovida por la OMS, CEPI, GAVI y la Fundación Bill y Melinda Gates, están recaudando fondos y comprando las vacunas necesarias para administrarlas en las zonas más necesitadas y marginadas de nuestro planeta. A la velocidad que se está avanzando con los programas de vacunación, va a existir un claro diferencial entre los países ricos (vacunados) y los países pobres (muy retrasados en la vacunación), lo que dificultará el poder llegar a la deseada

“normalización”. Si no conseguimos que todos los habitantes de nuestro planeta se inmunicen frente al SARS-CoV-2, seguiremos manteniendo condiciones restrictivas de vida social y familiar. Más teniendo en cuenta la aparición de variantes del SARS-CoV-2, que surgen en respuesta del virus a una mayor adaptación para escapar de la acción del sistema inmune que se va reforzando con cada inmunización; en estos casos, el virus resiste y muta. Es la propia evolución viral la que se adapta para sobrevivir. Para evitar la resistencia de las vacunas actuales y futuras frente a las variantes del SARS-CoV-2 (Reino Unido, Suráfrica, Brasil, California, Uganda, etc.), las empresas se están preparando con el desarrollo de nuevas vacunas. Pero eso supondrá costes adicionales

El poder de la “perseverancia”, característica de los científicos y lema de mi laboratorio, nos ayudará a seguir en la senda de la consecución “sí o sí” de la ansiada vacuna española para que llegue a la población global. Con esa finalidad, pondremos todos los medios y energía en pro de ese objetivo, también con el deseo de que se produzca una gran apuesta definitiva y duradera por la ciencia en España, pues lo contrario sería ignorar lo que nos ha pasado con la pandemia.

Financiación

El trabajo de desarrollo de la vacuna contra SARS-CoV-2 que se está realizando en el laboratorio de Poxvirus y Vacunas del CNB está siendo financiado por el CSIC (202020E84) y el Instituto de Salud Carlos III (COV20_00151).

NOTAS

1. Zhu N, Zhang D, Wang W, et al. A novel coronavirus from patients with pneumonia in China, 2019. *N Engl J Med.* 2020; 382(8):727-733.
2. Wu F, Zhao S, Yu B, et al. A new coronavirus associated with human respiratory disease in China. *Nature.* 2020; 579(7798):265-269.
3. de Wit E, van Doremalen N, Falzarano D, Munster VJ. SARS and MERS: recent insights into emerging coronaviruses. *Nat Rev Microbiol.* 2016; 14(8):523-534.
4. Wrapp D, Wang N, Corbett KS, et al. Cryo-EM structure of the 2019-nCoV spike in the prefusion conformation. *Science.* 2020; 367(6483):1260-1263.
5. Pittman PR, Hahn M, Lee HS, et al. Phase 3 efficacy trial of modified vaccinia Ankara as a vaccine against smallpox. *N Engl J Med.* 2019; 381(20):1897-1908.
6. Volz A, Sutter G. Modified vaccinia virus Ankara: History, value in basic research, and current perspectives for vaccine development. *Adv Virus Res.* 2017; 97:187-243.
7. Gómez CE, Perdiguero B, García-Arriaza J, Esteban M. Clinical applications of attenuated MVA poxvirus strain. *Expert Rev Vaccines.* 2013; 12(12):1395-1416.

8. García-Arriaza J, Cepeda V, Hallengård D, et al. A novel poxvirus-based vaccine, MVA-CHIKV, is highly immunogenic and protects mice against chikungunya infection. *J Virol.* 2014; 88(6):3527-3547.
9. Hallengård D, Lum FM, Kümmerer BM, et al. Prime-boost immunization strategies against Chikungunya virus. *J Virol.* 2014; 88(22):13333-13343.
10. Roques P, Ljungberg K, Kümmerer BM, et al. Attenuated and vectored vaccines protect nonhuman primates against Chikungunya virus. *JCI Insight.* 2017; 2(6):e83527.
11. Pérez P, Q Marín M, Lázaro-Frías A, et al. A vaccine based on a modified vaccinia virus Ankara vector expressing Zika virus structural proteins controls Zika virus replication in mice. *Sci Rep.* 2018; 8(1):17385.
12. Lázaro-Frías A, Gómez-Medina S, Sánchez-Sampedro L, et al. Distinct immunogenicity and efficacy of poxvirus-based vaccine candidates against Ebola virus expressing GP and VP40 proteins. *J Virol.* 2018; 92(11):e00363-18.
13. Öhlund P, García-Arriaza J, Zusinaite E, et al. DNA-launched RNA replicon vaccines induce potent anti-Ebolavirus immune responses that can be further improved by a recombinant MVA boost. *Sci Rep.* 2018; 8(1):12459.
14. Pérez-Jiménez E, Kochan G, Gherardi MM, Esteban M. MVA-LACK as a safe and efficient vector for vaccination against leishmaniasis. *Microbes Infect.* 2006; 8(3):810-822.
15. Vijayan A, Mejías-Pérez E, Espinosa DA, et al. A prime/boost PfCS14KM/MVA-sPfCSM vaccination protocol generates robust CD8⁺ T cell and antibody responses to Plasmodium falciparum circumsporozoite protein and protects mice against malaria. *Clin Vaccine Immunol.* 2017; 24(5):e00494-16.
16. Juan García-Arriaza, Urtzi Garaigorta, Patricia Pérez, Adrián Lázaro-Frías, Carmen Zamora, Pablo Gastaminza, Carlos Del Fresno, José M. Casasnovas, Carlos Óscar S. Sorzano, David Sancho & Mariano Esteban (2021). COVID-19

TRADICIÓN Y SENTIMIENTO EN LOS SONETOS DE MARCOS ANA

Juan Fernández Jiménez
Penn State Erie-The Behrend College

Es bien sabido por los que apreciamos la poesía que el “soneto” es una composición poética compuesta por catorce versos de arte mayor, endecasílabos en su forma clásica, en la que los versos se organizan en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos, y, aunque no de una manera totalmente estricta, el primer cuarteto suele presentar el tema, el segundo, lo desarrolla, el primer terceto vuelve a traer a colación el tema central de los cuartetos, y la estrofa final resume el contenido de los versos anteriores con una reflexión general o con un gran sentimiento. En otras palabras, el soneto es una estructura fija que encierra en sí la introducción, el desarrollo y la conclusión de un tema o idea.

En Castilla, el soneto fue cultivado primeramente por el Marqués de Santillana, quien le envió a Violante de Prades, condesa de Módice, *La Comedieta de Ponza, los Proverbios* y “algunos otros sonetos que agora nueuamente he comenzado de faser al ytálico modo”,[1] sonetos que compuso a imitación de Petrarca y que, aunque al señor de la Vega le costó adaptarse al verso endecasílabo, algunos de ellos son de digna mención, como el que comienza con estos versos: “Léxos de vos é çerca de cuidado, / pobre de goço é rico de tristeza”. [2]

Pero habría que esperar un siglo más a que Juan Boscán y Garcilaso de la Vega consiguieran adaptar las formas italianas del soneto, abriendo así las puertas a la influencia petrarquista, que inundaría la lírica española y estaría presente en sucesivas generaciones de poetas a lo largo de todo el Siglo de Oro.[3] Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Fernando de Herrera “el Divino” –considerado como la liaison entre la serenidad clásica de Garcilaso y la culminación barroca de Góngora–, Gutierre de Cetina, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, Miguel de Cervantes –por mencionar unos pocos– e, incluso, los místicos, como Santa Teresa de Ávila o San Juan de la Cruz, todos se nutrieron de estas tendencias y nos dejaron bellos ejemplos en esta estructura poética italianizante.

El uso del soneto decae en el período neoclásico, pero vuelve a incrementarse de nuevo durante el modernismo, en el que se usa generalmente el orden clásico de los cuartetos pero aparecen también las combinaciones ABAB:ABAB y ABBA:CDDC, influencia del parnasianismo francés, y otras innovaciones métricas, como versos de otras medidas desde trisílabos hasta alejandrinos. Es muy frecuente, también, el soneto en la obra de los autores de la generación del 27, sobre todo en Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti ..., y Federico García Lorca lo utilizó para expresar sus sentimientos más íntimos en sus Sonetos del amor oscuro.[4] Algunos poetas posteriores, como Jorge Luis Borges, cultivan el “soneto inglés” o “soneto shakespeariano”, con tres cuartetos y un pareado final, mientras otros, Pablo Neruda entre ellos, experimentan escribiendo sonetos sin rima.

Continuó la vitalidad del soneto durante la postguerra española con poetas como Blas de Otero, Ángel González o Carlos Edmundo de Ory, entró en un cierto enfriamiento durante las décadas de los sesenta y setenta, pero de nuevo se ha retomado su uso entre los poetas más recientes, como Álvaro Tato, Luis Alberto de Cuenca o Juan Van-Halen. Y es que, como dice

Dámaso Alonso, pasarán los años y los años, irán modas, vendrán modas y ese ser creado, tan complicado y tan inocente, tan sabio y tan pueril, nada, en suma, dos cuartetos y dos tercetos, seguirá teniendo una eterna voz para el hombre, siempre igual, pero siempre nueva, pero siempre distinta. Tan profundo como el enorme misterio oscuro de la poesía, es el breve misterio claro del soneto. (Alonso, 1969: 371-72)

Es dentro de esta tradición, constante, aunque con altibajos, del uso del soneto en la lírica castellana, donde se nutre Marcos Ana –alias poético de Sebastián Fernando Macarro Castillo–, un poeta que se hizo en las cárceles de la postguerra civil española y cuyos versos aparecen como un grito desgarrador emitido desde la intimidad sobrecogedora de una celda de castigo.[5]

Sebastián Fernando nació en la aldea salmantina de San Vicente de Alconada, de padres jornaleros pobres,[6] y tenía poco más de dieciséis años cuando comenzó la Guerra Civil. Militaba ya en las Juventudes Socialistas Unificadas y pronto se alistó en el ejército republicano. El fin de la guerra le pilló en Alicante esperando a que algún barco lo llevara al exilio, pero la llegada de la escuadra franquista frustró sus deseos de exiliarse. Aunque logró evadir el internamiento en el puerto alicantino y llegó a Madrid, fue poco después acusado por un compañero y,[7] tras pasar por un consejo de guerra, fue condenado a muerte. Más tarde sería condenado a muerte otra vez por sus actividades subversivas en la prisión, pero quizás debido a su corta edad, su condena fue permutada por cadena perpetua, reducida más tarde a sesenta años, de los que cumplió veintidós y medio.[8]

A pesar de las duras condiciones penitenciarias de la época, en un país de gran escasez y donde las fuerzas del orden se ensañaban contra los presos que habían defendido a la República, torturándolos sádicamente, haciéndoles pasar hambre, incomunicándolos bajo cualquier pretexto, o incluso diezmándolos de forma ritual tras juicios sin ninguna garantía, Marcos Ana supo sacar partido a su estancia presidiaria, pues, como él mismo afirma, la cárcel fue “como la espléndida escuela donde me formé y aprendí el silabario imperioso de la fraternidad humana, una etapa de mi vida de la que me siento orgulloso y a la que regresa obstinada mi memoria”. [9] O como reitera en otro sitio, “la cárcel fue una universidad ... [en la que] yo mismo creé en una celda de castigo, mis primeros versos, aún sin dominar la ‘carpintería’ del poema ... [y donde] lo descubrí todo: valores como la fraternidad, el altruismo, la dignidad y el poder de la imaginación” (Ana, 2013: 12).

Fiel militante del PCE, Fernando Macarro participó en las actividades secretas que el partido organizaba en las cárceles, como él mismo nos cuenta: “Teníamos en la cárcel muchos caminos abiertos con el exterior y nuestras familias eran una especie de puente entre el presidio y el mundo ... Siempre teníamos un camino abierto, un resquicio por donde, libertaria, se filtraba la luz” (Ortiz, 2008). Por medio de estos caminos, algunos de ellos autorizados (la biblioteca de las cárceles, por ejemplo), consiguió libros, recibió mensajes de ánimo, y llegó a conocer a poetas, como Miguel Hernández,[10] escritores, maestros, pintores ... Hasta pudo llevar a cabo montajes teatrales clandestinos y fundar una tertulia literaria, actividades que le sacaban de la rutina penitenciaria.[11]

Marcos Ana llevaba unos quince años en prisión cuando empezó a escribir poemas que, poco a poco, lograron salir al mundo exterior. A veces, algún compañero de prisión liberado “había memorizado casi todas las piezas para transcribirlas y publicarlas” (Ortiz, 2008). Otras, los poemas iban escritos en pequeñas esquelas que salían sin ser detectados.[12] Ya fuera de la cárcel, el partido procuraba su publicación. Los poemas nacieron “de la necesidad de escapar del opresivo ambiente carcelario”, en horas en que “hasta las puertas del sueño se cerraron para los recuerdos y la cárcel se impuso definitiva e implacablemente en el día y en la noche de mi cautiverio” (Soledades 8).

El primer poemario de Marcos Ana, *Te llamo desde un muro. Poemas de la prisión* (1959), [13] apareció en México publicado por Juan Rejano. Siguió ediciones en Argentina, Uruguay, Brasil, Moscú ..., se tradujeron a varios idiomas y sirvieron de ayuda a los movimientos en pro de la amnistía y en apoyo a los presos de las cárceles franquistas. El poemario contenía once poemas, la

mitad aproximada de los cuales se iría repitiendo en los poemarios siguientes. Poco después aparecía Poemas desde la cárcel, que también fue reeditado, con seis de los poemas originales y otros seis nuevos. En 1963 aparece un libro más amplio, España a tres voces, compilado con Luis Alberto Quesada y Jesús López Pacheco, en el que se incluyen dos ramilletes poéticos de Marcos Ana: el primer poemario, Te llamo desde un muro, y otro, Poemas en la noche, donde nos ofrece 15 poemas, once de los cuales aparecen por primera vez. Ya en plena transición política se publican los versos de Marcos Ana en España en una edición titulada *Las soledades del muro* (1977), que recoge veintiún poemas, ocho de los cuales se publicaban por primera vez. Y más recientemente, aparece una nueva edición de sus versos con el título de *Poemas de la prisión y la vida* (2011), en la que nos ofrece ochenta poemas, sobrepasando en mucho sus publicaciones anteriores. Aquí están presentes prácticamente la totalidad de los poemas iniciales, algunos con ligerísimas variantes o pequeños cambios u omisión de títulos, viniendo así a representar el Opera omnia de Marcos Ana. El libro empieza con una “Nota del autor” en la que el poeta nos describe las condiciones adversas en las que se inspiraron sus versos:

Estos poemas fueron escritos en una prisión, cuando la noche era más profunda, a la macilenta luz de un extraño candil, construido con un viejo tintero, un poco de alcohol ... y una mecha trenzada con la cinta de unas alpargatas. ... Así escribía, mis manos doradas por la luna, el oído atento, arropado por una manta ..., mientras por el tragaluz de mi celda la Noche me acechaba como un animal oscuro. (Ana, 2011: 5)

Y en esta situación difícil, en constante peligro de ser descubierto y castigado por ello, creó unos versos que, según el poeta,

eran y son poemas sencillos, mensajeros de la dignidad, que no pretendían alcanzar el cielo de los elegidos, sino llevar calor humano y esperanza de libertad a los que sufrían cautiverio y llamar a las puertas del mundo para despertar a los que dormitaban, ajenos a nuestro drama personal y a la tragedia colectiva de España. (Ana, 2011: 5-6)

Entre estas ochenta composiciones poéticas, llama la atención, a este lector al menos, el uso del soneto, estrofa de la que ya nos había dado algunas muestras anteriormente: de los once poemas del primer poemario, *Te llamo desde un muro*. *Poemas de la prisión*, dos son sonetos (“A España” y “Roja energía”); *Poemas en la noche* incorpora otros dos (“Reiteración” y “Elegía al Doctor Bartrina”), y en *Las soledades del muro* encontramos cinco más (“Norma” y “Cuatro cantos peninsulares”). *Poemas de la prisión y la vida* recoge estos nueve primeros, algunos con ligeros cambios de título o presentación, y añade otros diecisiete, sumando un total de veintiséis sonetos, en los que el poeta muestra con maestría su arte de buen rimar.

Marcos Ana sigue muy de cerca la tradición poética castellana del soneto, en cuanto a la estructura y la rima concierne, y difícilmente podrá notar el lector algún verso que no sea exactamente endecasílabo. La rima predominante de los cuartetos es ABBA:ABBA, que utiliza claramente en dieciséis sonetos, a la vez que, en otro más, la rima de los segundos y terceros versos alterna entre “-ayo/-allo” (Ana, 2011: 12) y en otro (Ana, 2011: 10), al primer verso le falta una “s” (que podría muy bien aceptar) para alcanzar la rima consonántica. Otro soneto presenta la peculiaridad de que el octavo verso acaba en “-ozos”, mientras el primero, cuarto y quinto acaban en “-ojos” (Ana, 2011: 20). Y también hay otro (Ana, 2011: 16) que sigue la misma pauta pero con rima asonántica (abba:abba). Otras combinaciones usadas son ABBA:BAAB, ABAB:ABAB, ABBC:ADDC, abcb:abcb, abba:acca, y aBBa:aCCa, todas ellas en una sola ocasión.

En cuanto a los tercetos, la rima predominante es CDE:CDE, que aparece en siete casos, a los que podemos sumar el esquema DEF:DEF, que aparece en dos sonetos, la correspondiente asonántica def:def, que está presente en otro caso, y otras ligeras variantes individuales, que son cDE:cDE, CdE:CdE o CDe:CDe. También es muy usado el esquema CDC:DCD, que aparece en ocho sonetos, mientras que en cuatro casos individuales utiliza la rima BCA:DCA, BCB:CBC, cdc:ece, y ded:fgf.

Aunque tradicional en las formas, Marcos Ana experimenta con la presentación del poema, dándonos en algún caso la impresión primera de que no se trata de un soneto. Es el caso de “Reiteración”, donde la partición de un par de versos y la agrupación de otros nos despista por completo:

Te llamo desde aquel, el mismo muro
otra vez. Atrozmente sepultado
sigue mi corazón, mi sueño, todo
lo que es vida o soñar.

Encadenado

sigo. No me dejan gritar. Escupo
hierro mudo. Mi boca está sangrando
de tascar insumisa los cerrojos,
como un caballo el freno.

Voy clamando.

Mi lengua ruge de pasión, levanta
su voz como un náufrago, golpea
hasta que cruje el verso y la palabra
se hace un chorro de sangre al pie del muro.

Pero esta sangre sube —oh, voz herida
hecha torre de fuego para el mundo. (Ana, 2011: 21)

o “Navidad en la prisión de Burgos”, que visualmente divide a los catorce versos en un cuarteto y dos quintetos:

Ya alcanzan las gargantas sus almenas,
ya giran en su noria las canciones ...
Y van, indiferentes cangilones,
llenándose en el pozo de mis penas.

Me hacen daños estos gritos. Son arena[s]
para mis ojos. Sobre mi pecho arpones
de ausencia y de recuerdo. Costurones
abiertos en la carne, y en las venas
un dolor de la sangre muda y cana.

Vuelvo a mi soledad. A mi consuelo,
a un libro de Machado, a su Castilla,
(hermana de mi alma, seca y llana)

a sus pueblos tan tristes, a mi anhelo
como su tierra calva y amarilla. (Ana, 2011: 46)

Por otro lado, debemos señalar, con sorpresa, la similitud encontrada en dos de los sonetos – “Mis años” (Ana, 2011: 90) y “Valientes” (Ana, 2011: 97)–, los cuales son idénticos a partir del primer cuarteto, esto es, coinciden exactamente el segundo cuarteto y los dos tercetos, diferenciándose solamente en los cuatro primeros versos.

En general, los sonetos presentan una estructura bien formada, con profuso uso de imágenes y encabalgamientos frecuentes que agilizan el ritmo. Buen ejemplo de ello es el dedicado “A la mujer del preso”, que culmina con estos tercetos:

La fuerza de tu sangre es en mis venas
un ímpetu de mar, y tu alegría
florece en las laderas de mis penas.

¡Oh, lealtad, amor, roja energía
que puede con el muro y las cadenas
y hasta el viento de espaldas tumbaría! (Ana, 2011: 74)

O en este otro, en el que se autodefine como poeta, y que empieza así:

¿Poeta? Eso me dicen (y en voz baja
me lo digo a mí mismo). No lo creo.
Lo sueña el pensamiento. Sí, chispeo.
¡Pero es tan doloroso! Se trabaja

a golpes de alma del fuego. Se desgaja
la vida pena a pena; y va el deseo
–corazón adelante– como un reo
desnudo sobre filos de navaja. (Ana, 2011: 101)

Como ya se ha dicho muchas veces, la poesía de Marcos Ana está impregnada de sentimiento de solidaridad con los semejantes, de petición de libertad para los encadenados, de llamadas de conciencia a los que viven de espaldas al sufrimiento ajeno, hecho con la única arma que le da dignidad: la palabra rimada de unos versos que son el grito rasgado y profundo del alma noble del poeta. Un grito solidario con los compañeros cautivos, a los que dedica sus versos en un intento por limarles su dolor, su agonía, su falta de libertad y de esperanza en el futuro. Y esos sentimientos, ese credo del poeta, están presentes en estos sonetos. Por eso clama al mundo, llamando “desde aquel, el mismo muro / otra vez. Atrozmente sepultado”, donde ni siquiera le “dejan gritar” pues su “boca está sangrando” (Ana, 2011: 21), y donde, además de arrastrar su “soledad”, sus “cadenas”, está rodeado de compañeros desafortunados que, como él, están a la espera de que un día decidan cortarles brutalmente, “como a un árbol, la vida” (Ana, 2011: 58). El poeta, sin embargo, no pierde la esperanza, y encuentra en la poesía el arma para resistir. Así vemos cómo en “Norma”, una especie de definición de su Ars poetica, Marcos Ana clama con fuerza cómo ha de ser su poesía:

Quiero que mis poemas tengan hueso
y estructura de piedras palpitantes:

verlos siempre de pie (torres errantes
de la vida y el hombre) por su peso.

Capaces de ser bala y de ser beso,
cantos de paz o puños resonantes,
azules como el rayo o verdeantes

como olivo maduro ... (Ana, 2011: 9)

y, a través de ella, en la solidaridad con los compañeros, pues, por experiencia propia, sabe muy bien en la situación en la que se encuentran: Inmerso en la cruel realidad del presidio, entre gritos y sollozos de los que esperan ser ajusticiados, entre torturas y aislamientos frecuentes, ante un destino incierto y oscuro, el poeta también encontró fuerzas e inspiración para hablarnos del amor. Amor que, para Marcos Ana, “es fundamental en la vida ... un sentimiento que me rejuvenece y que saca de mí el niño que llevo dentro” (Ana, 2013: 144), que está por encima de todo, de cualquier interés, de venganza, de odio, y que extiende a todos los niveles de su existencia, empezando por la patria, su España, a la que no quiere ver herida y ensangrentada por luchas fratricidas.

Es también amor a sus congéneres, principalmente a los de su entorno, en los que piensa y por los que se preocupa, dedicándoles unos versos líricos que traen reminiscencias de tradiciones poéticas anteriores, posiblemente fruto de lecturas en las que se refugiaba. De ahí las metáforas que utiliza el poeta, que por un lado nos recuerda a Santa Teresa con el soneto que empieza “Vives, sin vivir en mí. Nuestros amores / los siento en esta lumbre que me aloca” (Ana, 2011: 113), y por otro nos remonta incluso a los conceptos del amor cortés, con sus temas de superioridad de la amada, idea de servicio, etc.:

Como perros que avistan a su dueño
mis ojos hacia ti vuelan gozosos
y con hondos ladridos, cautelosos,
te recomen el viento con empeños.

... ..

Amante sin amor. Tan sometido
a ti, tan fiel, tan tristemente odioso
que me humillo y me siento más humano. (Ana, 2011: 118)

El poeta expresa su deseo de amar, incluso a sabiendas del sacrificio que conlleva, pero también canta al amor consumado, con gran satisfacción de haber sido correspondido:

Qué dulzura, estas noches, qué dulzura
de mieles tan rotundas y cabales.
Me despierto contigo, y aún me siento
la sombra de tus labios por mi boca
y un susurro glorioso por mi oído. (Ana, 2011: 119)

aunque también teme que el amor le abandone un día por falta de cuidado y dedicación mutuos, por lo que le advierte a la amada del peligro que acarrea la desidia, el desinterés, la abulia, pues “Yo sé, mi amor, que nuestro amor se apaga / como un fuego si es mal alimentado”, y si la pasión no se

alimenta, nos arriesgamos a que nuestro amor se convierta en “humo de rosal quemado” (Ana, 2011: 115).

Pero es, quizás, en “Pude caer”, soneto que dedica “Para Ana”, donde el poeta expresa sus sentimientos de una manera descarnada. El poema es una declaración de amor profunda, aunque frustrada por la situación angustiada del poeta, que contempla su situación trágica de encarcelado, esperando noche a noche que se lleve a cabo la ejecución a muerte a que le han condenado:

Pude caer, como otros camaradas,
mi corazón trizado por el plomo.
Decir adiós, amor, adiós a todo,
tristes estrellas de la madrugada.

Y morir, sin saber que me esperabas,
sin conocer tus labios y tus besos,
ni la erguida ternura de tus pechos,
ni la caricia azul de tu mirada.

Nací para quererte: estaba escrito
en la raíz de un sueño y en tus manos
tejiendo aquella flor que me ofreciste.

La mañana era azul, y quedó herido
mi viejo corazón, enamorado
de un amor imposible: lo más triste. (Ana, 2011: 108)

Marcos Ana, un poeta hecho en el horror de la guerra y en el presidio, que supo encontrar en la poesía el vehículo para encauzar su propio sufrimiento y ansiedad, sus temores reales de una muerte anticipada, la agonía del compañero a quien iban injustamente a ejecutar. Como nos dice en otro soneto, ya citado, cuando la situación en la prisión se volvía insostenible, “Vuelvo a mi soledad. A mi consuelo / a un libro de Machado, a su Castilla” (Ana, 2011: 46). Y esos libros le facilitaron el arma, la poesía, que le sirvió para ganar más victorias que las que hubiera podido ganar con las de fuego. Una vida entregada a la práctica de los ideales que predicaba para conseguir su ideal de solidaridad, de un mundo sin venganza donde no se reconozcan ni vencedores ni vencidos, porque, como él mismo escribe al comienzo de su último poemario, acompañando a la “Nota del autor”, “Vivir para los demás es la mejor manera de vivir para uno mismo” (Ana, 2011: 5), expresión que corrobora José Saramago cuando dice que para Marcos Ana “el yo, ... es siempre un nosotros”,¹⁴ palabras exactas para describir cómo el compromiso de solidaridad lo ha elevado el poeta hasta sus últimas consecuencias.

OBRAS CITADAS

Alonso, Dámaso. “Permanencia del soneto”. En *Poetas españoles contemporáneos*. 3a ed. Madrid: Gredos, 1969, págs. 371-72.

Ana, Marcos. *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Barcelona: Umbriel Editores, 2007.

- . *Las soledades del muro*. Madrid: Akal, 1977.
- . *Poemas de la prisión y la vida*. Barcelona: Umbriel Editores, 2011.
- . *Poemas desde la cárcel*. 2a ed. ampliada. “Palabras liminares” de Daniel D. Vidart. Montevideo, Corporación Gráfica, 1963.
- . *Poemas en la noche*. En *España a tres voces*, págs. 47-70.
- . *Te llamo desde un muro*. *Poemas de la prisión*. Prólogo de Juan Rejano. México, Ediciones de “España Popular”, 1959.
- . Te llamo desde un muro (Poemas de la prisión). En *España a tres voces*, págs. 27-46.
- . *Vale la pena luchar*. Barcelona: Espasa, 2013.
- Ana, Marcos, Luis Alberto Quesada y Jesús López Pacheco. *España a tres voces*. Buenos Aires: Ediciones Horizonte, 1963.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *La Galatea*. Ed. de J. B. Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1961.
14 José Saramago, “Prólogo para Marcos Ana”, en *Decidme cómo es un árbol*, pág. 13.
- Eisenberg, Daniel. “Reaction to the Publication of the ‘Sonetos del amor oscuro’”. *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV, 3 (1988): 261-72.
- Fernández Jiménez, Juan. “El hombre se hizo verso. Periplo humano de Marcos Ana”. *Letras Peninsulares*, 22.3 (2013): 11-24.
- . “En la prisión también se sueña. La poesía de Marcos Ana”. En *Aportaciones Eruditas y Literarias en Homenaje a Gregorio C. Martín*. Ed. de Juan Fernández Jiménez. Erie: ALDEEU, 2016, págs. 85- 98.
- . “Marcos Ana (1920-2016): afirmación de una vida por la que vale la pena luchar”. En *Díspora española: migración y exilios*. *Actas seleccionadas de la XXXVII Asamblea General y Congreso Internacional de ALDEEU*, ed. de Tina Escaja y Marta Boris Tarré. Lakeville, MA: ALDEEU, 2020, págs. 127-43.
- . (1979): “Petrarquismo en los sonetos amorosos del Marqués de Santillana”, *Romance Notes* XX, 1(1979): 1-9.
- Fucilla, Joseph G. “Two generations of Petrarchism and Petrarchists in Spain”. *Modern Philology*, XXVII (1930): 277-95.
- García Muñoz, José Antonio. *Amnistía Internacional. Crónicas de una organización incómoda*. Prólogo de John. R. Lucas. Madrid: Ediciones Turpial, 2009.
- López de Mendoza, Íñigo. (1975): “Prohemio” a la Comedieta de Ponza. En *Poesías completas*, I. Ed. de Manuel Durán. Madrid: Castalia, 1975, pág. 238.

Marchese, Angelo, y Joaquín Forradellas (1991): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 3a ed. Barcelona, Ariel.

Ortiz, Gustavo. “La poesía es el arma del futuro: Entrevista con Marcos Ana”. *Con-fabulación*. Periódico virtual 49 (18-vii-2008). <[http://confabulacion41-60.blogspot.com/2001/01/entrevista-con-marcos con-marcos-ana.html](http://confabulacion41-60.blogspot.com/2001/01/entrevista-con-marcos-con-marcos-ana.html)>.

Rivers, Elias L. *El soneto español en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 1993.

Saramago, José. “Prólogo para Marcos Ana”. En *Marcos Ana. Decidme cómo es un árbol*. Madrid: Umbriel Editores, 2007, pág. 13.

Sino sangriento. *Homenaje, a voz ahogada, para Miguel Hernández. Obra de teatro inédita, escrita y representada bajo la dirección de Marcos Ana en la cárcel de Burgos en 1960*.

NOTAS

1. Íñigo López de Mendoza, “Prohemio” a la Comedieta de Ponza, en *Poesías completas*, I, pág. 238. “Agora nueuamente” tenía el significado de “la primera vez”, frente al sentido de repetición que tiene hoy. El Marqués de Santillana está indicando, pues, su comienzo en el uso del soneto. Véase la nota explicativa de Juan Bautista Avalle-Arce en su edición de *La Galatea* de Miguel de Cervantes, págs. 133-34.

2. Véase Juan Fernández Jiménez, “Petrarquismo en los sonetos amorosos del Marqués de Santillana”, *Romance Notes*, XX, 1 (1979): 1-9.

3. Véase Joseph G. Fucilla, “Two generations of Petrarchism and Petrarchists in Spain”, *Modern Philology*, XXVII (1930): 277-95.

4. Véase, al respecto, el artículo de Daniel Eisenberg, “Reaction to the Publication of the ‘Sonetos del amor oscuro’”.

5. Ya me he ocupado de Marcos Ana en tres ocasiones anteriores: “El hombre se hizo verso. Periplo humano de Marcos Ana”. *Letras Peninsulares*, 22.3 (2013): 11-24; “En la prisión también se sueña. La poesía de Marcos Ana”, en *Aportaciones Eruditas y Literarias en Homenaje a Gregorio C. Martín*, ed. de Juan Fernández Jiménez (Erie: ALDEEU, 2016), págs. 85-98, y “Marcos Ana (1920-2016): afirmación de una vida por la que vale la pena luchar”, en *Diáspora española: migración y exilios. Actas seleccionadas de la XXXVII Asamblea General y Congreso Internacional de ALDEEU*, ed. de Tina Escaja y Marta Boris Tarré (Lakeville, MA: ALDEEU, 2020), págs. 127-43.

6. Para los detalles de la infancia y juventud del poeta, véase el primer capítulo de *Vale la pena luchar* (2013), que titula “Para la lucha he nacido”.

7. Para los pormenores de los acontecimientos que le llevaron desde la concentración en el puerto de Alicante a su encarcelamiento en Madrid, véase *Vale la pena luchar*, págs. 43-49.

8. Según nos dice en *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida* (págs. 75 y 17), y en *Vale la pena luchar* (págs. 48 y 83), Fernando Macarro entró en la cárcel en mayo de 1939 y salió el 17 de noviembre de 1961.
9. “La poesía es el arma del futuro. Entrevista con Marcos Ana”, con la participación de Gustavo Ortiz, *Con-fabulación*. Periódico virtual, 49 (18-vii-2008).
10. “Con él anduve, siempre dando vueltas, en el patio de la cárcel de Conde de Toreno” (*Vale la pena luchar*, pág. 120).
11. Uno de los montajes teatrales, escrito y organizado bajo la dirección de Marcos Ana, fue preparado como homenaje al poeta de Orihuela en su cincuenta aniversario con el título de *Sino sangriento. Homenaje, a voz ahogada, para Miguel Hernández*. Véase la relación del mismo en *Vale la pena luchar*, págs. 105-106, y en José Antonio García Muñoz, “Poeta de la Libertad”, en *Amnistía Internacional. Crónicas de una organización incómoda* (2009), págs. 163-64. Una adaptación de este montaje se presentaría fuera de la prisión en Fuenlabrada, 49 años más tarde, en 2009.
12. Para los detalles de la relación entre la cárcel y el exterior, cómo salían sus poemas y cómo se enteró de su publicación, etc., véase *Vale la pena luchar*, págs. 85 y 112-16.
13. El poeta nos cuenta cómo recibió un ejemplar de este pequeño libro en *Vale la pena luchar*, pág 115. Véase también J. A. García Muñoz, págs. 164-65. 2009.

MAGO Y MAESTRO BORGES MEMORIOSO

Margarita Merino (MMdL)
Poeta y escritora
Florida State University

“Ser inmortal es baladí; menos el hombre,
todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte;
lo divino, lo terrible, lo incomprensible,
es saberse inmortal.”
J. L. Borges, “El inmortal”

Resumen: Borges, uno de los grandes escritores de la literatura hispánica, por su amor a la cultura inglesa hizo más eficaz el uso del castellano en su cirugía cumplida: rigor intelectual y coherencia celebrados en las entrevistas de Vargas Llosa o las radiofónicas de Antonio Carrizo. Este artículo homenaje recuerda la curiosidad del lector Borges, la maestría literaria que se gestó en la memoria de los antepasados -honor que él traduciría a una ética inalienable que atravesaría los géneros-, y la pasión por las grandes bibliotecas, mitos, libros y temas universales que llevaban a otros en una proyección matryoshka que conmovió a lectores como Jacobo Siruela inspirándoles vitalmente. La inteligencia, el humor, la fantasía, la lógica, la conciliación de los opuestos, la ambición insaciable del conocimiento, el juego de los dobles, el eclecticismo de las filosofías simultáneas, la creciente ceguera que JLB fue asumiendo con entereza, no excluyen la ambivalencia sostenida: la duda ante la obra creada, que en el caso de la poesía borgiana llega a la revelación del creer haber fracasado pese a los dones recibidos; y al sentimiento de que la humildad como método y la voluntad de inocencia y desprendimiento son obligaciones a rendir ante el Cosmos.

Palabras clave: Borges, lectura, cultura universal, biblioteca, conocimiento, eclecticismo, rigor, literatura, matryoshka

I. Reivindicación de la lectura

El tiempo nos devuelve a páginas que leímos con voracidad. En este regreso a las raíces, -confinados en la incertidumbre de un ambiente crispado por pandemias e ignorancia, democracias en riesgo, asolados por tecnologías y exceso de publicaciones (declara Carme Riera que “En España hay más escritores que lectores”); novedades que a menudo imponen moda efímera (Javier Marías escribe “Hoy lo tendrían difícil Flauvert, Balzac, Conrad, Faulker, Henry James; no digamos Ford, y Hawks y Lang y Lubistch y Hitchcock y Wilder. Lo que hoy se ensalza raramente es literatura o cine, sino sus circunstancias extraliterarias y extracinematográficas, tal vez periodísticas”), ¿“todo

vale” -sin servir a la gran literatura ni fomentar la capacidad de reflexión por lo leído y lo que ayude a la civilidad, contra cualquier forma de intolerancia y violencia, y al rescate de valores esenciales: a la compasión por el mundo y sus criaturas, a las interpretaciones infinitas?--; los autores a los que algunas personas retornamos, y yo prefiero, fueron antes que escritores reconocidos, lectores ávidos de pluralidad en búsqueda del conocimiento al que nos invitaba su deslumbrante palabra. Y el placer de volar en su lectura además nos regalaba compañía, consolación. Como el filósofo Emilio Lledó nos recuerda “La lectura, los libros, son el más asombroso principio de libertad y fraternidad.”

En el impacto paralelo del *boom* de literatura latinoamericana, la emoción causada por los espléndidos libros de Borges me sacudió. No fue una experiencia exclusiva porque otro lector adolescente y amigo me confesó haberla vivido de forma casi idéntica. Un par de cuentos irrepetibles de *El Aleph* y *Ficciones* me hicieron llorar: en la convicción arrebatada de los dieciséis años sentí que el argentino, por nacer antes, se había apropiado de mis sueños, que después de él sería inútil tratar de escribirlos. Habíamos encontrado en los textos borgianos razones para justificar un agnosticismo genético que hacía sufrir una vulnerabilidad mayor ante el cosmos y sus reglas caprichosas, aumentadas con todo tipo de incompreensión y castigos en países de dictadura y religión oficiales.

Borges no descuidaba la idea de una ética singular -¿relacionada con lo literario, lo artístico y su logro?- que impregna su obra, pero con los dioses borgianos desconfié más de la misma idea de la inmortalidad que ya me había parecido peso tremendo en las mitologías griega y romana, (y en las abrumadoras prédicas colegiales). Me admiró íntimamente la entereza de cierto cristianismo, la del zen, la de los fieles respetuosos con creencias que persisten en la pavorosa idea de un retorno o permanencia eternos por su capacidad de perseverancia en una moral de sacrificio infinito en la torpeza y el dolor de la condición humana. La alegoría de la biblioteca borgiana de ficción, de los libros imaginarios, la conmoción de lo artístico, trasciende en la memoria colectiva por encima de cualquier servidumbre ideológica o religiosa.

Al entrar en los textos magnéticos me hiere el tiempo, la pasión errática de un hombre que eran muchos, de mil patrias, de una obra que revivifica y acepta como contertulio al visitante, (y con el que uno de los JLB se desdobra para compartir el gozo del mar, del agua, de nadar, pues Borges siempre añoró aquella experiencia física tan placentera y total de la natación juvenil, -inmersión que practicó en seco en la literatura-) provocándonos la duda sobre la identidad: ¿somos nosotros mismos, los lectores, ficticios? Aún así, y en nuestro espejismo, podemos leer el libro del mundo “en una ética para inmortales” (Sabrovsky).

II. Apuntes de lo biobibliográfico

Jorge Luis Borges nació el 24 de agosto de **1889** en Buenos Aires, en el seno de una antigua familia argentina, vinculada por sus orígenes criollos a la independencia, y por los ingleses a la gran cultura que él heredaría, y que le inculcó el amor a la tierra argentina y a las ideas europeas. Sus padres, Leonor Acevedo Suárez y Jorge Borges Haslam -profesor de psicología e inglés (que le recomendaría “leer mucho, escribir cuando lo necesitara y publicar con prudencia”)-, y su abuela

Fanny Haslam, le transmitieron la intensidad de la literatura inglesa clásica y contemporánea, y la memoria de unas tradiciones en las que él siempre añoraría la épica heroica de sus antepasados militares (los coroneles Francisco Borges, Isidoro Suárez e Isidoro Acevedo Laprida fueron sus abuelos y bisabuelos, y Francisco Narciso de Laprida, figura de la independencia, fue miembro de su familia).

Sólidas casonas (la familiar de Palermo, el hotelito de Adrogué, la quinta del Paso del Molino), jardines cuidados, magníficas bibliotecas (con volúmenes en inglés de *Las mil y una noches*, Kipling, Stevenson, Mark Twain, Wells, Dickens, Wilde..., las mitologías griega y escandinava, Dante en inglés e italiano, en castellano *Don Quijote* y el *Cid*); daguerrotipos y muebles de caoba, formaron el entorno de una infancia donde el niño Georgie no asistió a la escuela y tuvo una institutriz inglesa que le educó, junto con su hermana Norah, en el arropo del hogar donde se entregaría en cuerpo y alma a la vocación de la sabiduría siguiendo el rumbo de los libros que llevan a otros libros.

Escritor precoz y bilingüe, lector ambicioso, JLB completa su formación a partir de un viaje a Europa (por la ceguera de su padre) en **1914**. París, Milán, Venecia, Ginebra, le aportan un consistente bagaje en el francés y sus clásicos (Hugo, Verlaine, Musset, Voltaire, Baudelaire, Montaigne, Flaubert -su favorito-, Maupassant, Barbusse...), además de los ingleses y norteamericanos (Carlyle, Chesterton y Whitman), el simbolismo francés, el alemán, y el expresionismo alemán. Traduce a Heine y Meyrink en su aprendizaje, lee a Schopenhauer. En **1917**, aún en Suiza, lee a Hernández, Ascubi, Gutiérrez, Lugones y Carriego, en **1918** se traslada a Lugano y en **1919** viaja a España. En Barcelona, Palma de Mallorca, Sevilla y Madrid, contacta con los ultraístas y otros escritores (Guillermo de la Torre, Rafael Cansinos Asens, -su maestro-; Valle Inclán, Gómez de la Serna, Gerardo Diego). Publica su primer poema “Himno del Mar” del que luego bromearía que en Madrid “people there thought of me as the singer of the sea” (Cortínez).

En **1921** Borges regresa a Buenos Aires, escribe el manifiesto ultraísta, y conoce a -su otro maestro- Macedonio Fernández. Comienza a fundar revistas literarias -*Proa*, *Prisma*-, sigue viajando por Europa y añade a su itinerario Londres y Andalucía. En **1923** publica su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* y en **1925** *Luna de enfrente*, el segundo, y los ensayos de *Inquisiciones*, que -como el publicado en **1926**, *El tamaño de mi esperanza*- nunca reeditaría. En el **1928** publica *El idioma de los argentinos*, en **1929** el poemario *Cuaderno San Martín*, en el **1930** la biografía de *Evaristo Carriego* y conocerá a su gran amigo y colaborador Adolfo Bioy Casares, “que le cura de lo barroco”, por mediación de Victoria y Silvina Ocampo, fundadora de *Sur* en **1931**.

Borges vive inmerso en una constante publicación de libros de géneros diversos, colaboraciones en revistas (*Sur*, *Hogar*...), traducción de autores de su preferencia -V. Wolf, H. Michaux, W. Faulkner, Kafka-... **1932**: *Discusión*. **1935**: *Historia universal de la infamia*. **1936**: *Historia de la eternidad*. **1938**: Su progresiva pérdida de la vista se agudiza, irrumpen sus cuentos fantásticos -¿salida astral a su limitación física y a la angustia ante la ceguera?-, y comienza su dependencia de los demás, en particular de su madre quien será -hasta la muerte en **1975**- su compañera y cuidadora inseparable. **1940**: Publica con Silvina y Bioy *Antología de la literatura fantástica*. **1943**: *Poemas*, una recopilación antológica de su poesía. **1944**: *Ficciones* (incluye los cuentos de *El jardín de senderos*

que se bifurcan). **1945:** *El compadrito*. **1946:** Declaraciones antiperonistas le acarrearán represalias gubernamentales (de su puesto de bibliotecario es transferido a inspector de mercados de “aves, y huevos” cargo que considera infamante y al que renuncia). Ahora, ya conferenciante itinerante y descubridor de Cortázar, empieza a utilizar heterónimos: H. Bustos Domecq, B. Suárez Lynch. **1947:** *Nueva refutación del tiempo*. **1949:** *El Aleph*. **1950:** *Aspectos de la literatura gauchesca*. **1951:** *La muerte y la brújula*, *Antiguas literaturas germánicas*, *Mejores cuentos policiales*. **1952:** *El “Martín Fierro”*, empiezan a publicarse sus *Obras completas*. **1955:** Caída del peronismo. Borges es nombrado director de la Biblioteca Nacional: “Poema de los dones”. Publica *Antología de cuentos breves y extraordinarios*, *Leopoldo Lugones*, *Evaristo Carriego*. También sería nombrado profesor de literatura inglesa - JLB ama enseñar en un método muy diferente al histórico y de clasificaciones- en universidades prestigiosas. Asume con entereza la ceguera entendiéndola como un don para profundizar en lenguas. **1960:** *El hacedor*. **1961:** *Antología personal*. Reconocimiento internacional en estos años al que seguirán numerosos viajes por el mundo. Su obra se traduce sin cesar. Vive con sobriedad monacal. **1967:** *El otro, el mismo*. **1969:** *Elogio de la sombra*. **1970:** *El informe de Brodie*. **1972:** *El oro de los tigres*. **1974:** Nuevo triunfo del peronismo, *Obras completas*. **1975:** *El libro de arena*, *La rosa profunda*, *Prólogos*. **1976:** Polémicas declaraciones de JLB apoyando a la Junta Militar Argentina. *La moneda de hierro*, *Libro de sueños*. **1977:** *Nuevas crónicas de Bustos Domecq*, *Historia de la noche*. **1981:** *La cifra*. **1983:** coordina y prologa en España *La biblioteca de Babel* editada por Jacobo Fitz-James Stuart Jacobo Siruela-, quien afirmaría al referirse al modélico eclecticismo cultural del autor argentino y su eco universal: “Si tuviera que buscar un maestro en mi vida, (...), éste sería Borges. De él aprendí que la cultura no se limita a un siglo o a unos pocos países limítrofes, sino a todo el mundo en todas sus épocas.” (Harguindey). El título borgiano original, y el ‘hechizo’ de los libros, es celebrado por Irene Vallejo: “*La biblioteca de Babel* nos adentra en una biblioteca prodigiosa, el laberinto completo de todos los sueños y palabras.” Un comentario epidérmico de Borges era seleccionado -en "Acceso carnal"- por Eduardo Moga al referirse a las reacciones de placer y emoción provocadas por la poesía (que coinciden con las que recuerda el poeta Antonio Gamoneda de su propia infancia en *El cuerpo de los símbolos*); cuando le preguntaron al escritor argentino cómo sabía si un poema era bueno "él respondió: 'se me eriza el cabello'."

En **1986** Borges muere en Ginebra, acompañado de María Kodama, con quien tan hondamente se ha comprendido y con la que contrajo (éste para él es su segundo) matrimonio. Antes habían viajado sin cesar -también en globo- y publicado juntos un *Atlas* (**1984**) lleno de vitalidad y alegría: Mario Vargas Llosa comenta el impacto del amor cumplido, de la belleza, inteligencia y juventud de María Kodama en la sensibilidad de un anciano Borges, cómplice entrañable y divertido de su compañera a la que celebra en el poemario *Los conjurados* (**1985**). Lo capta una fotografía de los años setenta de Borges, María Kodama y un gato* (acaso los tres presintiendo la insólita aventura que JLB viviría con “Rosi” -una tigresa real domesticada que le puso las patas en los hombros y prácticamente le lamió la cara- casi al final de su vida).

III. Borges, un escritor coherente (y genio paradójico)

Amante de los tigres y los gatos, impecable prosista, ensayista, cuentista, crítico, poeta revisionista de sus textos, él mismo facilita la comprensión de su obra a través de prólogos en los que hace declaración de intenciones. Elegante e intelectual, -“popular y elitista” (Barnatán)-, es un constructor de artificios perfectos, de mecanismos maravillosos que gozarán plenamente los lectores a los que no arredren los desafíos de la inteligencia, característica más definida de su estética. Alejado de derrames que siempre consideró de mal gusto, Borges maneja claves precisas y de ardua penetración para un lector perezoso cuando su casi insolencia erudita se eleva a una dimensión paralela de envolvente irrealidad literaria. Domina las grandes metáforas y los sistemas filosóficos que propone como salidas parciales a la impotencia humana ante los abismos del espacio y el tiempo.

Escritor coherente con sus obsesiones, riguroso en el uso del léxico, está interesado en la potencia intelectual del idioma y el soporte lógico de sus complejas propuestas en las que inserta a menudo juegos y bromas. La precisión de su lenguaje, su dominio sin concesiones, le hacen fuente obligada para estudiosos: JLB es un autor del que siempre puede aprenderse algo nuevo y en el que rastrear tesoros. Es “inventor de una autóctona lengua hispanoamericana” (concepto de C. Fuentes (re)citado por Florence Yudin, quien además constata el ubicuo gusto por lo fantástico en cómo Borges hace en parte del poema “Heráclito” un “cuento fantástico en miniatura”). Exquisito conocedor de la tradición clásica, admirador de las composiciones sujetas a la forma, original puerto de confluencia de culturas muy distintas, es experto en la reconciliación de lo dispar que él maneja con soltura y autoexigencia en sus construcciones, objetos poliédricos y sentidos plurales, siendo él mismo “una especie de antología de muchas literaturas” -y capaz de recitarlas todas- como confiesa a Vargas Llosa en una de sus entrevistas.

IV. Cosmovisión, temas, estilo, escepticismo, ética

Atrae, en la cosmovisión borgiana -una cosmología paradójica-, la mezcla de elementos de la realidad y la ficción -que lleva de forma recurrente a sus composiciones-, el eclecticismo de sus desafíos y soluciones; tanto como desconcierta (a los que no lo posean bien entrenado) el uso del humor. Con una apacibilidad engañosa se apea de las altas metáforas (que esconden otras a lo *matryoshka*) y sacude con frases demoleadoras y chistes iconoclastas de aguda ironía.

No es casual que Borges -junto con Bioy Casares- haya sido el "sistematizador formal" de un género que irradia -el fantástico- entonces considerado menor y al que recurre más allá de su prosa. JLB usa citas y personajes apócrifos, aunque también los incorpora de la vida real literaturizándolos. Su supuesta frialdad conceptual no debería trasladarse de manera automática a sus textos donde pueden encontrarse destellos de una honda pasión contenida que nos toca por sorpresa.

El estilo borgiano ha mantenido jóvenes obras en ocasiones preteridas por la reacción que provocaron incomprensibles declaraciones del autor que las escribió: un declarado antinacionalista defensor de la paz, de enorme dignidad, tolerante y cívico pese a sus contradicciones, su desinterés por la política, y las cruentas peripecias de algunos de sus tipos literarios con los que exorcizó su

sedentarismo. Acaso la admiración por sus antepasados militares le impidiera en su torre analizar al comienzo la brutalidad de la Junta Militar Argentina -tan opuesta al honorable valor del servicio que idealizó en aquellos- y que acabaría condenando al conocer los siniestros crímenes perpetrados por ésta. Borges insiste en la ética rectora que debe observar el escritor (cita a Conrad) y no se equivoca.

Hay en el universo borgiano, -"criptografía de la divinidad" en sus palabras-, búsqueda de absolutos y preocupación por el problema del conocimiento (que le parece irresoluble al tener que ser filtrado por la limitación humana), de ahí su escepticismo ante la metafísica sólo resuelto por el arte: el valor estético de la creación artística como salvación personal puede resumir su ética. Es el agnosticismo de un caballero cosmopolita. En las corrientes de pensamiento y filosofías influyentes en su obra se reúnen Schopenhauer, el brahmanismo, el panteísmo, la filosofía de Berkeley, el budismo, la Cábala, el platonismo, el pitagorismo en lo referente al tránsito del alma, el gnosticismo, el estoicismo, y algunas creencias cristianas: Borges hace dialéctica y fusión de lo irreconciliable.

Temas recurrentes son el infinito y la eternidad, el sentido del universo, el tiempo, la imposibilidad humana de comprender el cosmos debido a la simultaneidad de éste, la pluralidad de opciones y respuestas, el fracaso de las realizaciones mortales por su precariedad intrínseca y la fugacidad, la búsqueda de las claves ocultas que sirven para interpretar las cosas, la materia, la identidad, la personalidad, el destino (y su espanto "porque es irreversible y de hierro"), los dioses, el mundo como caos, el universo como libro, el azar, la arbitrariedad de los sucesos.

Utiliza Borges muchos recursos para guiarnos por el viaje a través de sus temas: los dobles, los espejos, los laberintos, los tigres, los cuchillos, las rosas, la inutilidad de la aspiración de ser feliz, y es muy pudoroso en los temas personales -como el del amor- o de ciertos aspectos físicos de la comunicación que deplora o nos escatima a través del silencio y de veladas verdades en líneas sueltas.

V. Fases poéticas

En su breve periodo ultraísta juvenil (1919-22), su actitud había sido de "purga", limpieza de la palabra y desdén del ritmo: reducción de la lírica a la metáfora, supresión de todo lo superfluo, ornamental, confesional, rebuscado; síntesis económica de las imágenes para reforzar su poder de sugerencia. El impacto de la metáfora residía en lo insólito, la novedad y la sorpresa: hay que recordar que Breton había propuesto como metáfora más válida "la que contenía mayor grado de irrealidad". Borges reacciona distanciándose de un sarampión al que se refiere como "la equivocación ultraísta".

La metáfora se convierte en una necesidad metafísica en la que expresa su perplejidad, y es más persuasiva si sirve para traducir su estrecha relación con las grandes verdades del cosmos y la especie humana: así nace la metáfora borgiana de la convicción, (aunque llegará a pensar en su vejez que también se puede aligerar o prescindir de aquella). La voz del auténtico poeta es la del universo, y la fe poética consiste en "una fuerte apariencia de veracidad, capaz de provocar una espontánea suspensión de la duda", porque sólo a través del arte podemos participar de lo absoluto.

Los tres primeros poemarios *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín* (1923, 1925 y 1929) nos refieren un amor reposado en las hermosas referencias de su ciudad, mitificada y laberíntica, y el canto a su linaje del que se enorgullece: son sus antepasados baluarte de la tierra americana y, si ha perdido la acción de su sangre, tiene Jorge Luis la voz que les inmortaliza en sus retratos y que sabe recrearse en lo épico participando en sus gestas a través de la pluma.

Después de más de treinta años de silencio poético, irrumpen de nuevo los temas angulares, la hondura de otros a los que le mueve su ceguera, la reflexión sobre lo que se ha vivido, el inexorable paso del tiempo hacia la vejez y la muerte. La memoria de sus mayores, el diálogo con los filósofos y los escritores muertos, la pasión de los libros, el conocimiento y las bibliotecas, el amor siempre doloroso en una sujeta nostalgia a veces jubilosa, el olvido, y el hecho de morir que se le va revelando como la posibilidad clarividente de acceder al secreto de la identidad: "pronto sabré quién soy."

En las primeras obras era más pudoroso, rechazando el egocentrismo, la subjetividad romántica, mientras que en las últimas el poeta añade lo que Jaime Alazraki registra como "una voluntad de intimidad." Uno de los rasgos que le afirman en su oficio es la meditación con que se entrega al acto poético, el gesto en que lo asume, la intensa lucidez que nos muestra una conciencia privilegiada. En la poesía, y en su segunda etapa, es donde encontramos un Borges menos reservado que a medida que envejece es capaz de reconocer el misterioso poder transformador de la poesía y el valor trascendente de la literatura que había cuestionado: "Otra cosa no soy que esas imágenes / que baraja el azar y nombra el tedio. / Con ellas, aunque ciego y quebrantado / he de labrar el verso incorruptible / y (es mi deber) salvarme." Con esta propuesta de "El hacedor" (*La cifra*) el poeta se construye a sí mismo en la palabra, con exactitud y perfección -y mediante el verso incorruptible- encontrará una respuesta del universo (a su medida y al eco de los clásicos). Es el último Borges el que se muestra más cercano, a veces intimista o confesional, después de que todo su quehacer literario, había estado dominado por lo intelectual - de manera casi inhumana, se dice- ¿o casi sobrehumana?

En su primera época, señala Guillermo Sucre, "los poemas de Borges son una emoción que sabe dilucidar y entrever el lado más profundo de las cosas." Y -habla Borges- de su "pensativo sentir". En la segunda, -refiere R. Gutiérrez Girardot-, sus poemas "son exposición de un pensamiento en imágenes". Uno de los libros favoritos de JLB es *El hacedor*, surgido de "la necesidad (...) donde no hay ripios". También *El otro, el mismo*. Borges elige, en el prólogo del que lamentará inoportunas descortesías poéticas, -(Carrizo)- porque "no me deshonran": "Otro poema de los dones", "Poema conjetural", "Una rosa y Milton", "Junín".

Siguen unos versos (no son los más depurados algunos) ilustrativos.

VI. Algunas claves poéticas borgianas (y unos poemas)

A.- En el poema "Arte poética" (*El hacedor*), -donde fugacidad, cotidianeidad, eternidad, transformación y humildad conviven- nos asomamos a la concepción borgiana del arte y la poesía:

Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar y que la muerte
Que teme nuestra carne es esa muerte
De cada noche que se llama sueño.

Ver en el día o el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años
En una música, en un rumor y un símbolo.

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
Un triste oro, tal es la poesía
Que es inmortal y pobre. La poesía
Vuelve como la aurora y el ocaso.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Ítaca
Verde y humilde. El arte es esa Ítaca
De verde eternidad, no de prodigios.

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.

También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable.

Construido de la manera más tradicional, con cuartetos endecasílabos de rima consonante, se busca la sencillez de rima y léxico, y las metáforas son asequibles: el tiempo es el río, la muerte y la vida son espacios oníricos e incluso sonámbulos, la identidad se revela en un espejo; no pretende Borges asombrarnos, y con la suavidad sin estridencias que fluye en sus versos nos acerca ese discurrir del tiempo, heraclitano río incesante. Nos facilita clara descripción de la poesía como "inmortal y pobre", y aquí nos da una clave imprescindible de la cualidad de la palabra que pueda sobrevivir. Parece además que la misión poética es reparadora cuando bien usada su alquimia logra elevarnos a una abstracción curativa: "Convertir el ultraje de los años / En una música, un rumor y un símbolo." Habla del rol primordial de reconocimiento a través de la poesía: "como ese espejo / Que nos revela nuestra propia cara." Y del arte como patria primigenia a la que retornar por lo que

es y no por los lujos o excrecencias añadidos: "El arte es esa Ítaca / De verde eternidad, no de prodigios".

Hacer arte del embate de las metamorfosis y los fenómenos cruciales experimentados por el ser humano y la especie -tiempo, muerte, fugacidad, olvido- expresándolos de manera que lleguen a todos, ¿como consolución y como sentido del ser? Borges usa un tono oral: "la prosa dubitativa y conversacional", el lenguaje habitual que torna poético en la poesía despojada del decir artificioso, y prefiere la alusión antes que la declamación, el acento cotidiano al estilo exagerado en el que no se reconozca la persona corriente. Aspira a crear más expresividad en la mezcla de lo lírico con lo narrativo y lo explicativo. Guillermo Sucre estudia este proceso borgiano e intuye la combinación de dos fuentes muy queridas para el poeta argentino: los Evangelios y Whitman, lo épico y lo anecdótico. ¿Es la borgiana una épica subjetiva? Parsimoniosa y ensimismada intenta atenuar el hincapié en la palabra (afán ilusorio al ofrecerla cuidada), pero su mensaje ilumina a quien la lee como propia.

B.- Hay una decantación en la actitud borgiana ante el acto poético que se muestra (y veremos al leerlos) en dos poemas de sus diferentes épocas: encontramos planos múltiples en su creación, pero en lo que se refiere a su propia conciencia, Borges experimenta un sentimiento de fracaso ante el lenguaje... -¿del que, en su autoanálisis crítico, él siente que ha abusado?- y ante el que se sólo se salva por el espíritu poético y la actitud en que -¿rendido?- intenta –humilde, resignado- trascender. En "**Casi juicio final**" (de *Luna de enfrente* -libro que no le gustaba a JLB y que quizá él hubiera querido secuestrar-), poema del que he encontrado tres versiones y elijo dos: una anterior (y pongo a continuación la aparecida en *Obra Poética 1923-1977* (Alianza Tres), donde existe un sentimiento mayor de pesar), y para su comparación. Al leer las dos versiones, que se explican solas, observaremos como ganará peso 'la noche' -¿noche de vela o insomnio, del alma, de la ceguera creciente?-. En la segunda además 'lo eterno' será desplazado de alguna manera por un entorno que implica cierta 'vileza': 'el mundo' al que de la 'lejanía' se pasa a una 'ternura' ambigua. Borges canta en ambas con fe en el poder de sus dones secretos sintiendo la plenitud en este primer tranco vital:

En mi secreto corazón yo me justifico y ensalzo:
He atestiguado el mundo; he confesado la rareza
 mundo.
He cantado lo eterno: la clara luz volvedora y
 las mejillas que apetece el querer.
He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe:
 la infinitud del arrabal, los solares.
En pos del horizonte de las calles he soltado
 mis salmos
 y traen sabor a lejanía.
He dicho asombro de vivir, donde otros dicen
 solamente
 costumbre.
Frente a la canción de los tibios, en ponientes
 mi voz, en todo amor y en el horror de la

muerte.

A los antepasados de mi sangre y a los antepasados
de mi espíritu sacrificué con versos.

He sido y soy.

El agua sigue siendo dulce en mi boca y las estrofas
no me niegan su gracia.

Siento el pavor de la belleza; ¿quién se atreverá
a condenarme si esta gran luna de mi soledad
me perdona?

=====

Mi callejero no hacer nada vive y se suelta por la variedad
de la noche.

La noche es una fiesta larga y sola.

En mi secreto corazón yo me justifico y ensalzo.

He atestado el mundo: he confesado la rareza del mundo.

He cantado lo eterno: la clara luz volvedora y las mejillas
que apetece el amor.

He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe:
y los arrabales que se desgarran.

He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre.

Frente a la canción de los tibios encendí mi voz en ponientes.

A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mis sueños
he exaltado y cantado.

He sido y soy.

He trabado en firmes palabras mi sentimiento
que pudo haberse disipado en ternura.

El recuerdo de una antigua vileza vuelve a mi corazón.

Como el caballo muerto que la marea inflige a la playa, vuelve
a mi corazón.

Aún están a mi lado, sin embargo las calles y la luna.

El agua sigue siendo grata en mi boca y el verso no me niega
su música.

Siento el pavor de la belleza; ¿quién se atreverá a condenarme
si esta gran luna de mi soledad me perdona?

Al comparar las dos versiones de ese poema, en que ya hemos visto unos cambios sutiles, observamos como el hablante resalta en la conclusión (inalterada en ambas) la importancia de perdonar -o no emitir juicios- y perdonarse para avanzar en la superación de errores y obstáculos en su asombrado vivir, impregnado de confianza en la primera versión (la que sigue se alarga, se hace más crítica y entrañada al añadir "desgarran", "ternura", "vileza" y un "caballo muerto" que nos ensombrece, -dando más protagonismo al "sentimiento", palabra incorporada-); y ¿alejado ya de las calles reales por la memoria y la oscuridad de la ceguera? el intérprete de la belleza, el que se ha atrevido a mirarla, a confrontarla como si se tratara de una Sibila que le inspira un confesado pavor.

C.- Con “**Mateo XXV, 30**”, escrito en la madurez, vemos cómo el poeta rectifica su orgullosa afirmación juvenil ante la severidad del paso del tiempo y la decepción asumida en el incumplimiento de las expectativas iniciales. La inteligencia, ambivalente, no ha resuelto los grandes enigmas. La enumeración caótica de su vida y los símbolos de su cosmovisión le emplazan a la comparecencia ante una voz interior infinita. Solitaria y en pie se afirma la entereza borgiana en su rigor: en aceptación del inútil esfuerzo, al que se enfrenta con serenidad, coraje - ¿por reconocer todo lo desperdiciado?- y una humildad final que le concede ese convencimiento de la pérdida y la repetición. Trasciende Borges su juicio individual -el de creer haber fracasado como poeta-, y su vanidad. La culminación de esa distancia autocrítica a la que le ha emplazado el tiempo está hecha de un sólo gesto: la humildad con que se debe enfrentar la creación. (Y su resultado). Lo que se derivaría de esta revelación se confirmará en la trayectoria hacia la poesía como voluntad de desprendimiento e inocencia -se consigan o no, sean naturales o trabajadas-, que nos propone una muy alta forma de sabiduría. Todo es frágil y efímero en la precaria existencia, en el azar que nos confronta, pero en la memoria y la palabra, -“álgebra y fuego”- contra la fugacidad, queda lo que puede permanecer... acaso en otra saga... pues todo es heredado... Y todo atrás lo dejaremos en el trágico destino de la vida. Leamos "**Mateo XXV, 30**" (de *El otro, el mismo*):

El primer puente de Constitución y a mis pies
Fragor de trenes que tejían laberintos de hierro.
Humo y silbatos escalaban la noche,
Que de golpe fue el Juicio Universal.
Desde el invisible horizonte Y desde el centro de mi ser, una voz infinita
Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):
-Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,
Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos
Un cuerpo humano para andar por la tierra,
Uñas que crecen en la noche, en la muerte,
Sombra que olvida, atareados espejos que multiplican,
Declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo,
Fronteras del Brasil y del Uruguay, caballos y mañanas,
Una pesa de bronce y un ejemplar de la saga de Grettir,
Álgebra y fuego, la carga de Junín en tu sangre,
Días más populosos que Balzac, el olor de la madre selva,
Amor y víspera de amor y recuerdos intolerables
El sueño como un tesoro enterrado, el dadivoso azar
Y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo,
Todo eso te fue dado, y también
El antiguo alimento de los héroes:
La falsía, la derrota, la humillación.
En vano te hemos prodigado el océano,
En vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;
Has gastado los años y te han gastado,
Y todavía no has escrito el poema.

La línea final lo dice todo: pese a lo recibido, el fracaso del empeño mortal ante el vértigo del Tiempo.

VII. A modo de conclusión abierta

Las limitaciones de unos apuntes "a vuela pluma" (y que se pergeñaron ajustándose a los fondos habidos en la biblioteca que entonces visitaba y a los propios, perdidos en inundaciones o mudanzas) impiden profundizar en la esencia de un escritor prodigioso por sus talismanes. Asumo la frustración de no referirme ahora a tantos momentos de intensidad ante "El Poeta Ciego" (así le llamé en un homenaje personal desde uno de los libros que -también por azar- yo escribí: *Viaje al interior* en el que había varios homenajes borgianos, uno expreso en el "Canto IV" del "Viaje americano"). En la urgencia insignificante de mi canto, y luego en la breve pesquisa posterior, no incluía -y ahora apenas cabe- la orfandad de un silenciado cholo peruano y genial que, en cierto modo, ¿no sería una antítesis complementaria del famoso argentino que en realidad no ambicionaba el éxito y fue más tolerante que la leyenda de su fama? Porque el peruano César Vallejo no ejercería en vida ningún protagonismo (y menos cierto etnocentrismo cultural de Borges), y al contrario en su mundo cerrado morderían las ausencias de los afectos arrebatados, el ardor de las pasiones dolientes, fraternales, y la marginación añadida del huérfano a la del despojado (hambriento literal al que un ensoberbecido Neruda ya universalmente reconocido y aún así- ¿por indiferencia y-o miedo al contraste en la extremada hondura poética del peruano?- no ayudó pudiendo hacerlo). Pero, ¿no hay ahora un encuentro astral entre ambos, no están reunidos en la posteridad y la profunda convicción literaria dos poetas -Borges y Vallejo- a los que ya no separan tanto estilos, ideologías ni medios de sustento espiritual o físico cuando el magistral uso de la palabra que dejaron aún nos estremece? Desde aquí les invito a regresar a libros que solos se explicarán mejor que en ajenas palabras prologales. Y que les llevarán palpitanes vértigos de sombra y de luz en sus legados. (Al concluir estos apuntes veo brevemente que mi intuición es compartida: Pedro Granados se refiere, en el enunciado de un artículo que cito, al vislumbre dialogal de Mario Paoletti -que las trata de "gemelas" en "registros muy diferentes"- ; de Elizabeth Garrells -en la conexión sesgada de "polos opuestos"-; y en la tesina de Leandro Pasini a estas poéticas comparadas de "o poeta da elite" e o "poeta da cultura indígena").

Queda pendiente mencionar algunas frases célebres, esclarecedoras, testimoniales, fervorosas, cautelosas, -¿lapidarias?- y de cualquier interpretación de autores diversos que (fui recogiendo en páginas manuscritas o virtuales, ya lejanas, extraviadas con sus notas y por ello inútiles en ejemplo del fracaso y la repetición), resaltarían el buen hacer de Borges -o la imaginación tan lectora y bien amueblada de un escritor que no exhibía sus propios libros en su biblioteca-; pero sólo recordaré una frase feliz que las resume casi todas. La pronunció Ernesto Sábato, admirador del magno prosista, ensayista, cuentista, brillante creador de ficciones, mundos paralelos, eruditas teologías, -que hizo más inteligente el uso del castellano en su intuición, y cirugía cumplida, de que en éste podía lograrse la eficacia del inglés- y al que algunos pusieron muy por encima del versificador: "A usted, Borges, ante todo lo veo como un Gran Poeta".

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.
- Barnatán, Marcos Ricardo. *Conocer Borges y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1984.
- . "Tuvimos una patria y la perdimos." *El País*, 15 junio 1986.
- Barros, Jenny. *Borges: su estilo narrativo*. Montevideo: Ediciones Casa del estudiante, 1978.
- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*. Buenos Aires: Hispamérica, 1974.
- Borges, Jorge Luis. "Ars poética." *Hora de poesía* 49-50 (1987): 67-69.
- . *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1967.
- . *Obra poética: 1923-1969*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972.
- . *La rosa profunda*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1975.
- . *La moneda de hierro*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1976.
- . *Historia de la noche*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1977.
- . *Obra poética, 1923-1977*. Madrid: Alianza Tres, 1981.
- . *Antología poética: 1923-1977*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- . *Selected Poems*. Ed. Alexander Coleman. USA: Viking, Penguin Group. 1999.
- . Entrevistas. "Conversaciones con Borges." Con Antonio Carrizo. *La vida y el canto*. Radio Rivadavia, Buenos Aires. Agosto, 1979.
- . Entrevista. "Borges cumple 80 años." Con Antonio Carrizo. *La vida y el canto*. TV, Buenos Aires. Agosto. 1979.
- . Entrevista. "Celebrando a Borges." Con Antonio Carrizo. TV Pública, Buenos Aires. Enero 1981.
- Brizuela Aybar, Eduardo. *El poema preferido: un acercamiento a "Límites" de Jorge Luis Borges*. San Juan, Argentina: Universidad Nacional de San Juan, 1990.
- Carilla, Emilio. "Poesía, filosofía y religión en Borges: el 'Poema de los dones.'" *Thesaurus* 37 (1982): 501-522.

- Cortínez, Carlos. “‘Himno del Mar’: El primer poema de Borges.” *Revista Chilena de Literatura* 25. Universidad de Chile: 1985. 73-86.
- Ferrer, Manuel. *Borges y la nada*. España: Tamesis Books Limited, 1971.
- Flores, Ángel. Ed. *Expliquémonos a Borges como poeta*. México: Siglo veintiuno editores, 1987.
- Galán, Lola. “Carme Riera: ‘En España hay más escritores que lectores.’” *El País*, 12 nov. 2019.
- Gallego, Vicente. "Borges: El tema de la muerte en su poesía." *Hora de poesía* 49-50 (1987): 48-50.
- Granados, Pedro. “El diálogo Borges-Vallejo: Un silencio elocuente.” *Variaciones Borges* 23. *JSTOR* (2007): 183- 206.
- Harguindey, Ángel S. “‘Atalanta’: Entrevista a Jacobo Siruela.” *El País Semanal-Atalanta*.
- . “Reportaje: El lujo de trabajar y vivir libre.” *El País Semanal*, 2 oct. 2005.
- Jurado, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1967.
- . Estudio preliminar. *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1982.
- Kodama, María. “Entrevista a María Kodama”. Con Jaime Bayly. MegaTV, Miami. 10 oct. 2013.
- Lledó, Emilio. “Sobre la educación. La necesidad de la Literatura y la vigencia de la Filosofía.” Barcelona: Taurus, 2018.
- Marías, Javier. “Críticas y premios.” *El País semanal* 6 feb. 2021.
- Merino, Margarita. *Viaje al interior*. 1986; León: Instituto Leonés de Cultura, Provincia (portada en blanco y rojo), XV Premio “Antonio González de Lama”; -2ª edil.:1998 (portada en blanco y azul). Nuevo prólogo, dibujos y bibliografía de la autora.
- Moga, Eduardo. "Antonio Gamoneda: Acceso carnal. *El cuerpo de los símbolos*." *Lateral* 45 (sep. 1998): 18.
- Ocampo, Victoria. *Diálogo con Borges*. Buenos Aires: Sur, 1969.
- Pickenhayn, Jorge Oscar. *Borges a través de sus libros*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1979.
- Renard, María Adela. Selección, estudio preliminar. *Jorge Luis Borges. Poesías*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1977.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

Sainz de Medrano, Luis. "La poesía de Borges: el otro, el mismo." *Borges y la Literatura. Textos para un homenaje*. Ed. Victorino Polo García. España: Universidad de Murcia, 1989.

Sabrovsky, Eduardo. "Bosquejo de una ética para inmortales." *Revista de crítica cultural* 19 (1999). Santiago de Chile: Revista de Crítica Cultural. "Bosquejo de una ética para inmortales." *Mapocho* 48 (2000): 67-80. Santiago de Chile: DIBAM. "Bosquejo de una ética para inmortales." *Dilema* 5.2 (2001): 91-108.

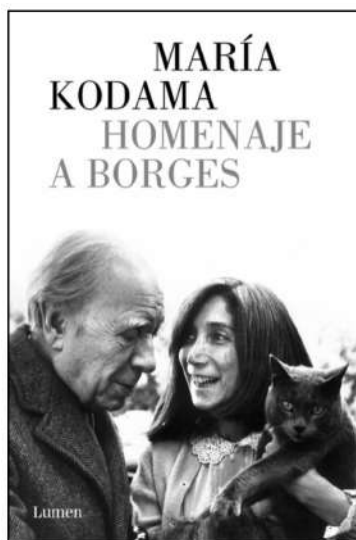
Sucre, Guillermo. *Borges, el poeta*. México: Universidad Autónoma de México, 1967.

Vallejo, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Siruela, 2021.

Vargas Llosa, Mario. *Medio siglo con Borges*. Barcelona: Alfaguara-Penguin Random House G.E., 2020.

Wolberg, Isaac. *Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Yudin, Florence L. "'Somos el río': Borges y Heráclito." *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* 7. Universidad de la Rioja: 1999. 258-71.



*La foto de José Luis Borgers y María Kodama en los años setenta aparece con el pie "Mondatori/Getty Images". En la portada del libro de María Kodama, publicado por Lumen (2016), *Homenaje a Borges*.

THE ORIGINS OF FRANCISCO SUÁREZ’S DOCTRINES ON POPULAR SOVEREIGNTY AND AUTHORITY

Millan M. Zorita, O. P.

Abstract: Francisco Suarez was a Spanish Jesuit scholastic who wrote extensively on theology, metaphysics, law, and politics at the turn of the 17th century. Highly regarded, he has remained influential until the present. This paper will focus on his theories of popular sovereignty and resistance that were so implicitly influential during the early modern period and into the Enlightenment. The clear evolution from the political thinking of Plato through the Aristotelian-Thomistic school is shown to evolve into Suarez’s as a result of two factors: the universalization of natural law, and the greater emphasis placed on the individual as an independent subject. These two factors combined to subrogate the concession of authority to the people, now considered sovereign as a political body. This understanding enabled to Suarez develop a coherent resistance theory, showing in an objective non-sectarian way that political stability and legitimacy could be maintained if the deposition of a tyrannical monarch proved necessary.

I. Suarez and Popular Sovereignty

Aristotle raised the question, “Is it possible to be both a good man and a good citizen?”[1] With citizenship being so important for Greeks, the Socratic philosophers noted the obvious natural conflict between the obligations of ethical behavior and the support of a tyrannical state. Plato had earlier answered the question clearly. He valued order over justice. In the *Crito*, Plato has Socrates sitting in his jail cell awaiting execution for corrupting the youth of Athens. When his friend (*Crito of Alopece*) visits and offers to help him escape, Socrates refuses. According to him, a man is a citizen because of the law. The law is authority, and grants legitimacy to the ruler. As the law is prior to the state[2] – and thus the best guarantee against tyranny – respecting it is more important. And thus, to achieve justice, order is valued over conscience.[3] Suarez,[4] the scholastic, writing almost two thousand years later, wrote several books on politics and law. *De Legibus* (1612) and *Defensio Fidei* (1613) made a clear case for conscience and justice over order. In the intractable debates at the time over the divine right of kings, Suarez firmly argued against that doctrine in favor of one where power comes from God, but is vested in the people as a sovereign political subject.[5] Through popular consent, legitimate authority is created, and a monarch may exercise power as the maximum expression of popular will.[6] For Suarez, power is retained by the people always,[7] as power is a gift from God and is inalienable.

Suarez recommended a monarchy as an ideal system of government – it followed nature’s endogenous hierarchies. But he also allowed for majority rule and some form of democratic

expression, as he did not believe that monarchy necessarily followed from natural law.[8] When a monarch disregarded the law – the law was above the monarch[9] – or failed to respect the well-being of his people, then Suarez allowed for resistance. Resistance theory was a concept that the people had a right to overthrow the king, and had been expressed several times during that era, primarily by religious writers who disagreed with their monarch's religious policies such as Doleman and Buchanan.[10] Until Suarez, resistance theory had primarily been a sectarian affair. Suarez made resistance a coherent dogma. He conceived it in a way that allowed for consistent, logical, coherent, and non-sectarian popular accountability of a monarch. But justification for resistance was developed in such a way that a small majority could not de-crown a monarch for sectarian interests. Prior to Suarez, Francisco de Vitoria had proposed theories of popular sovereignty and resistance.[11] It was Suarez that made these a practical, applicable reality. He maintained the sovereignty of the people, but defined its limits in a way that the authority granted by the people to the monarch could not be withdrawn unless it was in self-defense or an actual case of tyranny.[12] A legitimately constituted power could not be abolished without also ensuring that resistance or deposition clearly represented the consent of the people.[13]

II. Dominium and Free Will

As political philosophy developed from the classical, to the medieval, and later to the early modern period (as represented by the School of Salamanca), it evolved to emphasize the individual as a subject with his own agency. While Vitoria and Suarez continued to agree with Aristotle and Aquinas in the importance and priority of society when explaining mankind, the former began to recognize the primacy of the individual as the essential component of society as opposed to the family.[14] The development of the concept of dominium – perhaps best understood as agency – and a shift in emphasis on free will centered the individual as the core component of the political subject, the people. Dominium made individuals into agents, and further development of the concept of free will created the concept of regal authority through the mechanism of popular consent.

In the Republic, Plato defined a rather limited concept of the individual. The polis was there to harmonize an individual to society and provide for the self-perfection of the individual's soul. [15] For this, he identified the parts of the soul directly with the parts of the polis; it was therefore understandable that the individual as part of the polis was created a citizen through the law. The law was conceptualized as being prior to the state; it was the law that created the state's authority.

Aristotle did state that the purpose of the state was the fulfillment of an individual's telos, but he conceived the community as prior to the family, and a person existed in natural partnership with a spouse.[16] Aquinas followed his lead; his basic component was the family, and it could only exist in a naturally-occurring society, a more perfect whole.[17]

All this changed in the mid-sixteenth century. Aristotle had argued in favor of private property, but only in a practical, instrumental way – to avoid the tragedy of the commons. Francisco de Vitoria, when taking up the cause of the Amerindians, argued that individuals had dominium, or agency and power over their immediate domain. A human being that owned property, in both an instrumental

and also a subjective way[18]– as he argued the Amerindians did – obviously had dominium, and this was evidence that they could reason. While dominium was a gift from God, private property was an expression of it which lay within the purview of human and natural law; this, plus the capacity to reason, made a person a morally relevant subject.[19] Although Vitoria continued to argue that society was natural, the individual was now a sovereign subject within said society.

For the scholastics, power came from God. Vitoria vested that power in the individual through his concept of dominium. Since society was the natural state of human beings, power was naturally expressed in a collective fashion, and no matter how it was adjudicated, that power remained sovereign in that collective.[20] Through individual dominium,[21] power was inalienable from the collective. That same dominium allowed the collective to assent to a government because those individuals held agency which allowed for legitimate consent.[22] Suarez gathered Vitoria's thoughts and argued that it was individuals that had to consent to a government.[23]

Apart from the evolution of dominium, free will was conceptually undergoing change. Throughout the classical period, some philosophers allowed for varying degrees of free will. Stoic philosophy may have as well, but it also understood fate to be explicative. When one considers the Aeneid, it is debatable how much freedom of action Aeneas had from his fate or his telos. This period seems to account for free will, but only in a compatibilist manner.[24]

In the middle ages, Thomas Aquinas, basing his philosophy on Aristotle's, argued that the use of reason was essential to humans; unlike Aristotle, he proposed a more robust conception of freedom of action. This wasn't new – this idea had existed in the Judeo- Christian tradition since the days of the Covenant and Abraham's sacrifice of Isaac. These events necessitated human free agency, conceived in a manner less compatibilistic and fated than Aeneas's.

In the early modern period, another Salamancan, the Jesuit Luis de Molina,[25] challenged the Thomistic doctrines of Dominican Domingo Bañez on free will. De Molina attempted to resolve the conflict between God's foreknowledge and freedom of action, and human free will. His doctrine was the famed 'middle ground,' that held that divine freedom of action and foreknowledge could be maintained as God could create a multiverse, where a person could still exercise free will, and make a choice, while those choices remain enclosed in a universe that was a creation of divine power.²⁶ This doctrine was referred to as Congruism, which ultimately formed a cornerstone of Suarist philosophy. Suarez was more moderate than Molina in the debate, but the doctrine implied that natural law had to be compatible with free will. Molina may have argued that God was merely partial to acts of human free will, but Suarez argued that since God had to completely participate in each human act, he became their complete cause – while still allowing for acts of free will.[27]

The reasons the Suarist position on Congruism were so vital to his concepts of popular sovereignty and resistance were twofold. A prince's right to rule was created through consent from the people, but the people had to have agency in order to consent. And that agency was based on their free will.[28] That consent created authority, but that consent could only create authority because God had assented and participated in the acts of popular free will that had resulted in the creation of that authority.[29] God did not create that authority, but with God's participation in

consent, a prince could claim – and remain subject to – some form of divine backing of the trust placed in him by his people.

The consent, as formulated by Suarez, could allow for a form of social contract.[30] While there is no way to pretend Suarez was a social contractarian like Hobbes or Locke, there were some similarities. Suarez would never admit to something like the state of nature that the English theorists wrote of – for him, individuals could never be understood outside of a social context. But he did state that each individual had to agree on the need for a government. This is a change in emphasis from Aquinas. Mostly due to Vitoria's influence, Suarez now presented consent with an emphasis on the individual's choice, as opposed to the medieval version, which emphasized the community above the individual.

III. The Universalization of Natural Law

Natural law evolved somewhat from its origins with Aristotle to a more clear expression with Cicero and the Stoics. For them, natural law was based on nature and the *essentia* of a thing. Aquinas later argued that natural law came from God's nature; this made natural law universal and binding.[31] The conceptual change created a mechanism for the placing of objective values and virtues over order and the law.

The implicit natural law that Aristotle argued for was based on the teleological implications of the essence of a thing, its nature. Thus, it was objectively based on nature – but it was less clear what was defined as nature or constituted that way. Although Aristotle's doctrine on slavery remains poorly understood, he did admit that someone could be a slave by nature, and therefore had a different natural *entelechy* than a citizen. Human beings were not necessarily born free, nor were they equal; different types of regimes required different moral virtues from their citizens. For Aristotle, one of the purposes of the state was to teach these concepts to the people, that they may best achieve their natural ends – and the ends of their particular republic.

Contrast this with the situation in England, where protestant theology to varying degrees disdained reason, free will, and natural law. This inability to legitimize a volition process whereby the people consent to a king created a need for a theory of state that was voluntaristic to the extreme – this being the divine right of kings. This conception did not allow for any legitimate manner for the people to remain sovereign or assent to a monarch. Examples of this thinking are Robert Filmer's *Patriarcha* or Thomas Hobbes's *Leviathan*.

Aquinas argued that natural law came from God's nature, and God couldn't contradict his own nature;[32] natural law was universal, completely binding, and applied to everything that God held in existence – *per se*, and not *per accidens*.[33] Natural law was prior to human law, which necessarily implied that the emphasis on 'the good,' the intent of following natural law, was more valued than 'order,' in the sense that 'order' was derivative of human law.

Vitoria evolved to specifically value justice over order. Human rights, he argued, were now subjectively ordered, binding, and universally applicable. Suarez continued, and argued that only laws that were subject to natural law were both binding and valid.[34] This became key when he formulated a resistance philosophy. Thus, he argued in *Defensio Fidei*, that rebellion is authorized

due to either the violation of the conditions of the prior contract or the exigencies of natural justice.
[35]

IV. Authority

Classical philosophy first argued that political authority was not of divine origin. Plato equated the law with authority; the individual as he related to the state, the citizen, was a creation of the law. Indeed, the citizen had a compact with the state; the law needed to be above the state as well, and he made it clear in the *Crito* that questioning the law damaged authority, and thus order was more important than justice.[36] Aristotle agreed that law must have authority, even though his accounting of authority was nebulous.[37] For him, constitutional rule required rule of law and no ruler self-interest.[38] Tyranny was unconstitutional, but his theory of resistance was not elaborate; he allowed for a natural ‘*kyklos*,’ where revolution was caused by injustice and inequality. [39] Aquinas believed that a regime had to comply with natural law to be legitimate.

Vitoria argued that popular sovereignty comes from universal consent, as this is what creates authority. This had its foundation in his ‘*dominium*’ concept; Suarez added agency due to free will, which endowed Vitoria’s individuals with real moral capacity. This implied that it was individuals, not the family, the tribe, or the community, that had to agree on a need for a government. For Suarez, authority could not be withdrawn from a legitimately constituted state. Under the circumstances of tyranny, he did approve of rebellion, but in contrast to Bellarmine, Suarez argued that an appeal to authority (e.g., a king’s own magistrate’s approval) was needed to legitimize resistance.[40] Since authority was created by popular consent, as exercised by individuals acting in a community, resistance to a king needed a legitimate cause, the assent of an authority,[41] and thus implicit approval of the citizenry. This was the mechanism by which a people could hold their sovereign accountable without a devolution into anarchy.

V. Conclusion

Suarez gave a very tidy conclusion to the ‘good man’ versus ‘good citizen’ conflict. A good man had to be a good citizen. If there was a conflict between the two, the regime was in the wrong, and needed to be changed. A legitimate regime could not be overthrown, unless it was violating natural law, the natural rights of the citizens (justice), or its compact with the citizens.[42] No individual or faction could overthrow the regime on its own volition; rebellion needed to be legitimized by authority. Only an individual, with agency due to a free will that follows naturally from natural law – and thus enjoying God’s implicit consent, because it is grounded in nature and not will – can create consent by approving a regime in concert with other individuals in a community. Power is retained by the people, and only authority is transferred to the ruler. Therefore, resistance also requires the same consent and authority.[43]

The intense implications of this Suarist social contract found many echoes into the Enlightenment. Here was a fully coherent conception of power, authority, and the state, which allowed for stability, democracy, and exercise of power in a way that matched natural rights and

freedom for the individual, sovereignty and accountability in the community, with a capacity for executive action by the state.

Suarez was widely read by Sidney, Locke, Grotius, et al. Many of his ideas were copied and later reformulated into the programs and writings of others who would later create their own versions of liberal political philosophies.

BIBLIOGRAPHY

Amell, Amaya. *International Law and the Conquest of the Americas: A Critical Reconstruction of the Ideas of Francisco Vitoria*. Dissertation, Department of Spanish and Portuguese, New York University, 2012.

Aristotle and C.D.C Reeve. *Politics*. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 1998.

Barnes, Jonathan. *The Cambridge companion to Aristotle*. Cambridge companions to philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Izbicki, Thomas and Matthias Kaufmann, "School of Salamanca", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/school-salamanca/>>.

Plato. *Five Dialogues: Euthyphro, Apology, Crito, Meno, Phaedo*. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 2002.

Plato, and Allan Bloom. *The Republic*. New York: Basic Books, 1968.

Suarez, Francisco. *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*. Translated by Peter L. P. Simpson. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

—. *De legibus*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.

NOTES

1. A good citizen was educated by the state to support the regime. Aristotle admitted at least six different types of regimes, therefore there were varying ways of being a good citizen. According to him, a good man and a good citizen would only coexist in an ‘ideal regime.’ Being a good citizen could naturally lead to his supporting less than ideal policies. The relevant quote is “whether the virtue of the good man and the excellent citizen is to be regarded as the same or as not the same.” Aristotle, *Politics*, Book III, 1276b15.

2. In the *Republic*, Plato argued that in the ideal polis, as he described it, laws wouldn’t be necessary. But in a less than ideal polis, the law should be supreme. Earlier Greek thought did not

believe that laws had much authority, as they were human made. Plato enshrined the law as being a product of reason. Although it may reflect the values of those who made it, at least a law encapsulated an objective truth – the use of reason. By this mechanism, Plato could place the law as being a source of authority.

3. The dialogue *Crito* is suspected of having been written around the same time as the *Laws*. This seems logical. In the dialogue, Socrates argues that the laws create order in Athens, and the laws allowed for his father to marry his mother. Without the laws, there would be chaos. This is a different approach than Plato took when he wrote the *Apology*. Here, Socrates is placed on trial for corrupting the youth of Athens, and is condemned to death. In it, Plato describes the tension between conscience and the requirements of a citizen's public life. The real questions of the *Apology* are, who has the right to speak? Who ought to educate the citizens? And therefore, who ought to govern and be in charge? Who is going to make the laws? It appears that the *Apology* is written in tension to the *Crito*, but the authority created by embedding just reason into the law is not challenged in the *Apology*.

4. Spanish Jesuit, lived from 1548 – 1617. Arguably the most influential philosopher and theologian of the scholastic revival that spread through Spain during the early modern period.

5. Suarez seems to be following Vitoria's lead, where the power of the republic is analyzed according to the Aristotelian causes: efficient cause is God; material cause is the commonwealth. This is how power comes directly from God, but is vested in the commonwealth. Izbicki, 2019.

6. In an ideal community, Suarez admits that democracy may be as well be the ideal form of political organization. Monarchy is acceptable, but for practical reasons of governance.

7. "For this power can be considered according as it exists, or can exist, in the whole political body of the commonwealth, or of the civil community, or according as it exists, or can exist, in these or those members of said community...the supreme civil power, viewed in itself is indeed given by God to men gathered into a perfect political community...through the natural consequence by the first creation of it, and thus, by the force of such a gift, this power is not in one person, nor in a peculiar congregation of many, but in the whole perfect people or body of the community." Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 1, 374 – 375.

8. In his book, *De Legibus*, Suarez makes a case that democracy may be "good and useful." He seems to believe that monarchy is the best system, but allows for democracy, as monarchy does not necessarily follow from natural law; for him, reason (conforming to natural law) does not determine the type of government in itself. "...democracy is a divine institution, we answer, that if this is to be understood of positive institution, the consequence must be denied; but if it is understood of a quasi natural institution it can and ought to be admitted without any inconvenience...but democracy could be without positive institution, because natural reason itself dictates that the supreme political power naturally comes from a perfect human community, and by force of the same reason, pertains to the community as a whole." Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 1, 376 – 377.

9. The saying "Por encima de el rey, esta la ley," popular in Spain (above the king, there is the law), is something Suarez would have agreed to, as would have Plato. See footnote 2 above.

10. Doleman was the pen name of an English Jesuit; Buchanan was a Scottish Calvinist. These were several of the various sectarian resistance writers active at the time. The intent of these was to

overthrow a particular monarch who persecuted religious minorities; the doctrine in these writings range in various degrees of scholarship. In none of these treatises could be found a coherent concept of the state that defined authority and allowed for resistance to a tyrant while providing a legitimizing process that allowed for stability, in a way that allowed for pluralism. Suarez did not deny the legitimacy of a Protestant or heathen king over his Catholic subjects; he objected to a lack of religious freedom. According to him, Christians are subject to legitimate princes – those who rule under natural law – even heathen ones. Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 1, 392.

11. Vitoria did firmly establish popular sovereignty, but his theory of resistance was very weak, and only allowed for when a tyrant was threatening the survival of the commonwealth. Izbicki, 2019.

12. “the perversity of a king can be so great against the common good of the republic, or against the compacts and agreements made with the king, the whole kingdom can by common council rescind the pacts and depose the king, and thus liberate itself from civil obedience and fidelity to him.” Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 2, 580.

13. Suarez here argues that even a tyrant with no just title, “is not licitly killed by private authority, but by public, but in this way it is also licit to kill a king governing tyrannically. Hence I argue further that a tyrant... is to be killed either in vengeance for his crime or by reason or defense. It has already been said that in the first way he cannot be killed by any private person with private authority, because to punish is an act of jurisdiction and of a superior ... neither the republic itself, which has suffered the offensive of such a tyrant, can in this way punish him, but by public counsel and with the cause cognized and sufficiently judged.” Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 2, 563. This appeal to authority is unique to Suarez, although Molina did state that if a king treated his people like slaves, ‘dominium proprietatis,’ then an effort to depose needs the assent of the ‘common will.’ Suarez allowed for more and wider causes for resistance (See Izbicki, 2019). His contemporary Jesuit, Bellarmine, who wrote on sovereignty and resistance, never mentioned a need for authority to depose a tyrannical king. Neither did the Whig theorists (Locke and Sidney) recognize a need for authority. In fact, the Rye House Plot of 1683 was a conspiracy to assassinate Charles II that directly implicated Sidney and Locke indirectly. Both had been part of a small faction, lead by Lord Shaftesbury, that opposed the Stuart dynasty

14. Suarez emphasized that man is born free, unlike what Aristotle claimed; Suarez believed that being free is a perfection of man. *Ex Vitoria*, all men are born free. Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 1, 372.

15. Plato identifies the three parts of the soul – appetitive, spirit, and reason – with the three parts of the polis – workers, auxiliaries, and guardians. The Republic is a metaphor for the soul, where it is argued that reform of the polis begins with reform of the soul. Book 5 of the Republic makes it clear that a man at war with himself is a man that is going to be at war with others; Plato is preaching self-control, and justice is a result of ‘balance, self-control, and moderation.’ Harmony in the soul begets harmony in the polis, and this is how a just state is created.

16. Aristotle argued that the purpose of the polis is the telos (happiness through living a life of virtue) of its citizens. Political community is a partnership aimed at the common good, and is not the same as another type of rule, e.g., patriarchy. Political partnership starts with the male/female and the rule/ruled relationship of people who need each other to exist. The above relationships form households, and then a village. The self-sufficient community that can provide for the needs of its

citizens is the ideal state (polis). Since the polis is necessary for a citizen's telos, "it is prior by nature to the household and to each of us." Aristotle, *Politics*, Book 1, 1253a19.

17. The emphasis on the community's being prior to the individual is a major component in the Aristotelian- Thomistic tradition. Suarez restates the concept, "man by his nature is inclined toward civil society." Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 1, 369.

18. Amell, 126.

19. Locke later emphasizes this when he argues that property through possession and as a result of one's labor is the essential individual right. Protection of this property drives other rights and the need for a social contract. Locke disagrees with Vitoria in that individuals may live independently in a state of nature; Vitoria does emphasize an individual's freedom, his rights, and ability to consent, but the individual lives naturally in a social community.

20. Amell, 67.

21. Suarez restates Vitoria when he claims that a person has a natural right to rule over his body, independently from its manner of creation. Robert Filmer, a Hobbesian theorist who argued for the divine right of kings and who cited Suarez, stated that power is passed patriarchally, arguing that man was perpetually beholden to those who engendered him. This argument is the core of his defense of royal absolutism. For Suarez, dominium simply recognized the limited agency a person had; that agency did bring some authority with it. A person had freedom and agency, simply for existing.

22. Unlike Aquinas or other medieval scholastics, who used 'ius' (right) objectively, about things, people, and processes in only the sense that they complied with natural law, Suarez began to use the term 'ius' subjectively, "a certain moral power which every man has, either over his own property or with respect to that which is due to him." Suarez, *De legibus* I.2.5.

23. Suarez was essentially social contractarian philosopher. This was a movement that citizens grant authority and contract an obligation to a political entity if they consent to it. Nonetheless, he would not have agreed to the premises of Hobbes, Locke, and other contractarians; but his consent was premised on individual freedom and agency, something he had in common, particularly with Locke. Hobbes had argued *Leviathan* (1651) that in a state of nature, man existed in a war of all against all – something that Suarez anticipated in his thinking much earlier. For Suarez, individuals would form families (as in Aristotle and Aquinas), but these were not 'perfect communities.' For that, one needed to join a social whole that had a corresponding political expression. Suarez argued that without a governing regime, families would fight ruinously amongst themselves, and peace could not be preserved with justice. Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 1, 3.1.4.

24. Compatibilism marries free will with determinism. There are various mechanisms by which this is done, leading to various different conceptualizations of the term.

25. Luis de Molina, 1535-1600. A strong supporter of human free will; his ideas on free will and God's foreknowledge were very influential, affecting Calvinist countries like the Netherlands, where his ideas influenced Arminianism. Hugo Grotius subscribed to this theology; he was imprisoned and then exiled. Molina was essentially a libertarian, and this philosophy applied to all his endeavors in theology, economics, and politics.

26. Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 2, 580.
27. Congruism as a solution was derived from Molina's ideas, and ended up being the position of both Suarez and Bellarmine, another Jesuit who had much influence with his ideas on popular sovereignty and resistance.
28. According to Suarez, man is born free, but can be subjected with reason through nature or a pact. Subjection is from man and law, which is derived from God and nature. Natural reason plus man's will causes subjection: "natural reason alone does not introduce the transfer of power from one man to another through the sole designation of the person without the consent and efficacy of the will of him by whom the power the power is to be transferred or conferred. Therefore a transfer of power cannot be understood which would be made directly by God... unless the succession is of positive divine institution; but regal power gets its origin not from positive divine institution, but from natural reason, through the medium of free human will, and therefore it is from man directly conferring it and not merely designating the person." Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 1, 376 – 377.
29. For Suarez, free will flows from natural law, and thus from God's nature. This is the mechanism by which the consent into authority process is legitimized. People have freedom of choice, and this comes from God. Thus, Suarez does not allow for a radical libertarian point of view; the choice to assent is valid.
30. Suarez was essentially social contractarian philosopher. This was a movement that citizens contract an obligation to a political entity if they consented to it. Nonetheless, he would not have agreed to the premises of Hobbes, Locke, and other contractarians; but his consent was premised on individual freedom and agency, something he had in common, particularly with Locke. Hobbes had argued *Leviathan* (1651) that in a state of nature, man existed in a war of all against all – something that Suarez anticipated in his thinking much earlier. For Suarez, individuals would form families (as in Aristotle and Aquinas), but these were not 'perfect communities.' For that, one needed to join a social whole that had a corresponding political expression. Suarez argued that without a governing regime, families would fight ruinously amongst themselves, and peace could not be preserved with justice. Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 1, 3.1.4.
31. Vitoria restates this concept of natural law. Amell, introduction.
32. Thomism differentiates between acts of divine will and acts that come from God's nature itself. God can will one thing or another, as He is free to act; what he cannot do is contradict His own nature. As God is essentially good, and His natural law is as well. The moral behavior that allows for a person to succeed, or an acorn to grow into an oak, is unchanging, as the need for this behavior comes directly from God's nature.
33. The uncaused cause argument for God's existence shows that God holds the universe in existence through a series instantaneous per se causes.
34. Laws that did not comply with natural law were not valid for Suarez.
35. Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 1, 384.
36. Plato makes clear in the *Republic* that the polis is a metaphor for the soul. Justice is harmony in the soul leading to harmony in the polis. In Book V, Plato asks whether the remedies for resolving

injustice in the soul are the same as those that bring justice in the *res publica*. Plato does provide for justice, but it is a justice that is necessarily brought about by two factors: a person successfully pursuing harmony and virtue in the self, and then providing that to the polis. But a person may not successfully participate in harmonious public life without accepting the order that is provided by reason embedded in the law.

37. “the question of political authority, central to most modern political philosophy, is... absent from Aristotle’s agenda.” C.C.W. Taylor, ed. J. Barnes, *The Cambridge Companion to Aristotle*, 233.

38. “One who asks the law to rule, therefore, is held to be asking god and intellect alone to rule, while one who asks man adds the beast. Desire is a thing of this sort; and spiritedness perverts rulers and the best men. Hence law is intellect without appetite.” Aristotle, *Politics*, 1287a28. “Where the laws do not rule there is no regime.” Aristotle, *Politics*, 1292b30.

39. ‘Kyklos’ – ‘cycle.’ Aristotle’s Book IV – VI of the *Politics* deals extensively with the question, who should rule?

40. Suarez echoes Augustine, stating that when a man is executing the power of a king, he can kill a man because he is acting in his name and with his power; this analogy applies to the republic; its ministers can act justly in killing the king because they are not operating by private power but by public. This would constitute a legitimate form of resistance to a tyrannical king according to Suarez. Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 2, 565.

41. “...because the power of avenging or of punishing offenses is not in private persons but in the superior.” Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 2, 559.

42. Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 2, 565. This idea is an echo from Aquinas, who states that it is not an act of sedition to resist a king governing tyrannically if it is done by the legitimate power of the community itself and prudently without greater harm to the public.

43. Suarez makes the argument that other than in the case of self-defense, justified by natural law, a private party cannot kill a king. Suarez is much more open to tyrannicide than St. Augustine and St. Thomas Aquinas, but still requires a violation of natural justice or the ‘compact’ the monarch made with his people. To depose a monarch, Suarez requires an appeal to an authority, a judge’s sentence, or the pope, in stark contrast to Hus and Wycliffe – who argued that a monarch’s mortal sin deprived him of legitimacy – and the later Whig protestant resistance writers, such as Algernon Sidney, who did not require any sort of broad based consensus or approval by a previously constituted authority. This was convenient to them, as their primary interest was rebellion. Suarez, *Defense of the Catholic and Apostolic Faith*, Volume 2, 558.

ALBERTI: DE LA CHINA IMAGINADA A LA MAOÍSTA

José María Balcells Doménech
Universidad de León

Resumen: El artículo analiza y comenta todos los poemas de Rafael Alberti contenidos en el libro *Sonríe China*, publicado en Buenos Aires en 1958 y cuyos textos en prosa fueron escritos por María Teresa León. El libro fue resultado de un viaje del matrimonio a China en 1957, invitados por el régimen maoísta para que difundiesen por escrito la nueva realidad política, social y cultural del país desde que se convirtió en 1949 en una República comunista. El poeta gaditano iba a emplearse con entusiasmo en el compromiso adquirido, sobre todo por compartir la ideología revolucionaria puesta en práctica por Mao Zedong. Aunque algunos textos acusan una retórica metafórica consabida, la mayoría responden a una elaboración literaria muy cuidadosa. El poeta andaluz los encauzó por lo común en muy variados ritmos, y en los versos plasmó a menudo imágenes de acusada belleza plástica.

Palabras clave: Siglo XX. Poesía española. Rafael Alberti. China maoísta.

La China imaginada

Rafael Alberti y María Teresa León realizaron un viaje a China en 1957 del que surgió un libro escrito al alimón entre los dos, *Sonríe China*, editado en 1958, y en el que vamos a centrarnos. Sin embargo, antes de hacerlo, considero pertinente referirme a la presencia del asunto chino en la poesía del portuense en creaciones poéticas previas a dicha obra. A este fin puede ser de gran ayuda que se conozca qué imagen de China tuvo el escritor con anterioridad a su visita, imagen que él mismo evoca en uno de los poemas de *Sonríe China*.

El texto al que se alude se titula “China”, y en sus versos se recuerda que supo de ese país por sus pintores. Recuerda asimismo, y resulta interesantísimo reparar en ello, que habría conocido también a los poetas chinos, aunque no mencione a ninguno por su nombre. A China la imaginó como una suerte de paraíso celeste con muros, y con edificios de techumbres de colores verde y azul donde destacaban dragones dorados. También la presentía “como un herbario, un pabellón de flores, / entre el temblor de la caligrafía.”[1] Igualmente llegó a concebirla como “la reina de las dulces naranjas mandarinas.” A continuación de esta remembranza puede leerse la siguiente estrofa recopilatoria en la que se interpela a una personificación del país del Celeste Imperio:

Solamente eras eso para mí cuando apenas
en mis versos subían los barcos y las olas
y me llamaban todas las sirenas
y en los vientos del mar las caracolas. (III, 609)

Lo que en su imaginario era China en los inicios de los veinte no se refleja en su obra poética inaugural, *Marinero en tierra*, libro en el que se inserta la canción titulada “Chinita”. En esos versos sí se manifiesta, en cambio, el universo marinero que por entonces dominaba su lírica, pues a esa joven se la asocia al elemento acuático al llamarla “Chinita blanca del río”. Le desea que, en su camino hacia el mar, no sea engullida por las aguas marinas. Ese deseo se expresa en esos dos versos: “¡Que la mar nunca te trague, / chinita de mi cantar!”[2]

En otro poema de *Marinero en tierra*, “Jardín de amores (Macetas)”, se alude a un concepto de jardín homologable al que se tiene en China, aun cuando el poeta no pretendiese establecer conexión alguna al respecto, toda vez que incluso pudo ignorar por entonces esa convergencia conceptual. A propósito del asunto señalaré que en su primera visita a China visitó Antonio Colinas los Jardines de Yenán, también Yan’an, en los que una inscripción dice, en chino, “Un jardín en el mar”. El poeta leonés la comentaba puntualizando que se refería a esos jardines que, sin duda, un día llegaban hasta la misma orilla de la mar y con ella se fundían” (2005: 181) El caso es que en el poema de Rafael Alberti se invoca al jardinero diciéndole “Vete al jardín de los mares / y plántate un madroñero / bajo los yelos polares.” (I, 109).

Estas imágenes de China tienen pátina imaginaria y lírica, pero Rafael Alberti debió tener posteriormente otra visión también, la política. Y no cabe duda, porque siempre estuvo atento a cuantas noticias pudieran afectar a ese país a partir sobre todo de la década de los treinta. Militante comunista desde entonces, prestaría mucha atención al hecho de que se crease allí el gobierno central de la República de los soviets chinos en 1931. En ese año el imperialismo japonés se había apoderado de Manchuria, y determinados imperialismos occidentales, en convergencia con la burguesía y los poderosos hacendados chinos, trataron de hegemonizar el que otrora fuese Imperio autodenominado del Centro.

Tales sucesos los supo de sobra, máxime teniendo en cuenta que él mismo había dado cabida, en la revista de carácter revolucionario *Octubre*, en el número seis, correspondiente al mes de abril de 1934, no solo al significativo relato “Por qué el campesino Tcheng se hizo rojo”, sino al “Llamamiento de la Liga de los escritores de izquierda de China”. [3] Y ese escrito, firmado por Emi-Siao, y por Víctor Fang, contaba la situación de guerra civil y de lucha antiimperialista por la que estuvo atravesando China en ese tiempo. No mucho después, ya durante la guerra civil que afectó a España desde 1936 y hasta 1939, Rafael Alberti y María Teresa León siguieron pendientes de la situación en China. A buen seguro sabrían valorar el significado del aporte chino a la causa de la República española. Esa aportación consistió en la presencia de decenas de naturales de aquel país que, venidos de diversas zonas de Europa y de los Estados Unidos, lucharon enrolados en las Brigadas Internacionales.

Antes de un acercamiento al libro *Sonríe China*, recordaré que Rafael Alberti había tenido ya la experiencia de realizar otras obras compartidas con anterioridad a la escritura de los referidos poemas del libro, textos que conforman, con las prosas compuestas por María Teresa León, un “reportaje literario”, o si se quiere un “documento reportaje” (Jiménez Tomé, 2006, 54) ilustrado pictográficamente, y del que, además, se conservan testimonios gráficos. A mediados de los cuarenta compuso el gaditano, por ejemplo, los poemas que se integran en el guion, elaborado por

María Teresa León, de la película *La dama duende*, basada en la pieza homónima calderoniana de ese título. Años después, colaboró con sus versos en un libro que curiosamente llevaba un título en el que el factor chino está de algún modo asomando. Se alude a *Buenos Aires en tinta china*. Apareció en 1951, en él figuran ocho poemas elaborados expresamente por el escritor de El Puerto de Santa María para que en sus páginas acompañasen a los 127 dibujos del pintor Attilio Rossi.

De *Sonríe China* y del viaje

Publicado *Sonríe China* en Buenos Aires en 1958, bajo el sello editorial de Jacobo Muchnik, los poemas de Rafael Alberti se espacian en el libro conjuntamente con los textos en prosa debidos a María Teresa León, pero asimismo con diecisiete acuarelas de autoría albertiana. Este hecho une en el portuense pintura y poesía, lo que pudiera incluso leerse como un homenaje a un rasgo cultural de un país en cuya historia literaria y del arte plástico coinciden numerosamente los poetas pintores, o los pintores poetas. Lo que puede adelantarse ya, solo con los datos indicados, es que con anterioridad a *Sonríe China* ningún otro poeta español se había inspirado en China valiéndose de poesía y pintura propias al mismo tiempo, conjugándose ese par de dimensiones creativas en una obra confeccionada con otra persona, en este caso su pareja.

Tales rasgos del libro *Sonríe China* de 1958 desaparecerán cuando Rafael Alberti reúna los poemas que lo integran en un marco más amplio de textos poéticos suyos en verso, ya sin ilustraciones propias y sin la compañía de las prosas de María Teresa León. Al nuevo encuadre le puso el título de *La primavera de los pueblos*, obra cuya conformación culminaría en 1968. Una de las postreras composiciones incorporadas a la misma sería “Canción para Máximo Gorki”, que el gaditano iba a fechar así: “Por el Volga. Junio. 1968”.

En *La primavera de los pueblos* las composiciones inspiradas en el viaje a la China popular pasan a constituir la parte segunda de un conjunto en el que la primera consta de las que fueron fruto de sus estancias en cinco países comunistas (Polonia, Checoslovaquia, Rumania, Alemania y Rusia) en diferentes momentos. En esta alineación secuencial de *Sonríe China* no solo contrastan culturas europeas y la del gigante asiático sino la singularidad de la práctica comunista llevada a cabo bajo el liderazgo de Mao Zedong. El metafórico título elegido reproducía una expresión del poeta polaco romántico Adam Mickiewicz, autor de la epopeya nacional *Pan Tadeusz*, relativa a los pueblos que se abren a la libertad. Rafael Alberti la adaptó a los países del Este de Europa que se adscribieron al comunismo de órbita soviética, y lo justificaba en 1968 del modo siguiente:

Cuando después de casi quince años de no poder salir de la Argentina recién nacidos a un nuevo sentido de la vida, pensé que las palabras del gran poeta patriota eran las únicas que podrían dar título a estos poemas y canciones (Alberti, 1978: 331)

El viaje de los Alberti a China se prolongaría durante cuatro meses, y se produjo a raíz de la invitación a visitar el país por parte de la Internacional Comunista. Esta organización propició, a partir del año 1954, distintos programas culturales consistentes en estadias de escritores en el país asiático con el objeto de que de ellas surgiesen testimonios en pro y abono del régimen político comunista. El viaje de Pablo Neruda en 1954 daría lugar a su conjunto *Las uvas y el viento*. El del

matrimonio Alberti en 1957 fue ocasión para que escribiesen *Sonríe China*. El de Juan Rejano en 1959 propiciaría el que conocemos como *Diario de China*, conjunto inacabado que el poeta dejó inédito. Todas estas obras son indudablemente de índole poética, aunque contienen un trasfondo ideológico indiscutible.

Pasando ya a las composiciones poéticas de *Sonríe China*, consignamos que al poema primero le puso su autor el título “Buenos Aires-Pekín”. El texto es muy denotativo de su contenido, toda vez que en esos versos se pasa revista al viaje que le llevó, junto a su esposa, y a la hija de ambos, Aitana, desde el aeropuerto bonaerense de Ezeiza hasta Europa y después a China desde la URSS. Si *Sonríe China* es un conjunto inspirado en un viaje al país asiático de referencia, el poema que lo abre versifica un viaje dentro del viaje, al recrear el trayecto de ida.

Gracias a la vertiente diarística de “Buenos Aires-Pekín”, texto que en algunos momentos anticipa el tipo de escritura de una obra muy posterior, *Versos sueltos de cada día*, conocemos el itinerario realizado desde la partida rioplatense hasta la llegada a Beijing:[4] de Buenos Aires a Berna, sobrevolando España. Encuentro en la capital de Suiza con el entrañable amigo y escritor José Herrera Petere. A continuación, desde esa ciudad a la de Zurich trayecto en tren para, desde allí, dirigirse a Praga en avión y, por vía aérea también, llegar a Moscú.

El cuarto de los vuelos ya iba a llevarles directamente a Beijing desde la capital moscovita, pero en la de China no pudieron tomar tierra a causa de una tempestad de nieve que les forzaría a hacerlo en Mongolia. No extraña, después de un trayecto tan accidentado, que en la estrofa final del poema se deje constancia de la alegría de pisar el suelo urbano de destino después de haberse montado en un avión nada menos que cinco veces desde que embarcaron por vez primera en Ezeiza, y marcando un registro aviónico en verdad insólito:

¡Pekín, Pekín! El aire se ilumina.
Y todo es ya como si el sol abriera
la sonrisa de China
en los labios de su bandera. (III, 607)

Si el lector se atiene a las referencias a lugares de China que van apareciendo en la obra, puede diseñar al menos la línea geográfica descrita por el itinerario recorrido por el poeta y su familia. Rafael Alberti inicia la singladura en el Norte, en Beijing, urbe no sin acaso denominada así porque significa “corte del Norte”. Desde la capital se desplazaría hacia el Oeste, pero en dirección Sur, visitando la zona de Sichuan, y en concreto Chengdu y Chongqing. Después, atravesando el centro del país en sentido horizontal, se trasladaría a la costa Este, viendo Shanghái, y desde esa ciudad iría a Hangzhou para regresar desde allí a la zona nórdica, visitando Mukden, modernamente Shenyang, no lejana de Corea del Norte, antes de volver a Beijing.

Como la invitación recibida por Rafael Alberti para visitar China tenía finalidad política, su objetivo era que conociese el país para dar cuenta, en positivo, de las realizaciones del régimen comunista de Mao Zedong, como se dijo más arriba. Ese plan no podía dejar de comprender una faceta un tanto turística muchas veces inevitable, con independencia de que viese maravillas naturales durante los viajes, o en algún enclave, como el Gran Lago del Oeste en Hangzhou. Sin

embargo, insistimos en que la visita estaba encaminada con preferencia a que el viajero constataste la gran dedicación al trabajo agrícola revolucionario por parte del campesinado. También los cambios estructurales de carácter político producidos en China, y tan manifiestos en una ciudad como Shanghái, antes enseña máxima del capitalismo, del derroche, del vicio, de la lumpenización y del poderío extranjero en el país. En el programa figuraba asimismo el recorrido por lugares vinculados, como Shenyang, a gestas del pueblo chino, en este caso la de resistir la intervención armada japonesa y derrotar el imperialismo nipón. Fue una gesta que ya dijimos había sido seguida por los Alberti en los años de la España republicana. Planteado así el viaje, tampoco se hurtó a esos viajeros españoles la visita a templos budistas y a centros católicos, aunque esa experiencia no inspiraría poema alguno de *Sonríe China*.

La China pretérita y la nueva

A continuación del poema que hace de pórtico, el que propiamente encabeza la serie de composiciones del libro es el titulado “Sonríe China”. El texto se formuló en siete estrofas de dos versos, los pares en asonante. Seis de ellos finalizan con la misma palabra, “sonrisa”, la cual puede ejercer funciones de estribillo además de comportar la gran implementación sémica que supone repetirla media docena de veces. En las dos últimas líneas se identifica esa sonrisa con una flor metafórica antes inexistente en el país, una flor nueva que “se ha abierto / en los jardines de China.” (III. 608)

Con el título de este poema se iba a titular después el libro entero. No sin motivo, dado que en esta obra el prisma con el que se enfoca China en la época de la visita resulta laudatorio de las aportaciones del régimen maoísta, sobre todo si se las confronta con el pasado histórico imperial. Una de las vertientes del libro podría sintetizarse también diciendo que el poeta contrapone, a la imagen tópica difundida en Occidente, que veía a los chinos sonriendo con una sonrisa sin sentido alguno, la sonrisa verdadera y actual del pueblo chino. Sería resultado de haber asumido el poder de decisión de su propio futuro. En este sentido tendría motivo, y motivo sobrado, para esbozar una sonrisa.

En el poema que sigue al antedicho, “China”, poema al que se hizo ya referencia más arriba, se contrapuntará la China que espera encontrarse el visitante con la China imaginada por el poeta años antes de su viaje, y a la que ya se hizo referencia. De aquella China tuvo la noticia desoladora de la miseria que arrastraban sus humildes campesinos, de la rapiña despiadada de sus gobernantes, del sometimiento del país a la colonización y al expolio extranjeros. Ya entonces, en España, deseaba que esas gentes hambrientas y despojadas de todo pudieran vencer a sus opresores para alcanzar “un alba bajo el jardín risueño / de tu maravillosa primavera florida”. (III, 609). Así se lo confiesa el hablante a la propia China, tirando de una imaginación un tanto previsible, y al término de una composición en la que le estuvo hablando de principio a fin.

En los dos textos situados a continuación, cuyo título respectivo y bien elocuente es “Ayer” y “Hoy”, se contrastan antitéticamente los símbolos imperiales del pasado, a los que representan los palacios, con el gobierno actual de índole popular. En ambas composiciones se ironiza con la vinculación de los emperadores a la esfera celeste, no sin acaso el emperador era considerado en

China “Hijo del Cielo”. La segunda de esas composiciones principia con una estrofa en forma de cuarteta en la que se ha vinculado y puesto en el mismo plano la organización imperial del país con el universo religioso, ambos sobrepasados en la actualidad revolucionaria que ha invertido de manera drástica y completa aquel extinto orden de cosas:

Siguen altos los palacios
y siguen altos los templos.
Pero más alto en la tierra,
hoy mucho más alto, el pueblo. (III, 610)

Artes y flores

Cabe leer en clave coyuntural, aunque no solo, el poema “Que se abran todas las flores”, un título que se hace eco de un pensamiento de Mao Zedong, idea suya del verano de 1956 que expresaría el 27 de febrero de 1957 en su “Discurso sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo”. Tal propuesta se completaba con el añadido de que compitiesen “cien escuelas de pensamiento.”, también expresable así: “y todas las escuelas filosóficas rivalicen.” Dicha incitación respondía a una apertura política del régimen maoísta, apertura comenzada como debate autocrítico, y que dio lugar a la campaña a la que se conocería con el nombre de “las cien flores”, dado que la cita del líder comunista era, en realidad, una consigna de carácter político. Sin embargo, esa apertura fue ficticia, aunque quepa admitir que en un primer momento se planteó con sinceridad. Y es que se ignoraba la magnitud soterrada del descontento. Cuando este afloró con toda su crudeza, a las pocas semanas ya se había reprimido hasta reducirlo al silencio.

Por consiguiente, la invitación aperturista de Mao Zedong resultó engañosa, convirtiéndose, *velis nolis*, en una trampa, puesto que iba a servir para la purga de intelectuales que disentían en mayor o menor medida de algunas de las realidades que estaban sucediendo en el país. Lo reconocería sin tapujos Rafael Alberti años después en sus memorias al recordar que aquella consigna “se convirtió en nefasta al poco tiempo” (1987, 344). Aun así, la Constitución de la República Popular china de 1978 recogerá en uno de sus artículos la consigna metafórica maoísta de que se abriesen esas simbólicas cien flores.

El estímulo histórico circunstancial del poema no obsta, sin embargo, para que la capacidad lírica del poeta de El Puerto de Santa María se elevase y se intensificase al crearlo, superando la situación política concreta de China que le dio origen. Y es que la composición, siendo cierto que se ubica y refiere a la propuesta maoísta de que pueda producirse una creación literaria y filosófica en libertad, según Torres Nebrera “lo hace con la levedad, la elegancia, la gracia y la ambigüedad suficientes como para funcionar en cualquier otro contexto...” (2012: 190). Alberti logró, así pues, ese más difícil todavía literario que supone partir de una coyuntural consigna de carácter político para el logro de una plasmación lírica de reconocidas cualidades poéticas.

Explicado el contexto que lo motivó, no resulta dificultoso advertir en el poema que varias de sus palabras clave responden a dicha circunstancia. La apertura política había de traducirse a la

práctica cuanto antes, y Rafael Alberti se vale del adverbio “ya” para hacerse eco de esa inminencia en el verso primero, “Se abran ya todas las flores,”. Esas flores señalaban de manera tropológica a los intelectuales, a los filósofos, a los escritores, reconociéndose indirectamente en la línea que hace tres (“libre y al fin sin temores,”) que hasta ese momento no habían tenido libertad de expresión crítica para manifestar en público lo que pensaban desde hacía muchos años en privado. La llamada apelativa era a todos aquellos que disienten, incluso a los de signo más adverso al maoísmo, aludidos en “los más opuestos colores:” Eso sí, el aperturismo tenía por fin la concurrencia de voces plurales en el seno de la fidelidad al régimen. Por tanto, esos colores opuestos habían de ser “fieles”, contribuyendo a que se produjese “una múltiple armonía” presidida por “el rojo de los claveles.”.

Resulta bien interesante cómo está elaborado el poema “Que se abran todas las flores”, puesto que para un tan especial contenido reservó Rafael Alberti una pragmática constructiva condigna. Todo él en octosílabos, y con la *desiderata* “Que se abran todas las flores” al cabo de cada una de las tres estrofas de que consta, la primera y última forman sendas quintillas en las que el poeta se atuvo a los dos requisitos estrictos de esa tipología métrica, y que recuerdo: ningún verso ha de quedar exento de rima, y tampoco se admite que el grupo acabe en pareado. En contrapunto a esa fidelidad a la preceptiva, en el bloque intermedio se prescinde por completo de la norma establecida en la sextilla que lo constituye, distribuyéndose las rimas consonánticas con entera libertad.

Tras un texto que juega con un emblema tan representativo del país como la flor, pero que en el fondo nada tiene de floral a tenor de sus implicaciones políticas subrepticias, como acabamos de argumentar, se dispuso un poema en serventesios endecasílabos, con algún toque heptasílabo, en el que se envía una directa salutación al pintor Chi Pai-Shih, cuyo nombre se ha estandarizado como Qui Baishi. Era un longevo artista que lo había sido de emperadores, y asimismo de Mao Zedong, y que desde hacía unos pocos años fue el máximo representante de la Asociación de artistas chinos. Fallecería en Beijing en septiembre de 1957, unos meses después del viaje de los Alberti a China.

Su temática era la siempre abordada con variaciones en su país, a lo que el poeta portuense alude diciéndole que “en ti, pintor, ha repetido / cien veces su cantar la primavera.” (III, 612). En las distintas estrofas del poema se nombran los motivos característicos esperables que se plasman en sus creaciones. Son estas de una extraordinaria belleza plástica, y llamativo colorido, representando con una pátina idealizada paisajes, árboles, flores, pájaros, peces, mariscos, pagodas, y otros muchos motivos. El artista, según se recordaría unos años después en *La arboleda perdida*, en un capítulo en el que Rafael Alberti evocaba a los pintores que había conocido, “pintó para mí sobre seda una pálida hoja de otoño que aún tiembla sobre un muro de mi casa en Roma” (1987: 346). Esa creación iba a ser la última obra pictórica del creador chino, y en su virtud se mostraba a los estudiantes todos en las escuelas de Beijing para que pudiesen contemplarla. (Bayo, 1974: 81).

Seguidamente está situado en el libro un poema celebrando la afamada ópera china. Este tipo de manifestación escénica en la que tantas artes se integran tuvo sus balbucesos más tempranos a fines del siglo XVIII, pero se fue desarrollando desde mediados de la centuria decimonónica en la corte imperial de la dinastía Qing. El portuense ensalzó el espectáculo pretendiendo trasladar a los

lectores sugerencias poéticas que apreciaba como características del mismo a fin de que pudieran imaginárselo, aunque fuese mínimamente. Por ende, en sus versos se alude con imágenes a sus bailes, a sus cantos, a sus recitados, a la teatralización de los movimientos, a los efectos visuales, sonoros, coloristas, así como a las exhibiciones de carácter marcial, celebradas con la feliz expresión de “un vértigo de espadas.”

Viene luego una canción excelente, “País de flor”, que se inspira en las flores, en las flores reales, ensalzándose varias de las especies más representativas de China. Poema en tres estrofas integradas por octosílabos, las dos primeras tienen cuatro versos, la última uno. En las posiciones de rima se advierte la peculiaridad de haberse situado al final de las trece líneas el mismo vocablo, “flores”, el cual figura asimismo como anáfora en el grupo inicial. Este tipo de dispositivo y de multiplicación léxica tan apabullante no resulta inusitada en la poesía de Alberti, pues ya la configuró en Baladas y canciones del Paraná. Aquí la practica de nuevo:

Flores de cerezo, flores.
Flores de durazno, flores.
Flores del ciruelo, flores.
Flores del almendro, flores. (III, 615)

En esta canción la flor tiene como referente la realidad botánica china, una realidad que, junto al resto de la vegetación a la que se hace referencia en otros poemas, y que el portuense plasmó en imágenes, constituye uno de los rasgos notables de *Sonríe China*, en contrapunto con la inclinación “antivegetal” que se ha observado en algunas obras anteriores de Rafael Alberti, por ejemplo en *Cal y canto*. (Salinas, 1965: 158) Empero, la flor también significa la flor figurada de un nuevo tiempo fecundo y, nunca mejor dicho, floreciente, una nueva edad histórica para China que, en consonancia simbólica con las flores, es primaveral, un tipo de tropo al que se va a recurrir en distintas ocasiones en *Sonríe China*. Merced a varios poemas del libro, y en virtud de composiciones como esta, estaría justificado que Vicente Llorens afirmase: “En la poesía española del siglo XX Rafael Alberti podría ser considerado -sin detrimento alguno de su intención política- como el poeta bucólico de la revolución.” (Llorens, 1974: 214).

La aludida estación primaveral simbólica iba a coincidir con la primavera climática vivida en el país, como puede apreciarse en “Primavera en Chung Tu”, un texto desplegado a través de media docena de serventesios, la mayoría endecasílabos, pero comprendiendo también líneas de menor extensión. En el poema se invita a visitar esa zona del país para ser testigo del profundo cambio en las condiciones de vida del campesinado que se han producido en la China emergente:

Ha estallado en Cheng Tu la primavera.
¡Venid, venidla a ver por los caminos!
¡Corred a contemplar lo que antes era
el vía crucis de los campesinos! (III, 615)

La composición finaliza recuperando su principio con una variante relativa al color y a la geografía (“Ha estallado en Szechuan la primavera, / en la provincia azul del cielo”), lo que aconsejó al autor a añadir una nota explicativa aparte en la que justificaba por qué había calificado de ese modo a esa amplia zona cuya capital es Chengdu. Al pie del texto puede leerse: “Cheng Tu es la capital de Szechuan, llamada la provincia del cielo.” (Ídem, 616). Este procedimiento de anotación no era nuevo en la poesía albertiana, pues ya había recurrido a él en alguna que otra obra anterior, por ejemplo la publicada en 1936 con el título de *13 bandas y 48 estrellas*.

Cinco cuartetas eneasílabas comprende el poema siguiente, “Los tejedores de seda”. Sus tres estrofas primeras se inician con la anáfora “Hijos de Han”, por el nombre de la etnia a la que pertenece la inmensa mayoría del país, y que deriva del de la segunda de las dinastías imperiales que rigió China. Pero esa prosapia y esa tan alta representatividad social le valieron de muy poco a esas gentes, sometidas a la etnia minoritaria manchú a la que pertenecieron los emperadores del tronco dinástico Qing, imperante desde casi mediados del siglo XVII hasta principios del XX. Los artesanos de la progenie Han dedicados al tejido de la seda sufrieron durante centurias la pobreza, el hambre, la marginación bajo férulas de dominio feudal. El hablante que les canta en el poema elogia los primores artísticos que realizan con los hilos de la seda y les anima a vivir sus sueños presentes y futuros estampando con alegría en sus tejidos los dibujos representativos seculares en un hoy distinto y nuevo:

Trenzad la flor, la golondrina,
el cisne, el lago, la arboleda.
Tejed la antigua y nueva China
en un inmenso sol de seda. (III, 617)

Si en “Los tejedores de seda” se invocaba a los profesionales sederos para que se empoderasen de orgullo en sus quehaceres, la invocación se universaliza en el poema siguiente, “Por los campos y los caminos”. El dicente se dirige a todos aquellos que desconocen la nueva realidad revolucionaria china, insistiéndoles en que la vean por sus propios ojos. Era una invitación simbólica y ciertamente mucho más retórica que factible, y que va a reiterarse de vez en cuando en *Sonríe China*. De modo parecido al texto anterior, se repite en este el motivo de la pobreza y el hambre seculares, en estos se dice que padecida por un campesinado que estuvo sometido otrora a condiciones feudales como si de bestias de carga se tratase.

Se sugiere que algunos de los campesinos de la China emergente y tan contraria a la del pasado participaron, como combatientes, también como héroes, en la huida- gesta de la Larga Marcha del ejército rojo por el interior del país, “Mas todos son los hijos del Primero de Octubre / y a todos por igual su luz los condecora.” (III, 618). Así lo expresó el poeta de manera un tanto apologética en esa alusión a la fecha consagrada como fiesta nacional de China porque ese día, en 1949, se instituyó su República Popular.

Siete estrofas de cuatro alejandrinos blancos cada una tiene este poema en el que el dicente se vale de la palabra “milagro” como tropo para referirse a la indiscutible y profunda transfor-

mación social operada en la sociedad china. Resulta muy curioso cómo en el texto se ha subvertido un concepto de origen helénico de gran vitola literaria, el de la Arcadia. La visión que se ofrece del mito la ha deconstruido Rafael Alberti por completo. Los pastores imaginados en un marco bucólico pacífico, viviendo en armonía con el medio natural y entonando canciones se trueca al constatarse que en el agro chino lo pueblan afanes y trajines laborales bulliciosos llevados a cabo por “millones de manos campesinas”. La música que se escucha en nada recuerda a la consabida del pastoralismo clásico, porque lo que se oye, por el contrario, es “el chirriar agudo de los carros repletos, / los innumerables bambúes arrastrados”. (III, 617). Se trata, en suma, de un poema que, en palabras de María Teresa Hernández, merece el recuerdo en virtud de la estrategia literaria de revisión mítica practicada en algunas de las estrofas, así como en gracia a su festiva explosión de color y de musicalidad eufórica.” (1986: 145).

Los versos del Yangtsé

La estada de los Alberti en Chongqing, donde confluyen las corrientes del Jialing y el Yangtsé, inspiró al poeta una composición centrada en uno de los ríos más extensos del mundo, y que supone una suerte de preámbulo a la serie de canciones que secuenciaría en *Sonríe China* inmediatamente después. Tituló el gaditano a su poema “Chunking en la niebla”, por haber contemplado la localidad al parecer “en la neblina”. En una práctica más de variaciones rítmicas y estructurales, la media docena de estrofas las encabeza una redondilla heptasilábica iniciada, sin embargo, con un verso de once. La siguen cinco serventesios encauzando versos endecasílabos y alejandrinos.

Algunas de las cosas que se dicen del río anticipan implementos que se van a engastar en las canciones. Aquí ya se esboza la visión del paisaje leído como historia: habiendo sido belicoso, el Yangtsé transcurre por terrenos liberados de manera pacífica y fertilizadora. En la exaltación poemática no se evita una desmesura ahuecada en algunos momentos, como por ejemplo al decir que “No es un país, parecen cien países / los que ahora en sus aguas resucitan.” (III, 618). Semejante sensación produce el final del texto, cuando se pinta al río iluminándose “como si fuera el pecho de los trabajadores.” (III, 619)

El manojo primero lo conforman cinco sextinas octosilábicas rematadas por una cuarteta. El segundo, un par de serventesios de versos eneasílabos. El tercero, tres estrofas de cuatro versos en forma de cuartetos aconsonantados. El cuarto, tres tercillos más un pareado de igual medida. El quinto, dos cuartetos octosilábicos cuyo respectivo verso segundo consiste en sendos cuatrísílabos de pie quebrado. El sexto, un mero apunte lírico, pudiera verse como una cuarteta configurada por tres líneas de ocho sílabas a las que contrapuntea la última, con cuatro. El séptimo consta de un par de cuartetos octosilábicos con un cuatrísílabo finalizando la primera como pie quebrado. El octavo, lo vertebran ocho estrofas de versos blancos organizados en grupos de cuatro, siendo el canto, más que canción, con diferencia el más extenso de la serie con sus treintaidós alejandrinos. Realizada tan sucinta descripción, cabría decir, en suma, que la gran variabilidad estructural y rítmica de “Canciones del Yang-Tsé-Kiang” reflejaría una muy notoria voluntad de conseguir distintos logros

de carácter musical. Sobre la base de persistentes ritmos popularizantes, al término de la serie se incorporan entonaciones de raigambre culta que contribuyen al diapasón sinfónico del conjunto.

Quisiera llamar la atención especialmente en esta serie sobre la técnica palimpsestica practicada en distintos momentos, por ejemplo en las canciones inicial y séptima. En la primera de ellas unas mujeres que lavan ropa en ese río, y que viven en un pueblo con casas colgadas en los montes, traen a la memoria del viajero otras lavanderas de España, en concreto del Júcar a su paso por la ciudad de Cuenca, pese a la distinta coloración de las dos corrientes fluviales, amarilla la una y verde la otra. El parecido entre ambos paisajes propicia la siguiente imitación de la lírica tradicional, a la que Rafael Alberti fue uno de los poetas más proclives del 27, quienes es bien sabido que se forjaron en un contexto de recuperación reivindicativa de la lírica popular castellana enraizada en la Edad Media:

A la orilla del Júcar,
mi ropa lavaré.
Como hoy no puedo, madre,
la lavo en el Yang-Tsé. (III, 620)

Pero a la vez este texto de Rafael Alberti remite también a otra tradición, la de la lírica popular china, que conoció leyendo el *Shijing* o *Libro de las Odas* o *de los Versos*, textos cuya labor de recopilación se atribuye a Confucio. De él puso en español, con destino a su antología *Poesía China*, que iba a publicar en 1960, algunas líneas de ritmo y estructura bien coincidente con los versos propios antecitados. Compárese:

Si tú me quieres aún,
mi falda levantaré
para atravesar el Chen. (1960: 8)

En la canción que hace siete no va a ser una remembranza española la que origine el palimpsesto, sino americana. No es ahora el Júcar, sino el Río de la Plata de Sudamérica. Este río le había inspirado en Argentina no muchos años antes, en 1953 y 1954, su conjunto *Baladas y canciones del Paraná*, por el nombre de uno de los dos ríos que, junto al río Uruguay, forman el estuario rioplatense. Preguntándose en los dos versos primeros si el río por el que navega es aquel de la antedicha zona sudamericana, en los dos siguientes traduce el sueño en realidad afirmándolo. Luego vuelve a hacerse aquella misma pregunta, pero concretándola más al referirse al Mar de Solís, o Mar Dulce, dos de los nombres con los que se conoce también el Río de la Plata. Ambos recuerdan la expedición del marino español Juan Díaz de Solís a dicho estuario en 1516, en cuyo transcurso lo llamó dulce porque así creía notar su sabor. El hablante de esta canción séptima acaba reconociendo que, en realidad, por donde va es por el Yangtsé:

¿Voy hacia el Mar de Solís,
al Mar Dulce en este barco?

Voy hacia el Mar Amarillo,
en paz y libre, cantando. (III, 622)

Una graciosa “Canción de bodas” celebrando el imaginario enlace entre una tortuga y una serpiente que habitan en el Yangtsé será el último de los textos motivados por el caudaloso río de China. Este epitalamio animalístico lo constituyen dos estrofas, la primera una redondilla octosilábica convencional, la segunda una quintilla en la que se han respetado los requisitos preceptuados, menos uno, el de que todos los versos sean octosílabos. Las demás condiciones métricas se cumplen, pues la misma rima no la tienen tres líneas seguidas, ni queda ninguna suelta y sin ella, además de que tampoco finaliza en pareado, aunque sí con el humor que impregna el tramo último:

China toda,
los ojos alborozados,
no duerme con esa boda. (III, 623)

Del Lago del Este al del Oeste

Siguen al epitalamio dos poemas motivados por el conocido como Lago del Este, titulándose el inicial “Primero de abril”, bajo cuyo título figura una indicación que remite al enclave inspirador, y dice así: “Ton Hu (Lago del Este)”. Composición de catorce versos, la encabeza un pareado, y continúa en forma de romance hasta su término, aun cuando la línea doce rompe esa dinámica en la rima. Una docena de los versos son octosilábicas, menos el cuarto, un trisílabo, y el décimo, un cuatrísílabo, funcionando ambos como sendos pies quebrados. Desde un punto de vista semántico, el texto se deja subdividir en dos mitades que cohesionan la llegada simbólica del abril.

Celebrativa es la parte del comienzo, mostrándose los aires festivos que en el lago se habrían vivido ese día. Se sugieren al plasmarse un ondear de banderas y los sonidos de músicas producidas por instrumentos como violines, acordeones y tambores. Se da a entender que los estudiantes serían quienes propiciaron esa ambientación, pues “están / de fiesta.”. En la segunda parte el protagonismo se otorga a la belleza misma que se desprendería del cultivo del campo, donde se asiste a siembras nuevas y se plantan árboles para protegerlas del viento, en la esperanza de la cosecha, ya que “Bello es el trabajo cuando / es grande lo que se espera.”, (III, 624) se enfatiza como colofón.

La otra composición lleva por título “Ton Hu”. Comprende cuatro grupos estróficos que se vinculan entre sí merced a la rima arromanzada asonante. Como el poema anterior, también este cabe subdividirlo en dos mitades. La primera consta de dos estrofas de siete versos octosilábicos más un pentasílabo como pie quebrado. A ambos grupos suceden sendas líneas a modo de estribillo. Dicen, respectivamente, “cantar el agua” y “cantar las barcas.”. La mitad segunda resulta más heterogénea, pues la conforman, en sentido decreciente, una estrofa de seis versos seguida de una de cuatro, siguiendo a esta dos líneas finales, y se enlazan ese par de grupos últimos merced a una suerte de estribillo incrustado, “hombres / que trabajan.”.

Los estribillos demarcan y sintetizan zonas textuales poemáticas, y sobre todo aluden a las claves sémicas de la composición. El hablante simula que quisiera cantar las aguas, las barcas, y los

hombres del lago, que es precisamente lo que se hace a lo largo de los treinta versos de que se compone “Ton Hu”. Esta estrategia discursiva se implementa con otra en la que se pone en juego el recurso bien conocido de la siembra- recolección, pues los tres motivos mencionados se recolectan (“Aguas y barcas y hombres / que trabajan.”) al culminar el poema. Me llama especialmente la atención en la estrofa segunda un pasaje en el que podrían haber repercutido resonancias del género del haiku, acaso combinadas con signos de greguería, lo que no extraña al tratarse de dos tipos de creaciones con puntos comunes. Transcribo ese momento:

Es abril. La primavera,
entre neblinas y pálidas brisas,
extiende en el lago la media luna rizada
de un abanico por donde
se abren y cierran las barcas. (III, 625)

El poeta ha imaginado el reflejo de la luna sobre el lago de suerte que su luz parece que forma rizos a causa de las irisaciones acuáticas. Esos rizos metafóricos semejan, a su vez, las varillas radiales de un abanico cuyos extremos son las barcas. En esa construcción poética acaso no sea temerario postular que se construido una amplificatio a partir de aquel haiku del japonés Sokán asociando la luna a un paipay, texto al que Antonio Machado quiso aludir en una de sus Nuevas canciones, pero contextualizándolo en una orilla marítima:

A una japonesa le dijo Sokán:
con la blanca luna
te abanicarás,
con la blanca luna
a orillas del mar. (1975: 256)

La urbe de Shanghái le inspiró a Rafael Alberti el poema situado a continuación, “Pequeña crónica de Shanghai”. En él sobresale la reiteración de una frase que los chinos de la bulliciosa ciudad escuchaban antaño siempre que pretendían entrar en salones, en restaurantes selectos, en hoteles internacionales, y en otros lugares exclusivos, entre ellos los ámbitos de la prostitución de lujo. “Ni perros ni chinos” decía la advertencia colgada en las puertas de acceso a donde sí accedía para solaz y disfrute la élite extranjera atiborrada de dinero procedente del comercio y las finanzas. Esos potentados foráneos detentaban, además de hoteles, los bancos y las fábricas, “que eran suyos.”, remarca el texto de Alberti. En realidad, esa avasalladora presencia había convertido a China en una “policolonia.”, por definirla en términos de María Teresa León (León, 1958: 138).

Los hambrientos chinos habían de sobrevivir hacinados en sórdidos lugarejos de callejuelas no menos sórdidas, en el barrio “chino” de Shanghái, un barrio calificado como “chino” en sentido peyorativo nada menos que en la mismísima China. Pero eso pertenecía a un ayer muy superado, a un Shanghái del que fueron arrojados fuera quienes allí gozaban de sus riquezas, librándose a placeres de escándalo. En la república popular revolucionaria, en cambio,

“Ni perros ni chinos”-, esas
tristes palabras no son
apenas ya ni un recuerdo. (III, 627)

A “Pequeña crónica de Shanghai” le sigue una canción de viaje, como lo atestigua su título, “De Shanghai a Hangchow”. En ella se deja constancia de gentes, animales, cosas, escenas y paisajes vistos en el trayecto, así campesinos, pescadores, huertas extendidas en la llanura, o escalonándose, arrozales, búfalos, puentes aislados, una torre búdica, y banderas rojas ondeando. Algunos de los elementos que se citaron se enuncian en singular, aunque han de entenderse en plural, como sería el caso de las antedichas enseñas del color simbólico del comunismo. Este rojo color primario se menciona después de otro color de esa índole, el azul que visten los campesinos, y que forma una visión esplendente en su contraste suave con un color menos poderoso, el verde de las campiñas.

El poeta acaso pretendió proyectar la imagen de haber asistido durante el transcurso del itinerario desde Shanghái hasta Hangzhou al despliegue de un tapiz en movimiento. Acorde con tales sensaciones eligió una estrategia constructiva de aires popularizantes en la que se van sucediendo versos de ocho que se alternan de vez en vez con pies quebrados (de tres, de cuatro, de cinco sílabas) que avanzan de dos en dos hasta el tramo poemático final, para el que se reservó un bloque de marchamo distinto que representaría la actualidad de un país de gran belleza y dueño de su destino:

“Bordado: primor de China.
Vivo primor que ya nadie
puede humillar ni robarlo.
Bordado”. (III, 628)

En la localidad de Hangzhou, en la que la producción de té verde es apreciadísima en toda China por sus altas cualidades, asiste el viajero en un soleado día abriero a la fiesta de la primera cosecha del té. A esa celebración se alude en el poema “Campos de Té”, en octosílabos arromanzados. Principia en una cuarteta a la que suceden dos estrofas de seis versos cada una que no se someten a los tipos que fija la preceptiva para las sextillas. En el grupo versal último se encomia a esa planta porque propicia la amistad, y porque metafóricamente “abre pequeños jardines / en el cristal de las mesas.” (III, 629)

En Hangzhou se extiende el lago del Oeste, que inspiró a Rafael Alberti su poema “Chin Hu”, que comprende catorce versos de doce sílabas desenvueltos en media docena de pareados. Sito en un paraje espectacular, la visión panorámica que en esta zona se divisa resulta deslumbradora. La potencia un fondo montañoso y con neblinas, las islas lacustres, las flores, los frutales y el bosque cercano a las orillas del agua. La primera parte del texto tiene carácter descriptivo, y termina con una escena en la que unas muchachas cantan a la vez que van remando. La segunda y por tanto la composición culmina con un alambicamiento conceptuoso y antitético en el que el hablante se interpela diciéndose “Despierta, poeta de España. ¿Estás ciego? / No sueñes que sueñas, cuando estés despierto.” (III, 630). La idea del sueño surge a vueltas de que en el pareado anterior se esbozó en modo interrogativo la comparación de la placidez de ese lago con la vida humana.

Hangzhou motivaría a Rafael Alberti la confección de un cuarto poema, la “Canción china en China”, dedicado a Federico García Lorca. Dicho texto revela que en la memoria del gaditano perduraba no solo el recuerdo de su entrañable amigo, sino la “Canción china en Europa” lorquiana, un título con el que el de su texto establece un notorio ligamen y diálogo intertextual. Antes de regresar a España desde China se lo envió desde Beijing a la madre del granadino, doña Vicenta.[5]

Aproximadamente la mitad de la composición consta de versos hexasílabos, y la otra la integran trisílabos, y hasta hay una línea más corta todavía, una línea bisilábica. Las cuatro estrofas del poema terminan con el apóstrofe “mi amigo”, a manera de estribillo, en el cual resuena la lírica tradicional castellana denominada “de amigo”, y que en el cancionero del Medievo y renacentistas tiene carácter erótico. Ese mismo carácter tenía también la “Canción china en Europa” de Federico García Lorca. No así la canción compuesta en la localidad de Hangzhou, pese a que su pretexto es lunario, un motivo tan característico de la poesía china, y tan identificativo asimismo de la poesía del escritor nazarí.

El poema de Rafael Alberti avanza merced a un doble contraste temporal, el del hoy chino y el ayer granadino, y además el de dos presentes coetáneos, el que está viendo el portuense en la China maoísta y el que se padece la gente en la Granada de Francisco Franco. En la mitad primera de la composición se contraponen la luna china que el hablante está contemplando, y que identifica, valiéndose de una imagen, con un grano de arroz de los arrozales, con aquella luna granadina de entonces, de los tiempos de Federico, asemejándola a un grano de trigo. En la segunda se pondera exclamativamente que en la nueva China la luna, personificada, está alegre y canta, mientras en antítesis ese mismo astro en esa capital andaluza llora su cautiverio franquista, enfatizándose a su inolvidable amigo:

¡Qué triste tu luna
hoy por los trigales
llorando,
cautiva,
mi amigo.! (III, 630)

Confines del Norte

Media docena de grupos poéticos comprende el texto de viaje titulado “De Hangchow a Mukden”. Estas gavillas muestran aires popularizantes y por ende diversas opciones rítmicas, además de prevalecer en ellas las rimas arromanzadas en versos que nunca desbordan los límites del octosílabo. Ninguna de estas agrupaciones carece de sus correspondientes pies quebrados, como si este rasgo fuese indispensable para conferirles la índole popular que las hermana. Desde una vertiente rítmica, en mi sentir resulta más logrado el manejo versal tercero, constituido en base a hexasílabos que quiebran unos trisílabos que repiten la expresión “del norte” para poner énfasis en la zona del país hacia la que se dirige y se adentra el viajero.

La realidad de los paisajes que se trataron de sugerir en estas gavillas es muy diferente a la plasmada en el trayecto que iba desde Shanghái a Hangzhou. Conforme se van alcanzando las tierras nórdicas los horizontes se amplían, a veces sin distinguirse confines. El terreno resulta a

veces pétreo e inclemente, pero en gracia a una metáfora cargada de ideología se ofrecerá, sin embargo, blando al que lo trabaja al entender que la tierra es suya. Las viviendas son humildes, y si se nombra una casa aislada en vastas soledades, en ella no falta “una bandera / con cinco estrellas que cantan.”, (III, 633) en alusión al paño rojo con cinco estrellas amarillas de otras tantas puntas que es la enseña de la República popular. La paleta poética textualizaría las tonalidades paisajísticas de esas latitudes aludiendo a los difuminados pálidos y grisáceos que les imprimen su carácter, como en la mitad primera del antecitado grupo que hace tres:

Grises las aldeas,
pálido el adobe,
pálidos los campos
del norte.
Las montañas grises,
grises los pastores
y grises los cielos
del norte. (III, 631)

En este mismo grupo se contiene una evocación española, esta vez de Castilla, en su estrofa cuarta y última. En esos versos se anula la distancia poemática entre la voz del hablante y la del propio poeta. Rafael Alberti se refiere ahí a pasajes biográficos personales convertidos en composiciones líricas. Estaba aludiendo a las que formaron parte de su conjunto de 1925 *La amante*, donde la pobreza de las gentes se sobreentendía en aquel libro donde se iba plasmando la temática amorosa en encuadres geográficos castellanos:

Recuerdo Castilla,
sus azules montes,
sus ricos sembrados...
y sus hombres pobres. (III, 632)

El siguiente texto, “Pequeña crónica de Mukden”, ya no tiene carácter lírico, sino narrativo. Comprende cincuenta y seis octosílabos blancos. A lo largo de más de medio centenar de versos se evoca el conflicto bélico desencadenado por la potencia nipona desde 1931 y entre 1937 y 1945, cuando Japón invadió China por sus partes Norte y Este. El militarismo agresor del llamado País del Sol Naciente, que ya se había manifestado años atrás en esta zona de la Manchuria, donde durante mucho tiempo mantuvieron guarniciones militares, forzó de nuevo al pueblo invadido a la resistencia. Y Rafael Alberti, que tanto había denunciado el imperialismo yanqui hasta entonces, se pone del lado chino al condenar sin ambages el imperialismo japonés

Esa posición se traduce en el empleo de una metáfora en la que las dos partes son presentadas de manera tan contrapuesta como tópica: los agredidos son vistos como palomas, los agresores como halcones y gavilanes que “hicieron presa en el dulce / corazón del pueblo chino” (III, 634). Se los califica como torvos, oscuros, tenebrosos, carnívoros. Las gentes de China lograrían derrotarles, no sin que en su huida asolasen los nipones esa zona de la Manchuria antes denominada Mukden, y modernamente Shenyang.

Es bien posible que la escritura de esta composición reavivase los recuerdos del portuense, así como los de su compañera, sobre las noticias que hacía veinte años llegaron a España relativas a las referidas hostilidades. Estaban a la sazón en el segundo año de la guerra (in) civil española, y veían con esperanza aquella tenaz resistencia del ejército chino de liberación, al frente del cual destacaban dos líderes que serían protagonistas de la llamada Larga Marcha, el mariscal Zhu Teh y un dirigente joven aún, Mao Zedong.

Tres grupos de canciones comprende “Canciones de la Gran Muralla”, en las cuales se canta desde otros tantos puntos de vista la paz y el trabajo pujante que goza el pueblo chino bajo la égida de la revolución comunista. La gavilla inicial la forman media docena de pareados octosilábicos que se eslabonan uno con otro mediante la rima asonante. Una particularidad de esta composición radica en que sus dos versos del principio son replicados al final, y su línea última (“no iré más como soldado.”) amplía ligeramente la segunda (“ya no iré como soldado.”), enmarcando ambos pareados el cuerpo del texto, cuyo hablante es un soldado. Ese combatiente le da a su hermana la reconfortante nueva de que ya no habrá de preocuparse más por el riesgo de perder la vida defendiendo su país desde la gigantesca fortificación amurallada. A partir de ahora, podrá ella dedicarse con tranquilidad a su labor en la campiña recogiendo las flores del té, regresando de la tarea al atardecer y con alegría, porque “Ya nunca volverán solos, / sin jinetes, los caballos.” (III, 635).

Si en esta canción primera impostó Rafael Alberti la voz de un soldado, en la siguiente imposta la de un sujeto femenino, de una enamorada expresándole a su amado la felicidad que la embarga al saber que él ya no habrá de acudir a esa zona defensiva con riesgo de morir en el gran muro. Un solo grupo de ocho versos octosílabos integran un poema en el que se concentran los simbolismos de la personificación del viento, de la paloma simbólica de la paz, y de la enseña comunista bordada en la gorra como símbolo ideológico. En representación del nuevo hombre chino, el viento se pasea ostentando “una paloma en la mano / y en la frente cinco estrellas.” (Ibidem).

En otro cambio de hablante, una voz anónima es la que se expresa en la canción tercera. Corresponde a alguien que invita a acompañarle a recorrer los campos de un país donde ya no se libran guerras, y donde tampoco las murallas han de ser defendidas de las sangrientas invasiones que dejaban un rastro de caballos errantes, estampa que había aparecido formulada de otro modo en la canción inicial. A los tiempos bélicos del pasado, que simbolizan las nieblas, les han sucedido los amaneceres de paz que simbolizan el reverdecer floral y el gesto de llevar en la mano una flor. Varias veces insiste el dicente en unirse a él para adentrarse por esas campiñas de horizontes despejados. Esa insistencia adopta formalmente la pauta del estribillo, toda vez que el verso “Vente conmigo a los campos de China.” se distribuye en distintas zonas textuales de un poema elaborado a base de catorce endecasílabos que el poeta repartiría en tres bloques de cuatro que rematan dos líneas finales, de mensaje bien elocuente la última: “Vente conmigo, una flor en la mano.” (III, 636).

“A Luis Lacasa, arquitecto”, situando debajo la indicación entre paréntesis (Ahora en Pekín), es el título del único soneto de *Sonríe China*. El hablante poemático remite inconfundiblemente a

Rafael Alberti, dándose fe de esa identificación desde el principio mismo del texto (“Te recuerdo en Madrid... ¡Cuánta alegría,”). La alegría a la que se hace referencia era la que en tiempos de la República le llevó al arquitecto asturiano a promover en la capital de España un nuevo modelo de construcción urbanística inspirado en el racionalismo. La fórmula se frustró a causa de la guerra de 1936, cuando el proyecto “en flor se abría” se dice al cabo del segundo cuarteto. En la estrofa final se vaticina romántica y retóricamente que en un futuro próximo podrá levantarse en tierra española “otra nueva primavera” arquitectónica.

Epílogos desde Argentina

En los dos poemas finales de *Sonríe China* la voz poética de Rafael Alberti habla desde América, después del viaje asiático, cuyo regreso no se evoca. La penúltima composición lleva por título “Para el poeta Ai Tsi’ng”, y fue originalmente la última en la edición primera del libro, pues solo a partir de 1961 se añadiría a él, como si de un epílogo se tratase, la titulada “Tristes gobiernos”.

“Para el poeta Ai Tsi’ng” se distribuye en siete momentos, algunos de los cuales resultan muy interesantes por constituir una suerte de radiografía sintética, vital y literaria, del escritor gaditano. Uno de los estímulos para la creación de esos versos fue, según se indica al frente del momento uno, la lectura del poema *Mi padre*, del referido poeta y pintor chino, el cual lo había editado en 1941. Leerlo le hizo revivir vivencias de juventud en las que se produjeron tensiones familiares muy serias y agrias, y a las que reaccionó parecidamente a como lo hizo después el escritor asiático.

Al poeta chino le recuerda que, por entonces, la pintura motivaba sus ilusiones artísticas, y también que su más temprano poema brotó inesperadamente al ver muerto a su padre. Y no tardaría en adentrarse por las sendas poéticas, comenzando su andadura lírica a través de una “clara / y azul nostalgia de mis mares niños”, en alusión evidente a *Marinero en tierra*. Luego le va a participar que su pluma se ensombreció en los tiempos crepusculares de la monarquía. El portuense prosigue repasando su vida en el segundo momento, en el que rememora cómo encontró el amor, teniendo que vivir después los duros años de la cruenta guerra del 36 en España, “en los que el verso se afiló en espada,” (III, 637). Le dice asimismo a su homólogo chino que sería largo referirle su prolongado destierro hasta el día en que les cupo conocerse y estuvieron juntos en China, “con la clara sombra / triste y confusa de tu padre...”, (III, 640) en alusión ahora al referido poema-libro suyo que ya había leído.

En el momento tercero se menciona Beijing, urbe en la que se produjo su encuentro con Ai Tsi’ng en casa de este, un ámbito íntimo en el que hablaron ambos “con esa voz del corazón que sabe / decir todas las cosas en silencio.” (Ídem) En el quinto momento el hablante es el artista chino, enorgullecido de que en sus diecisiete libros publicados no haya estrofa alguna en la que el pueblo no cante. Tras evocar Alberti la visita a su morada, y caracterizarlo como un poeta que gusta de los poetas occidentales, lo define como un pintor que “anhela que se abran / en su país también todas las flores de la pintura”, en alusión al poema “Que se abran todas las flores”, y en referencia expresa a la apertura hacia artistas europeos como Van Gogh, Cézanne, Matisse y Picasso. A estos creadores

los ve como “limas capaces de injertar sus zumos en el abierto rosedal de China.” (Ibidem). El momento séptimo y último del poema es un adiós desde los bosques americanos en los que escribe.

Poco podía imaginarse Rafael Alberti que no iba a tardar el autor de *Mi padre* en caer en desgracia, pero en desgracia política. Habiendo estudiado en Francia filosofía y literatura, el que ha sido uno de los mejores poetas chinos del siglo XX regresa a China en 1932, incorporándose al Partido Comunista de su país en 1942. Sin embargo, la receptividad hacia la cultura occidental que se destaca en el poema del portuense iba a implementar la acusación de derechismo contra él justo cuando se abrieron, por no decir se destaparon, las flores metafóricas, las ideas que vivían ocultas, cerradas. Mao Zedong invitó a abrirlas, a expresarlas claramente, sin que pudiera sospecharse que muchas personas iban a caer atrapadas en una impensada autodelación incauta.

En 1958 se confinó en Manchuria al poeta Ai Tsí ng, y desde esta región pasaría el año siguiente a Xinjiang, también confinado. El período de la tristemente célebre revolución cultural, que iba a abarcar desde 1966 a 1976, fue muy muy crudo en la vida del poeta, a quien se rehabilitaría en 1977 con la llegada al poder de Deng Xiaoping. Fallecido en 1996, es una de las personalidades literarias con más influencia en las generaciones recientes.

La composición que al cabo fue postrera en *Sonríe China*, pero según se dijo no figura en la edición de 1958, sería “Tristes gobiernos”. Escrita en cuartetas, en ellas se invita a ver y a admirar cómo florece, en paz y con alegría, el trabajo diario del obrero y del campesino en la China maoísta. Apostillo que ni en este poema ni en ningún otro anterior del libro se ensalza de manera fehaciente a Mao Zedong. Con todo, sí se asume en *Sonríe China* la propaganda del régimen comunista de aquellos días, así como la política que se estaba impulsando, y que le hizo escribir el poema “Que se abran todas las flores”, inspirado en una cita-consigna del líder, según se recordó anteriormente.

Un apunte de valoración

Tras estos comentarios, no demasiado detenidos, a propósito de los poemas de *Sonríe China*, cumple realizar una valoración general de los mismos. Dada la índole de la obra, ocasionada por un viaje al país asiático, una opción era organizarla a vueltas de los itinerarios recorridos, y a esa pauta se atuvo el autor, que ya había configurado otras obras según ese sesgo, por ejemplo *La amante* (1927) y *13 bandas y 48 estrellas* (1935). La visita al país supuso la incorporación de asuntos culturales y geográficos chinos al espectro temático albertiano, enriqueciéndolo, además de la plasmación de algunos aspectos concretos de la puesta en práctica del comunismo desde la peculiaridad revolucionaria maoísta.

Tocante al lenguaje literario, y desde su ángulo rítmico, procede destacar una vez más en el portuense el ejercicio en *Sonríe China* de su versatilidad estructural y de compás, manifiesta sobremanera en la recreación de ritmos de aires populares, a los que tan proclive fue desde los inicios de su trayectoria poética. Recordemos conjuntos de ese diapason como el antecitado *La amante*, *El alba del alhelí* (1925-1926), o *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954). Desde la vertiente semántica, era esperable que se manifestase en la obra un empleo tropológico poco original y acorde con la ideología política comunista, como así sucede y se ha ido viendo en estos apuntes filológicos. Sin embargo, tanto la rítmica como la metáfora alcanza en muchos momentos

modulaciones y tonos muy vívidos y vibrantes que pudieran traslucir no solo el empeño perfectivo que puso el autor en la obra, sino “Una euforia entusiasta, un sincero optimismo fuera de todo cálculo impuesto...”, según María Teresa Hernández (1986: 143).

No estamos en condiciones de negar que Rafael Alberti celebrase con entusiasmo en los poemas de *Sonríe China* lo que vio en el país, porque muchos de los referentes a los que sus versos aluden son objetivos, pero no es menos cierto que lo visto lo interpretó a través del crisol ideologizado con el que él, un comunista convencido, enfocaba y leía la realidad revolucionaria de la China visitada. Y a esa China pudo visitarla, no se olvide, por haber sido invitado en aras de la política propagandística de su gobierno. Por consiguiente, a su lectura de la China de entonces contribuyó sin duda de manera decisiva el constructo ideologizado de una China bastante inveraz, a fuer de mitificada.

Pero ¿habría cantado lo mismo en caso de haber vivido lo bastante para un segundo viaje a China a principios del tercer milenio? En nuestros días ha podido formularse esta pregunta, respondiéndose que en ese utópico supuesto acaso pudiera no haber perdido la ocasión de crear canciones inspiradas en la China actual como cantó la maoísta. Acaso lo hubiera hecho, y hasta el punto de que, según un testimonio chino contemporáneo, “el presente de este país, la nueva vida, la paz, el trabajo y la alegría le provocarían más canciones que se sembrarían para siempre en la memoria de todos nosotros.” (VV. AA., 2003, 181).

BIBLIOGRAFÍA

- Rafael Alberti. *El poeta en la calle (Obra civil). Con un poema de Pablo Neruda*. Edición al cuidado de Aitana Alberti. Madrid: Aguilar, 1978).
- . *La arboleda perdida. Libros III y IV de memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1987, 344.
- . *Obra completa*. Poesía I. Edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- . *Obra completa*. Poesía III. Edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Bayo, Manuel. *Sobre Alberti*. Madrid: CVS ediciones, 1974, 81.
- Colinas, Antonio. *La simiente enterrada*. Madrid: Siruela, 2005.
- Hernández, María Teresa. “El imaginario oriental de Alberti y Neruda”, *Epos*, 2 (1986), 139-156.
- Jiménez Tomé, María José. “Soles y agonías de las escritoras del 27: María Teresa León, Concha Méndez y Ernestina de Champourcin”, en *AAVV. Mujer y literatura en el siglo XX*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2006.
- León, María Teresa, y Alberti, Rafael. *Sonríe China*. Buenos Aires: Jacobo Muchnik, 1958.

- Llorens, Vicente. *Aspectos sociales de la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974.
- Machado, Antonio. *Poesías completas. Prólogo de Manuel Alvar*. Madrid: Seleccionaciones Austral, 1. Espasa-Calpe, 1975.
- Salinas de Marichal, Solita. *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid: Gredos, 1965.
- Torres Nebrera, Gregorio. *Fiel en la dicha, fiel en la desdicha. Temas y textos albertianos*. Madrid: Ediciones Xorizi, 2012, 190.
- VV. AA. *Homenaje a Rafael Alberti y Luis Cernuda en sus centenarios*. Pekín: Facultad de Filosofía y Literatura Española de la Universidad de Pekín, 2003.

NOTAS

1. Rafael Alberti. *Obra Completa*. Poesía III (Véase el apartado bibliográfico). (En adelante, todas las citas procedentes de este libro se señalarán indicando el número del tomo y el de la página).
2. Rafael Alberti. *Obra completa*. Poesía I (cf. BIBLIOGRAFÍA) (En adelante, este volumen se citará consignando el número del tomo y el de la página).
3. El “Llamamiento...” abarca desde las pp. 5 a la 7, ambas inclusive, siendo las 149-151 en la edición facsímil de la revista, editada por Topos Verlag y Turner en 1977 con prólogo de Enrique Montero.
4. Los nombres propios de persona y de lugar que se refieren en el texto del artículo se han transcrito de acuerdo con el sistema denominado pinyin, pero se han respetado las transcripciones obsoletas realizadas según el sistema Wade-Giles -perduró hasta los años ochenta del pasado siglo- y que figuran en las citas de textos de Rafael Alberti.
5. “A doña Vicenta, madre de Federico, le envié desde Pekín otra canción a él dedicada, “Canción china en China”, en la primera página de una antología del poeta traducida al chino.”, recordaba Alberti (1987: 270-271).

APUNTES SOBRE EL ANTIAMERICANISMO EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA

Carlos X. Ardavín Trabanco
Trinity University, San Antonio

Resumen: El presente trabajo constituye una breve indagación en torno a los orígenes y posibles causas del resurgimiento del antiamericanismo en la España transicional, democrática y del siglo XXI. Se intenta establecer una visión panorámica e histórica de este fenómeno político e intelectual y ofrecer un resumen de su trayectoria y de sus efectos más relevantes, al tiempo que se destaca su vinculación con corrientes europeas de pensamiento.

Palabras clave: antiamericanismo, transición política, Guerra de Irak, pensamiento dominante, proamericanismo, antiBushismo, minoría filo-estadounidense.

Uno de los fenómenos políticos e intelectuales más curiosos del siglo XXI lo constituye el virulento renacimiento del antiamericanismo, esa siniestra y antigua pasión europea, en palabras de Bernard-Henri Lévy (8), que alimenta en buena medida los numerosos comentarios y estudios recientes sobre los Estados Unidos. Para el citado pensador francés, el actual antiamericanismo es el resultado de una “destilación ideológica” elaborada en el laboratorio de los eruditos, en el gabinete de los escritores y en la biblioteca de los filósofos, cuyas principales expresiones discursivas son el maniqueísmo, el esencialismo y el cliché (8-9).[1] No es de extrañar, entonces, que para estudiosos como James Ceaser, el antiamericanismo haya acabado por convertirse hoy en día en la única ideología de auténtico alcance global y en la religión política de los tiempos modernos (45, 49), en cuya gestación la especulación filosófica ha jugado un papel de primer orden, seguido de la literatura, la ciencia política, la sociología y el periodismo.[2]

No deja de llamar poderosamente la atención el hecho de que el antiamericanismo se haya incrementado de forma considerable —e inesperada— tras la caída del Muro de Berlín, el posterior colapso de la Unión Soviética y, sobre todo, los ataques a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. Este incremento, según Paul Hollander, responde a la conjunción de cinco factores: 1. la desaparición del comunismo soviético, y, por tanto, de la bipolarización en la política mundial; 2. el aumento de la presencia militar norteamericana en el mundo; 3. la personalidad y las políticas del presidente George W. Bush,[3] cuya imagen dominante en Europa es la de un vaquero belicista, mentecato e incapacitado para ejercer la presidencia; 4. la globalización, que en definitiva no es más que un rebrote de viejos sentimientos y actitudes anticapitalistas; y 5. el fundamentalismo religioso islámico y su secuela de acciones terroristas (16-19). A estos factores políticos deben añadirse otros,

más propios del entorno emocional, cultural o idiosincrático, como la antipatía, el resentimiento y la ambivalencia.[4]

El antiamericanismo, como toda construcción ideológica y narrativa ‘legitimizadora’, se sustenta en una serie de imágenes y tropos que han sido reiterados con notable perseverancia y durante largo tiempo por la *intelligentsia* y los medios de comunicación europeos. Entre los tropos antiamericanos destacan, según Andrei S. Markovits, los referidos a la venalidad, la mediocridad, la vulgaridad, la incultura y, sobre todo, la inautenticidad de los Estados Unidos; tropos que han modelado de manera integral la opinión de las elites europeas por más de doscientos años (5). Esta globalidad, esta ubicuidad —siguiendo la apasionante reflexión de Markovits en *Uncouth Nation*— han contribuido a que el antiamericanismo sea la nueva *lingua franca* de la Europa occidental (2) y un ingrediente esencial (y tal vez un agente movilizador fundamental) en la formación de una identidad europea común (7). Prueba imprescindible, junto con el antisionismo, de la convicción progresista en el siglo XXI (xiii), discurso hegemónico de las elites y los ciudadanos europeos (38), o ingrediente emocional —potente y muy concreto— del nacionalismo del viejo continente (201), lo cierto es que, para Markovits, el antiamericanismo es un concepto provisto de numerosas ramificaciones cuyo entendimiento y definición resultan complejas, pues tiende de manera invariable a confundir lo que los Estados Unidos hace con lo que es:

Anti-Americanism is a particularly murky concept because it invariably merges antipathy toward what America does with what America is —or rather is projected to be in the eyes of its beholders. The difference between “does” and “is” corresponds well with Jon Elster’s distinction between “anger” and “hatred.” Elster writes: “In anger, my hostility is directed toward another’s action and can be extinguished by getting even —an action that reestablishes the equilibrium. In hatred, my hostility is directed toward another person or a category of individuals who are seen as intrinsically and irremediably bad. For the world to be made whole, they have to disappear.” But even in hatred one needs to draw a difference between “I hate what you do” and “I hate you.” (11)

El antiamericanismo en España ha adoptado un manido repertorio léxico y mítico, y, en líneas generales, no resulta esencialmente distinto del resto de sus principales variantes europeas, como ha demostrado de forma exhaustiva Alessandro Seregini en *El antiamericanismo español*, una documentada monografía sobre el tema.^v Presenta, eso sí, algunos rasgos propios, fruto indudable más del avatar histórico que de la sosegada cavilación. Abundan a este respecto trabajos críticos que examinan la Guerra Hispanoamericana de 1898,[6] el apoyo de Washington a la dictadura de Franco y el Pacto de Madrid de 1953 como abonos del sentimiento antinorteamericano en España;[7] no ocurre, sin embargo, lo mismo con las relaciones hispano-norteamericanas durante la etapa postfranquista, sobre las que la bibliografía académica es todavía más bien escasa y está en plena gestación (la excepción la constituye la mencionada monografía de Seregini y los influyentes trabajos de Ángel Viñas en el ámbito de la política exterior). Los estudiosos mejor enterados coinciden en señalar varios elementos determinantes en el antiamericanismo español post-1975: el poco entusiasmo hacia la transición política mostrado por parte de los EE.UU.; el apoyo de la

Administración Reagan a las dictaduras militares de Hispanoamérica; y la invasión estadounidense de Irak en el 2003 (Chislett, «El antiamericanismo» 1).

Las vicisitudes y los progresos de la transición española pasaron prácticamente desapercibidos en las esferas del poder político norteamericano, interesado de manera casi exclusiva en la continuación de los acuerdos militares establecidos en 1953 con la dictadura franquista y, en menor grado, en la integración de España en la OTAN, como repetidamente manifiestan los testimonios de Wells Stabler, embajador norteamericano en España entre 1975 y 1978, y de Samuel D. Eaton, a la sazón ministro consejero de la embajada norteamericana.[8] Este desinterés estadounidense por la nascente democracia postfranquista quedó evidenciado en las declaraciones del entonces secretario de Estado Alexander Haig tras conocer la noticia del golpe de estado que Tejero encabezó el 23 de febrero de 1981. William Chislett resume así este incidente, cuyo peso simbólico fue decisivo en la política exterior implementada por el PSOE de Felipe González tras su victoria electoral en 1982:

En lugar de acudir en apoyo de un gobierno asediado, el secretario de Estado de EE.UU., Alexander Haig, un antiguo General, dijo que el golpe era “un asunto interno de España”. Este desafortunado comentario confirmó la creencia de la izquierda española y de los demócratas en su conjunto de que la Administración americana daba poca importancia a la suerte que pudiera correr la democracia española y que todavía anhelaba la cómoda relación de que disfrutó durante el régimen de Franco. («España y Estados Unidos» 5)[9]

Para Carlos Alonso Zaldívar, la transición democrática no modificó la latente tendencia al olvido mutuo que históricamente había caracterizado las relaciones entre España y los Estados Unidos, y constituyó una oportunidad excepcional desaprovechada por ambas partes; como consecuencia de esto, la percepción española de la nación americana durante el proceso transicional fue mayoritariamente negativa (7, 10).[10] Esta percepción se mantuvo, con ligeras variaciones, durante los sucesivos gobiernos de Felipe González (1982-1996); sufrió un importante cambio de dirección hacia posturas mucho más positivas durante los mandatos del Partido Popular de José María Aznar (1996-2004); y, finalmente, se agudizó —hasta radicalizarse en algunas instancias— a partir de la invasión norteamericana de Irak en 2003 y de la victoria del socialista José Luis Rodríguez Zapatero en las elecciones de 2004.

Javier Noya ha documentado el ascenso del antiamericanismo en España tras la guerra de Irak, auténtico punto de inflexión del paulatino proamericanismo que se venía verificando desde el 2000. Del estudio de Noya se desprenden varios puntos a destacar: el rechazo a la guerra de Irak por los españoles se fundamentó, más que en un supuesto ‘antiamericanismo patológico’, en su arraigado pacifismo y en su rechazo del unilateralismo en política exterior; el antiamericanismo español no difiere del de otros países europeos y tiende a disimularse con el extendido ‘antiBushismo’;[11] se dirige sobre todo a la esfera sociopolítica y económica, y no a la cultural, que ejerce una atracción potente; es prevalente en sectores de izquierda y se manifiesta entre las capas más jóvenes de la sociedad como ambivalencia entre el gusto por la cultura de los Estados Unidos y el rechazo a su diplomacia («La imagen» 19-20). Para Noya, esta ambivalencia no

constituye un signo explícito de antiamericanismo y podría interpretarse más bien como un signo de madurez política.

Esta idea no deja de ser una hipótesis más dentro de las varias que se manejan para explicar el fenómeno del antiamericanismo en la España del siglo XXI. Una de estas hipótesis considera que el antiamericanismo español, “surgido, arraigado y difundido sobre todo por las izquierdas políticas”, es de raíz ideológica y de naturaleza notablemente obsesiva (Acereda 1).[12] Con relación a esto, resulta ilustrativo apuntar algunos datos significativos que arrojan algunos estudios de opinión; por ejemplo, el hecho consignado por Chislett de que el antiamericanismo en España aumentó drásticamente en 2006 (sólo un 23% de los españoles tenían en ese año una opinión favorable de los EE.UU.), y esto a pesar de ocupar el tercer puesto en la lista de los país más populares entre los universitarios estadounidenses («España y Estados Unidos» 25, 27).[13] A la luz de este dato, el sentido de la ambivalencia sugerido por Noya se desvanece, o, al menos, resulta cuestionable.

En este recrudescimiento del sentimiento antiamericano jugó un papel crucial la estrategia política seguida por el segundo gobierno de Aznar que, en virtud de la mayoría absoluta alcanzada en las elecciones generales del 2000, decidió dar un giro sustancial a la política exterior española al apoyar de forma incondicional la invasión de Irak, a pesar de la oposición mayoritaria de los españoles a este conflicto bélico. Refiriéndose a las razones que motivaron este giro y a las reacciones que suscitó entre los españoles la actuación política del presidente del gobierno, Chislett escribe:

Aznar se había ido desilusionando cada vez más con las políticas de los Gobiernos alemán y francés y su papel predominante en la UE. Una relación más estrecha con Washington era también una forma de escapar del tutelaje franco-alemán y de reforzar la posición de España en Europa. (...) Los ataques terroristas del 11 de septiembre en Nueva York galvanizaron la conexión americana. (...) La postura de Aznar se consideró arrogante: hizo muy poco por tratar de ganarse a la opinión pública, algo necesario en un país como España, con una historia tan larga de antagonismo hacia EEUU, y no sometió al parlamento la decisión de enviar tropas de mantenimiento de paz. (...). La política exterior con respecto a EEUU se convirtió en un campo de batalla entre el Partido Popular (PP) de Aznar y los socialistas, por primera vez, y el 14 de marzo de 2004, tras los atentados de al-Qaeda en los trenes de Madrid, el PP perdió unas elecciones generales con un índice de asistencia a las urnas casi récord. («El antiamericanismo» 8, 10-11) [14]

El sentimiento antiamericano que ha acompañado a la democracia española presenta, según Ángel Viñas, un carácter difuso y constituye en grado no desdeñable una derivación del apoyo norteamericano al franquismo.[15] Este apoyo fomentó un estado de dependencia entre ambas naciones que, según la tesis de Viñas, había sido superada cuando el PSOE dejó el gobierno en 1996 (*En las garras* 19, 520). Siguiendo esta línea de reflexión, no resultaría aventurado suponer que la presidencia de Aznar significó un retroceso en este sentido, una vuelta a esta dependencia tan largamente combatida por el PSOE. De hecho, el propio Viñas así lo estima cuando afirma que la alineación de Aznar con las políticas de la Administración republicana en torno a Irak ha supuesto

una “alteración fundamental” del “reequilibrio entre el eje norteamericano (punta del franquismo) y la europeización creciente de las opciones estratégicas españolas” que se había ido forjando durante la transición y la consolidación de la democracia («Los pactos» 298).

En el 2005 Amando de Miguel sometía a examen el tema de las relaciones intelectuales entre España y los Estados Unidos —reducidas en lo fundamental al antiamericanismo— en su libro *Entre los dos siglos*, examinándolas en esta ocasión dentro de los parámetros teóricos de lo que él mismo llamaba el “pensamiento dominante”, en el que se mezclan sin orden ni concierto diversas “ideologías de la confusión” junto a “ideas blandas” de indudable hermosura pero de escasa consistencia y dudoso pragmatismo.[16] y en el que la incoherencia, la contradicción y la utopía parecen convivir en perfecta armonía:

El «pensamiento dominante» es el conjunto de fuerzas económicas y culturales que se dicen progresistas y que controlan el grueso de los medios de comunicación en su más amplio sentido. El «pensamiento dominante» ha llevado a que el Gobierno socialista actual (...) se contamine de un «extraño complejo de Penélope» por el que haya que deshacer todo lo que hizo el PP en el Gobierno. Esa obsesión desplaza la ejecución de muchas reformas necesarias. [...] Digo «pensamiento», mejorando lo presente, porque se despliega en un ramillete de ideologías disparatadas. Se expresa a través de palabras huecas y sesquipedálicas con el acento tónico en la primera sílaba: solidaridad, multiculturalismo, antiglobalización, alianza de las civilizaciones. Al final, todo es simplicísimo: se trata de oponerse a los Estados Unidos y en general a los valores consagrados de la cultura occidental. Parece una idea suicida. Peor, es una idea cretina. Pero es la que domina en los cuarteles intelectuales. (310-11) [17]

Como los asertos transcritos atestiguan, las principales críticas de Amando de Miguel se centran en el Gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero, al representar éste la “caracterización más visible” del pensamiento dominante (310). Bajo esta premisa y con especial énfasis se discuten los lineamientos fundamentales de la actual política exterior española y, de forma destacada, su posicionamiento con relación a la Administración de Bush. A este respecto se asevera que la llamada ‘alianza de las civilizaciones’ es la última manifestación del pensamiento dominante y que la propuesta del Gobierno español de “no arrodillarse” ante los Estados Unidos resulta a todas luces “enternecedora”; no así su alianza con países como Cuba, Venezuela o Marruecos, que se califica de “prepóstera” (303).

La lucidez y capacidad de convencimiento de la argumentación de Amando de Miguel se ve a veces empañada por el tono categórico de algunos de sus planteamientos; no obstante esto, sus aportaciones contribuyen a la consolidación de un discurso alternativo al hegemónico entre la intelectualidad española frente a los Estados Unidos (de ahí su necesidad e importancia); un discurso que históricamente siempre había sido minoritario y que en la España del siglo XXI se ha visto potenciado desde diversos sectores intelectuales, políticos y de opinión. Este discurso alternativo —al que ya no cabe calificar propiamente de minoritario, a la luz de sus avances en los circuitos culturales españoles— se configura como correlato crítico del antiamericanismo todavía prevalente y se caracteriza por una fuerte impronta atlantista, un sólido apego al credo liberal-

conservador y un proamericanismo lo suficientemente amplio de miras como para soslayar todo género de sumisión intelectual hacia los Estados Unidos. Uno de sus representantes más conspicuos —y tal vez el de más larga trayectoria— es, precisamente, Amando de Miguel. Junto a él destacan nombres como los de los periodistas José María Carrascal y Federico Jiménez Losantos, los de los investigadores Rafael L. Bardají y José María Marco, el del profesor Alberto Acereda,[18] o el del novelista Antonio Muñoz Molina, entre otros. Sus reflexiones prolongan en lo esencial —guardando, por supuesto, la distancia histórica— la línea de pensamiento fundada por la minoría filo-estadounidense española de fines del siglo XIX, que agrupó a sectores liberales, democráticos y progresistas en organizaciones como la Liga Abolicionista o la Institución Libre de Enseñanza, cuyos empeños, según señala Carlos Alonso Zaldívar, “abonaron espiritualmente el suelo de la España contemporánea” (6).[19]

OBRAS CITADAS

- Acereda, Alberto. «Uso y abuso del antiamericanismo en España», *Grupo de Estudios Estratégicos*, núm. 677 (30-XI-2005): 1-7.
- Applebaum, Anne. «In Search of Proamericanism», *Foreign Policy*, July/August 2005, pp. 32-40.
- Bardají, Rafael L. «La virtud de la hegemonía americana», *Cuadernos de pensamiento político*, núm. 1, pp. 161-174.
- . «¿Adónde va América?», *Cuadernos de pensamiento político*, abril/junio 2006, pp. 115-131.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris: Bernard Grasset, 1986.
- Ceaser, James. «The Philosophical Origins of Anti-Americanism in Europe». *Understanding Anti-Americanism. Its Origins and Impact at Home and Abroad*. Ed. Paul Hollander. Chicago:Ivan R. Dee, 2004. 45-64.
- Chislett, William. «El antiamericanismo en España: el peso de la historia», *Documentos de Trabajo* 47/2005, Real Instituto Elcano, 15/11/2005, pp. 1-18.
- . «España y Estados Unidos: tan cerca y, sin embargo, tan lejos», *Documentos de Trabajo* 23/2006, Real Instituto Elcano, 16/10/2006, pp. 1-31.
- Eaton, Samuel D. *The Forces of Freedom in Spain, 1974-1979*. Stanford: Hoover Institution Press/Stanford University, 1981.
- Elizalde, María Dolores. «Las relaciones entre España y Estados Unidos en el umbral de un nuevo siglo». *España y Estados Unidos en el siglo XX*. Ed. Lorenzo Delgado y María Dolores Elizalde. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005. 19-56

- Hollander, Paul. «Introduction: The New Virulence and Popularity». *Understanding Anti-Americanism. Its Origins and Impact at Home and Abroad*. Ed. Paul Hollander. Chicago: Ivan R. Dee, 2004, pp. 3-37.
- Lévy, Bernard-Henri. *American Vertigo*. Trad. Charlotte Mandell. New York: Random House, 2006.
- Malamud, Carlos. «El gobierno de Rodríguez Zapatero y su política hacia Estados Unidos y América Latina». *España: del consenso a la polarización. Cambios en la democracia española*. Ed. Walther Bernecker y Günther Maihold. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 85-95.
- Marco, José María. *La nueva revolución americana*. Madrid: Ciudadela Libros, 2007.
- Markovits, Andrei S. *Uncouth Nation. Why Europe Dislikes America*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2007.
- Marquina, Antonio. «La política exterior de los gobiernos de la Unión de Centro Democrático», *Historia de la transición 1975-1986*, ed. Javier Tusell y Álvaro Soto. Madrid, Alianza, 1996, pp. 182-215.
- Miguel, Amando de. *Las ideas económicas de los intelectuales españoles*. Madrid: Instituto de Estudios Económicos, 2003.
- . Entre los dos siglos. *La gran transformación de la sociedad española a caballo entre los siglos XX y XXI*. Madrid, Gota a Gota Ediciones, 2005.
- Noya, Javier. «La imagen de Estados Unidos en España. Resultados del Barómetro del Real Instituto Elcano», *Real Instituto Elcano*, WP21/2003, pp. 1-21.
- Pells, Richard H. *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*. New York: Basic Books, 1997.
- Revels, Jean-François. *La obsesión antiamericana*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Ediciones Urano, 2003.
- Sampedro, José Luis. *Los mongoles en Bagdad*. Barcelona, Destino, 2003.
- Seregini, Alessandro. *El antiamericanismo español*. Madrid, Síntesis, 2007.
- Stabber, Wells. «The View from the U.S. Embassy». *Authoritarian Regimes in Transition*. Ed. Hans Binnendijk, Peggy Nalle y Diane Bendahmane. Washington: Center for the Study of Foreign Affairs/US Department of State, 1987, pp. 192-197.
- Viñas, Ángel. *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González (1945-1995)*. Barcelona: Crítica, 2003.

—. «Los pactos con los Estados Unidos en el despertar de la España democrática, 1975-1995». *España y Estados Unidos en el siglo XX*. Ed. Lorenzo Delgado y María Dolores Elizalde. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005. 245-299.

Zaldívar, Carlos Alonso. «Miradas torcidas. Percepciones mutuas entre España y Estados Unidos», *Real Instituto Elcano*, 2003, pp. 1-36.

NOTAS

1. Estas reflexiones de Lévy actualizan los planteamientos realizados sobre este tema por Jean-François Revel, para quien el antiamericanismo ha devenido en una paradójica obsesión entre los europeos a partir del final de la Guerra Fría (31). Revel llega a calificar el antiamericanismo como “una de las cantinelas del «pensamiento único» francés” (135); y, por francés, podría entenderse europeo, con las debidas precisiones de lugar.

2. En su esclarecedor estudio titulado «The Philosophical Origins of Anti-Americanism in Europe», James Ceaser examina con particular detalle las aportaciones teóricas de pensadores alemanes a la construcción del antiamericanismo, partiendo de Nietzsche hasta llegar a Heidegger, cuya visión monstruosa y mecanicista de los Estados Unidos como el lugar emblemático de la catástrofe fue predominante durante los años de la postguerra y la guerra fría (56, 58). Para Ceaser, diversas variantes de la visión heideggeriana de América se han convertido en temas capitales del pensamiento filosófico moderno (o postmoderno): el concepto de post-historia de Alexandre Kojève y las elucubraciones viajeras de Jean Baudrillard serían dos de las más destacadas (59, 60).

3. Conviene notar que para Andrei S. Markovits, el virulento y global anti-Bushismo tan repetidamente esgrimido para explicar el actual antiamericanismo no es más que la punta de un gigantesco iceberg antiamericano, tras el que se esconde el antisemitismo como elemento integral (2, 6); más que una causa del mismo, sería uno de sus múltiples efectos.

4. El poder emocional del antiamericanismo limita, según Richard Pells, con el fanatismo, y puede ser activado en cualquier momento, sin importar el asunto o los hechos específicos (156); supone, además, en la era de los viajes intercontinentales y el intercambio cultural, una paradójica incompreensión trasatlántica, un desencuentro que ha fomentado la sospecha y el provincialismo en lugar de un mayor entendimiento y una mejor relación (135).

5. Para Seregini, la naturaleza del discurso antiamericano presenta varias particularidades: el menosprecio de la realidad, que se vincula al objetivo único o voluntad de “atacar, criticar y despreciar a Estados Unidos”; la arbitrariedad en la selección y en el empleo de las pruebas y los argumentos; la contradicción y el uso inescrupuloso de la lógica; y la esforzada voluntad de fabricar una imagen inexacta e imprecisa de Norteamérica, e impedir de este modo su cabal conocimiento (40-41).

6. Sobre este asunto —y sobre la política exterior de EE.UU. a fines del siglo XIX—, véanse el número doble (202- 203) que la *Revista de Occidente* dedicó en 1998 al centenario de la Guerra Hispanoamericana y el ensayo de María Dolores Elizalde, «Las relaciones entre España y Estados

Unidos en el umbral de un nuevo siglo». Entre las conclusiones a las que arriba Elizalde, cabe destacar el hecho de que durante el conflicto bélico de 1898 circularon en España imágenes muy negativas de los Estados Unidos como país inculto e incivilizado, históricamente adolescente frente a la vieja Europa, y que las mismas se encarnaron en las figuras del tendero mercantil, el Tío Sam, el cerdo y el águila carroñera (54). Algunas de las representaciones de este repertorio finisecular han seguido modelando, con ligeras variaciones y matices, la imaginación de los españoles durante el postfranquismo.

7. Para Alessandro Seregni, el acuerdo de 1953 fue un “momento importante” en la historia del antiamericanismo español y supuso un “elemento de distinción” en la percepción española de los Estados Unidos (187), en virtud del cual esta nación dejó de ser el paradigma de la democracia mundial para convertirse en paradójico sostén económico y militar de la dictadura franquista.

8. Son de sumo interés las anécdotas que relata Stabler sobre los contactos de su embajada con la oposición antifranquista (los demócrata-cristianos y los socialistas) y el trato más bien frío y distante dispensado por el presidente Jimmy Carter a Adolfo Suárez en su visita a Washington en abril de 1977, lo que provocó la irritación del presidente español (195, 196-97). Para una documentada síntesis de la política exterior española durante los inicios de la transición, véase el trabajo de Antonio Marquina, sobre todo las páginas 194-96 y 201-03 con relación a los Estados Unidos.

9. Seregni señala que este desafortunado comentario de Haig, además de la falta de respaldo firme al Rey Juan Carlos, a la Constitución y a las instituciones democráticas, suscitó en España una “oleada de indignación y rabia” y “se quedó grabado en la memoria de los españoles” (201). Seregni consigna también que el mismo Haig, en breve visita a Madrid en abril de 1981, trató de rectificar sus declaraciones iniciales sobre el 23-F y que este golpe sí fue condenado por el Congreso norteamericano (202); dato que no siempre se menciona.

10. Como dato meramente curioso, debe recordarse que fue precisamente durante la transición cuando revistas como *La Calle*, *Triunfo* o *El viejo topo* se convirtieron en vistosos escaparates del antiamericanismo cultural de la izquierda española. Véanse algunos ejemplos de colaboradores de estas revistas en el capítulo «La libertad recuperada. Antiamericanismo y transición» del citado estudio de Alessandro Seregni.

11. Un ejemplo ilustrativo de esto es *Los mongoles en Bagdad* del profesor de economía y escritor José Luis Sampedro, en el que la intervención de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y la derrota de Hitler se comentan en estos términos: “Desde luego nos ayudaron, pero ¿acaso la URSS no luchó en la guerra? ¿Acaso no empezó la derrota alemana en Stalingrado? Para concluir, no caigamos en otra falacia, la de acusar de antiamericanismo. No soy tal cosa; soy anti-Bush y repruebo su política, que es algo muy diferente” (44). Para Amando de Miguel, este libro de Sampedro “respira por la herida de un insufrible recelo hacia los Estados Unidos” y podría considerarse el “evangelio” en España del movimiento de la antiglobalización («Las ideas» 186). Cabría entender las propuestas económicas de Sampedro dentro de lo que De Miguel llama “la tentación arbitrista”, una constante que se verifica entre los intelectuales ibéricos y que consiste en proponer “soluciones idealizadas, estafalarias incluso, para mitigar el sufrimiento humano” (ibídem 177).

12. En opinión de Acereda, una de las causas más destacadas del antiamericanismo en España es “la falta de verdadera información, la carencia de datos contrastados y ajustados” (1). Parte el citado

crítico de la premisa fundamental de que el antiamericanismo constituye “uno de los más grandes errores” de las democracias europeas (ibídem).

13. Esta misma encuesta arroja el dato significativo de que un 56% de los españoles está convencido de que la presencia de EE.UU. en Irak constituye un “grave peligro para la estabilidad en Oriente Medio y la paz mundial (la tercera cifra más alta después de Turquía y Jordania), mientras que tan sólo un 38% opinó lo mismo del actual Gobierno de Irán” (27). Estas estimaciones corresponden a las verificadas en otras naciones europeas como Francia, Alemania e Inglaterra, en las que las valoraciones de los EE.UU. se sitúan en porcentajes parecidos a los registrados en España, como informa Anne Applebaum (34). En su artículo, la mencionada periodista asevera que nunca como hoy ha existido un tiempo más propicio para el antiamericanismo, y que los detractores de Norteamérica han devenido en auténtica legión tanto en Europa como en Latinoamérica (32); sin embargo, en medio de este extendido panorama, existen países como Polonia, Filipinas e India en los que el sentimiento pro-americano es prevalente y mayoritario (35).

14. Para Carlos Malamud, el apoyo de Aznar a la guerra de Irak, su “opción por los Estados Unidos” en este conflicto, tomó cuerpo tras la crisis del islote de Perejil, “que mostró a una Francia aliada a Marruecos más un escaso apoyo de la Unión Europea” (86). El citado estudioso recuerda que esta crisis, que se desactivó gracias a la intervención de Colin Powell y la Administración Bush, incrementó la decepción que venía sintiendo Aznar con la UE y le hizo ver la posibilidad de vincularse con los Estados Unidos con el fin primordial de que España alcanzase un papel protagónico en la arena internacional (86-87).

15. Para Alberto Acereda este apoyo fue “ambiguo” y “relativo”, según prueba la exclusión de España del Plan Marshall, y asevera que el Pacto de Madrid suscrito con la Administración de Eisenhower debe entenderse como “parte de la estrategia norteamericana contra el comunismo en medio de la Guerra Fría” y no como un apoyo al franquismo (4).

16. La lista de estas ideas comprende los siguientes vocablos: solidaridad, multiculturalismo, antiglobalización, desarrollo sostenible, alianza de las civilizaciones, paz, tolerancia, consenso, diversidad, pluralidad, talante, debate. Para De Miguel estas ideas no son más que formalismos y encubren en el fondo “la oposición suicida a los fundamentos de la cultura occidental y a su expresión más poderosa que representan los Estados Unidos. Ya de paso se abomina del sistema capitalista (como si hubiera otro deseable) y de la política liberal que lo anima” (282-83).

17. En otra parte de este libro, Amando de Miguel señala que la ideología básica del pensamiento dominante es el “odio visceral contra los Estados Unidos” (273).

18. Remito por ser de interés a los análisis «La virtud de la hegemonía americana» y «¿Adónde va América?» de Rafael L. Bardají y al libro de José María Marco, *La nueva revolución americana*.

19. Zaldívar enumera entre los miembros destacados de la Liga Abolicionista —que propugnaba la abolición de la esclavitud en las colonias españolas— a los escritores Juan Valera, Fernán Caballero y Benito Pérez Galdós, y a Canalejas, Salmerón, Gumersindo de Azcárate, Francisco Giner de los Ríos, Rafael Labra y Fernando de Castro, fundadores estos últimos de la Institución Libre de Enseñanza, desde la que se impulsó la lucha contra el integrista católico y la renovación moral e intelectual de la sociedad española (6).

LA EVASIÓN COMO FORMA DE PERSECUCIÓN DE UNA VIDA EXTRAORDINARIA EN DON QUIJOTE

Benito Gómez Madrid

California State University, Domínguez Hills

Resumen: Cervantes somete a su protagonista, el hidalgo Alonso Quijano, a cinco evasiones o formas de alienación de su persona que le hacen desdoblarse para convertirse en “otro” que pueda disfrutar más plenamente de su existencia. Alonso Quijano evade su realidad cotidiana para refugiarse en la ficción de los libros de caballería, convirtiéndose en un personaje literario. En segundo lugar, el hidalgo Alonso Quijano se cambia su nombre y apellido para adoptar una nueva identidad y ascenderse socialmente a caballero. En tercer lugar, huye temporalmente de su época actual a la Edad Media. En cuarto lugar, realizando una evasión espacial, abandona a hurtadillas su casa para lanzarse al espacio abierto manchego. Finalmente, se produce su notorio escape de la cordura a la locura. Todos estos cambios se llevan a cabo para mudar su identidad a una nueva que le permita vivir más de acuerdo a su voluntad.

Palabras clave: evasión, enajenación, alienación, salida

El leitmotiv de la salida se encuentra desarrollado de forma omnipresente en El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Este tópico se evidencia principalmente a través de las cinco claras formas de evasión a las que Miguel de Cervantes Saavedra somete a su protagonista, el hidalgo manchego Alonso Quijano. El concepto de evasión radica en la, un tanto ambigua, noción de recurrir a la maniobra del escape físico o emocional para evitar enfrentar una coyuntura engorrosa. Con este acto se pretende encontrar una cierta medida de protección a base de resguardarse en otra localización física o mental. Este proceso constituye, por tanto, una estrategia de forzosa confrontación que conlleva una tendencia a evadir la situación actual en busca de perseguir una seguridad previamente conceptualizada porque se piensa obtener cierta tranquilidad cuando se produzca el escape a la ubicación ideada. Esta evasión, por consiguiente, ha sido objeto de concienzuda consideración por parte de aquel que la lleva a cabo, ya que requiere de un gran esfuerzo mental, pues “la evasión viene a ser como el proceso creativo a través de la inspiración” (Real 141). En este sentido, convendría recordar que la mayoría de las personas recurren en algún momento de su vida al uso del escape para solucionar profundas vicisitudes mentales. Un poderoso argumento utilizado para llevar a cabo una evasión se articula mediante la elusión de la engorrosa predisposición existente a base de ignorarla, por lo que en el ejecutor tienden a manifestarse tarde o temprano los indeseados síntomas que le emplazaron a evadirse. Asimismo, se debe considerar que, aunque excepcionalmente se obtiene una recompensa definitiva,

aquel que se enajena tiende a considerar el abandono de la realidad como un elemento reconstituyente. De hecho, conviene recordar que, desde el punto de vista platónico, toda alternativa ideal se presenta como preferible a la real. A este respecto, la vida deseada siempre superará a la vivida y la atracción de abandonar las trabas actuales en pos de perseguir la alternativa incógnita del mundo soñado puede provocar que ocasionalmente se emprendan proyectos inusuales, como el que aborda Alonso Quijana. Este procedimiento acontece porque en ocasiones de turbación psíquica el ser humano puede experimentar momentos epifánicos en los que espontáneamente se siente impulsado a buscar un nuevo emplazamiento identitario. A tal efecto, se debe analizar cómo Cervantes somete al protagonista de su novela más reputada a diversas formas de escape para poner de manifiesto los aspectos positivos que la evasión puede generar en ciertos individuos que pretenden superar una situación angustiosa y emprender así la búsqueda de una existencia más plena y satisfactoria.

La primera forma de evasión que utiliza Alonso Quijano para convertirse en un “otro” que le satisfaga más que su ser actual se produce mediante su conversión en un personaje literario llamado Don Quijote. Se trata de un escape de la realidad cotidiana a la ficción literaria, por lo que resulta bastante violento. Alonso Quijano se fuga del mundo material mismo, pues no simplemente se convierte en alguien más que pueda ser conocido e identificable para los demás. Su cambio le transmuta a una dimensión alternativa desconocida para gran parte de sus coterráneos. Se evade a un mundo de ficción con el que la mayoría no se encuentra familiarizado. La transformación es inusitadamente severa, como se evidencia en que a sus paisanos les resulte complicado registrar la radical nueva identidad adoptada repentinamente por su vecino. Las diferentes personas con las que se va topando no alcanzan a advertir los códigos de la ficción de los libros de caballería que ha utilizado este para refugiarse en su nuevo rol. La repentina conversión en caballero andante va a producir insólitos enfrentamientos con los otros personajes que no logran advertir su afección caballeril, por lo que “los encuentros entre Don Quijote y otras personas pueden concebirse principalmente como enfrentamientos entre ficción y realidad. Una persona que vive una vida ficticia y otros que viven en la realidad cotidiana” (Juliá 275). Estas situaciones producen confusión en los personajes que se le van apareciendo en el camino una vez que se convierte en Don Quijote. No sucede así con él mismo. Su nueva identidad no le asombra, ya que ha sido construida con esmero. Él sabe perfectamente quién es y cómo ha adquirido su nueva identidad ficticia, ya que es “un personaje literario que tiene conciencia de serlo, un ser escritural que acepta su condición y consigue cambiar el mundo que le rodea merced a su cualidad de personaje impreso” (Martín 4). De hecho, el protagonista disfruta del poder que acarrea su transición a un “otro” ficticio y de las transformaciones que va causando a su alrededor con esta conversión en Don Quijote. Sin embargo, los demás personajes responden con estupefacción e incompreensión. A pesar de todo, esta reacción, lejos de desanimarle, estimula aún más su imaginación, hasta el punto de que termina por inmiscuirse tanto en su nueva identidad que se va a esforzar por encontrar similitudes en su realidad circundante con los libros que le inspiran. De esta forma, Don Quijote “se pierde en su mundo intelectualizado de lo imaginado y le deja perplejo el mundo que sigue existiendo a su alrededor (lo real y ficticio). No obstante, hay también otro mundo que interviene en la acción: el mundo

verdadero” (Kozlowski 50). Cuando dicho mundo real trata de interferir con el suyo imaginado es cuando la nueva identidad de Don Quijote va a experimentar más dificultades para sostenerse. Ya desde el primer capítulo, cuando el protagonista descubre que la celada de sus bisabuelos no sirve, la reconstruye de mala manera con cartón. Sin embargo, rechaza probar si resistirá “sin querer hacer nueva experiencia della” (I, 1) y prefiere aceptarla “por celada finísima de encaje” (I, 1). Existen numerosos ejemplos en la primera parte de la novela que reflejan cómo irrumpe la realidad para dificultar el deseo del protagonista de mantener su identidad forjada a base de su escape a la ficción caballerescas. De todas formas, aunque los fundamentos del protagonista aparentan ser débiles, y los enfrentamientos con el mundo material parezcan devastadores, su evasión a la ficción permanece firme hasta prácticamente el final de la obra. Por consiguiente, se debe resaltar que mantiene su enajenación mental a pesar de las numerosas pruebas a las que se ve sometido; especialmente en la segunda parte de la novela, cuando otros personajes, lectores de la primera parte y conocedores del trastorno del protagonista, le exponen intencionadamente a mayores dosis del elemento más nocivo para un alienado: la realidad.

Alonso Quijano asume una identidad -la de Don Quijote- regida por el discurso de los libros de caballerías. Este código le libera de tomar arduas decisiones vitales. El apoyo de las normas caballerescas le permiten justificar sus “locuras” al mismo tiempo que posibilitan que elimine sus vivencias anteriores. Se trata, por tanto, de una condición que permite al afectado elevar a idealización el ímpetu que le ha posibilitado abandonar su vida anterior: las reglas de comportamiento de la caballería andante. La idealizada vida caballeresca se convierte de esta manera en una causa merecedora de luchar por ella pues el afectado anula su pensamiento lógico por adoptar unos principios loables. Esto sucede porque la alienación que experimenta Alonso Quijano procede de un deseo de evitar un sufrimiento indeterminado, pero que debe ser significativo. De hecho, para olvidarlo está dispuesto a aniquilar su propio modo de pensar. El reciente armado caballero, alienado de su objetividad, consigue esquivar así su propia realidad cotidiana, algo que sin duda le aterroriza por algún poderoso motivo. Sea lo que fuere, a Don Quijote su nuevo proceder le reporta considerables ventajas personales, ya que lo que parece incuestionable es que su recién adquirido discurso caballeresco funciona como un estimulante que le envalentona, posibilitando que se logre comportar como imagina y desea. Su firme creencia en el código de conducta caballeresco le dota de una confianza casi ilimitada para confrontar la debilitadora realidad a la que se enfrenta desde que toma la decisión de salir de su casa.

En segundo lugar, Alonso Quijano, tras su incipiente transformación en caballero andante ficticio, reaparece en su aldea adoptando una posición social superior, pues aprovechando su conversión en Don Quijote, se ha cambiado su nombre y apellidos y se ha elevado de hidalgo a caballero, un título nobiliario que no se ha ganado en el mundo real. Este cambio se puede haber debido a un mecanismo defensivo utilizado para afrontar las profundas transformaciones que sucedían a su alrededor en la época en que habita, lo que provocó en él una “paranoia como mecanismo de adaptación a los cambios en el ambiente” (Petro 25). La alienación, por tanto, se puede producir porque el sujeto se encuentre inmerso en un orden comunitario que considere que le impide criticar dicho sistema social. Por consiguiente, con su evasión de clase y ascensión

nobiliaria, Don Quijote abandona el papel sedentario de Alonso Quijano y se obliga a adoptar un rol mucho más participativo. Esta adecuación puede haberse originado en que “Don Quijote se esfuerza en todo momento en ayudar al prójimo, sobre todo cuando el prójimo se encuentra desvalido ante la injusta opresión que sobre él/ella ejerce alguna fuerza tiránica a que sólo puede hacer frente el arrojo de un esforzado caballero” (Ardila 153). Esta postura altruista resulta significativa. Sin embargo, a un nivel más personal, se debe advertir que Alonso Quijano parece encontrarse molesto por su insignificante posición en su sociedad y sus posibilidades limitadas de ascender. Curiosamente, al elaborar *El Quijote*, Cervantes reprueba el conformismo social y la mentalidad actual. Así lo comenta María Idoya Zorroza Huarte, quien afirma que “cuando se sumerge en la lectura de una obra, dejamos de estar vertidos hacia nuestra realidad concreta e inmediata, para escuchar y contemplar la realidad que aparece ante nosotros” (71). La evasión de clase en *Don Quijote* representa un intento desesperado de su protagonista por hacerse notar, o mantenerse vivo en una sociedad que cada vez lo relegaba más pues “la riqueza era una condición imprescindible para que un hidalgo de solar conocido pudiera ser considerado caballero; la pobreza, a la inversa, hacía imposible tal consideración e impedía el ascenso a la caballería” (Rey 145). Este es un tema que, a Cervantes, perjudicado por sus antecedentes judíos, le afectó indudablemente a lo largo de su carrera y que puede explicar en gran parte que cambie de nombre y apellido a su protagonista, restándole importancia al concepto del linaje, un asunto que acarrea una importancia capital en la sociedad española de su tiempo. Se trata de una cuestión que ya ha desarrollado el autor alcalaíno en otras obras suyas, como en el *Persiles* o la novela ejemplar “*El licenciado vidriera*”. En *El Quijote*, con esta ascensión, Alonso Quijano debería cobrar un considerable protagonismo, ya que su promoción social le otorgaba un papel de mayor liderazgo. Desde este nuevo emplazamiento, a Don Quijote, ahora como caballero, se le genera una oportunidad más ventajosa para actuar, y de este modo, denunciar los males que afectan a la sociedad de su tiempo. Esta coyuntura ha servido de inspiración a cierto sector de la crítica, la cual advierte en la obra una inspiración para cambiar otras sociedades, pues “Don Quijote como defensor de causas tan nobles y perdidas, del idealismo frente al materialismo, va a arraigar de tal modo que será el paradigma de todos los que en épocas posteriores insistirán en redimir a la Humanidad” (De España 114). En el caso concreto de *El Quijote*, esta evasión nobiliaria de la nimiedad de un “hijo de algo” aldeano a un aristócrata caballero batallador resulta especialmente significativa porque va a posibilitar además que el personaje pueda realizar otras evasiones.

Al convertirse en caballero andante, el protagonista, accidentalmente, realiza una nueva forma de evasión, el escape a la Edad Media. Esta tercera fuga, por consiguiente, es de carácter temporal y se produce al transportarse a la época de los pasados caballeros andantes, como Amadís de Gaula, uno de los modelos que imita. Dichos señores feudales habían transitado por sus inventadas patrias en unos libros de caballerías escritos durante un periodo que precedía al tiempo de Alonso Quijano en más de cien años. El hidalgo manchego se evade de su presente. Esta es una acción tremendamente significativa para él y para la narración de la novela. Cervantes decide trasladar a su protagonista a un tiempo anterior para convertirlo en Don Quijote. Este afirma en varias ocasiones su desacuerdo con la época actual y su predilección por la pasada. Sirva de

ejemplo cuando manifiesta: “Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo esta nuestra edad del hierro para resucitar en ella la de oro” (I, 20). No obstante, esta convicción de su protagonista, no tiene por qué significar que Cervantes muestre una preferencia por la época medieval. Otro asunto es que criticara el tiempo que le tocó vivir a base de delimitar este perfil en su personaje, pues existe mayor evidencia de que el autor alcalaíno, desde el inicio de la obra, pretendía burlarse de la persistencia de las ideas medievales en su época. Cervantes era un hombre de profundas convicciones renacentistas y el anticuado pensamiento medieval no posibilitaba una renovación profunda que permitiera a España seguir la estela de las naciones más modernas. No es coincidencia, por ende, que en este anquilosamiento socio-político, “en plena crisis aparece El Quijote, buscando soluciones medievales en el mundo moderno” (Margulis 238). Aunque parezca paradójico, Cervantes, a través de la evasión cronológica de su protagonista, fuerza a sus lectores a comparar y contrastar las dos épocas. Cervantes era consciente de que, en este cotejo, las ideas renacentistas iban a salir ganando de forma incontrovertible. Mientras que resulta evidente que el protagonista cervantino se transporta de su presente aborrecido a otro tiempo anterior idealizado, también es cierto que al no poder concebir un tiempo futuro mejor, su única opción radicaba en ir hacia atrás a la Edad Media, una etapa de la que posee suficiente información por medio de la literatura para situarse en ella e imaginarse viviendo como caballero andante. No obstante, Cervantes realiza esa maniobra consciente de que la audiencia de su tiempo está presenciando “la decadencia política, económica y social del imperio” (García 211). De hecho, en la novela, se observan indicios irrefutables de que el declive socio-político y económico había resultado en un empobrecimiento general que había afectado directamente al protagonista hasta el punto de percibir que sus escasos gastos alimenticios “consumían las tres partes de su hacienda” (I, 1). En consecuencia, resulta justificable que Alonso Quijana mostrará una disposición a escapar de esas circunstancias obviando su tiempo actual y desear evadirse, quedándole la única opción de regresar a un pasado que idealiza para que esté más de acorde con sus nuevos proyectos vitales. Sin embargo, las verdaderas consecuencias de su evasión temporal van a servirle al autor para comparar y contrastar efectivamente ambos periodos y obligar al lector a sacar sus propias conclusiones acerca de qué elementos sociales conviene reformar.

Hasta este momento, Cervantes ha hecho que un hombre que habita en el Renacimiento se evada a la Edad Media; que cambiando su nombre y apellido pase de hidalgo a caballero; y que dicho ciudadano se convierta en personaje de ficción. Así, de forma más accidental, se produce la cuarta forma de evasión, ya que surge como producto secundario del proceso general de enajenación al que se ha ido sometiendo Alonso Quijana hasta entonces. Como consecuencia de esta evolución, este hombre se siente apremiado a abandonar su casa y aventurarse a salir al campo abierto de La Mancha. De esta forma se produce su cuarto escape, una evasión espacial. La asociación de salir -especialmente de su casa y de su aldea- con abandonar la realidad de sus alrededores que le confina, es digna de análisis. Conviene señalar también que ya desde su primera salida, que se produce en el segundo capítulo, esta escapada se manifiesta como una oportunidad para “vivir” o para tener algo que contar. En este aspecto, se debe resaltar que se fuga de forma subrepticia por la puerta falsa del corral de su casa, lo cual conlleva una connotación adicional de

secretismo y aventura. Por consiguiente, esta desbandada indica una necesidad de alejarse de los otros, una pretensión que persigue con determinación Alonso Quijana cuando finalmente decide abandonar su hogar furtivamente.

Es evidente que para Cervantes el concepto de salir, especialmente de abandonar la casa, resulta transcendental. Físicamente, Don Quijote lleva a cabo tres salidas -así denominadas por el propio autor- con sus respectivos regresos. En todas ellas se observa a un esperanzado y renovado hombre contagiado de un denodado y emprendedor empeño por cambiar y convertirse en alguien nuevo. Sin embargo; siempre que regresa a la casa le vuelven a invadir la realidad, el pesimismo, la conformidad y la desmoralización. En cambio, cada salida provoca en el protagonista una exaltación de la imaginación que ocasiona que experimente un rejuvenecimiento. El exilio o salida de la casa se considera como un evento positivo en la novela, por lo que Don Quijote se convierte en “un símbolo del exilio y no solo un exiliado” (Abellán 95). Sin embargo, en el caso de Alonso Quijano, su caso trasciende esta apreciación, ya que el fenómeno que se observa en él articula una aspiración a reemplazar su realidad por la forma de vida de un “otro” idealizado. Al lector este fenómeno le resulta en un principio un tanto extraño porque experimenta la enajenación quijotesca desde fuera. Sin embargo, al protagonista de la novela su misma alienación no le permite percatarse de lo que le está aconteciendo y puede disfrutar de su proyecto mucho más que la audiencia, la cual, a través del mecanismo de la ironía dramática empleada tan ocurrentemente por Cervantes, puede advertir antes que los personajes los perjuicios que les van a suceder. Por el contrario, justamente por encontrarse inmerso en la acción de su proyecto, el protagonista es capaz de gozar de una libertad de actuación de forma absolutamente jovial y placentera de gran provecho para su voluntad de representar su flamante rol por nuevos y apasionantes rumbos.

El tópico de la salida de la casa le atraía poderosamente a Cervantes, alguien a quien, según el estándar de la época, se podría considerar como un ávido viajero, y más que lo hubiera sido si la Corona hubiera aceptado su solicitud de empleo en el nuevo mundo. Pero, numerosos personajes efectúan abruptas partidas de su hogar. Este lema se encuentra muy extendido por toda la novela. Don Quijote no es el único personaje de la obra que emprende esta evasión espacial, también se observa esta forma de proceder cuando Marcela huye a la naturaleza disfrazada de pastora por verse acosada por muchos pretendientes: “Y he aquí que un día la melindrosa Marcela se fue de casa hecha pastora y decidió vivir libre en el campo, donde guarda sus rebaños” (I, 12). En vez de someterse a la voluntad masculina y a “la carga del matrimonio”, representada peyorativamente por la casa, Marcela prefiere el espacio abierto del campo, símbolo de la libertad y la independencia. En este aspecto, Don Quijote y Marcela comparten objetivos vitales. Quizás por ello se llevan tan bien y Don Quijote defiende sus motivaciones tan vehementemente. Marcela, el estereotipo de la mujer esquiva tan invocado en las obras de aquella época, al igual que Don Quijote, escoge un estilo de vida y se transforma en un personaje de novela pastoril. Esta muchacha, a diferencia del hidalgo manchego, es joven y hermosa, pero como Alonso Quijano, adopta una identidad literaria para escapar a unas presiones igualmente acuciantes. Se convierte en pastora para evitar las coacciones familiares y de sus pretendientes. No obstante, Marcela y Don Quijote no son los únicos personajes que se marchan de su casa. No hay necesidad de ir tan lejos. Anteriormente, Don Quijote había

conseguido convencer a un vecino suyo “de muy poca sal en la mollera” (I, 7), con todo tipo de promesas materiales, pero también emocionales, para que abandonara su existencia consuetudinaria y le acompañara en sus aventuras, con lo que “el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero” (I, 7). Lo más grave, pero también intrigante, del caso de Sancho Panza, es que se trataba de un hombre que desatiende sus responsabilidades laborales y familiares, abandonando a “su mujer e hijos” (I, 7).

La asociación de salir con abandonar las normas sociales se revela de forma omnipresente a lo largo de la novela. Otro ejemplo aparece cuando el cabrero narra la historia de Grisóstomo, el cual, empujado por su amor loco, también abandona su entorno para seguir a Marcela disfrazado de pastor y llegando incluso a morir “de amores de aquella endiablada moza” (I, 12). Con esta historia se empieza a enlazar el tema de la locura con el amor. De la misma forma sucede en el capítulo sobre Leandra; quien, al igual que había sucedido con Marcela, provoca un gran éxodo de perturbados perseguidores flechados por su belleza: “de todos se extiende a tanto la locura, que hay quien se queje de desdén sin haberla jamás hablado” (I, 51). Igualmente acontece en el caso de Cardenio, otro loco enamorado que desiste de escuchar argumentos lógicos: “no os canséis en persuadirme ni aconsejarme lo que la razón os dijere que puede ser bueno para mi remedio, porque ha de aprovechar conmigo lo que aprovecha la medicina recetada de famoso médico al enfermo que recibir no la quiere. Yo no quiero salud sin Luscinda” (I, 27). Efectivamente, desafiar a la razón puede desembocar en la locura, hasta el punto de que algunos personajes, como Anselmo, cuando habla con su amigo Lotario, lo reconoce abiertamente: “veo y confieso que si no sigo tu parecer y me voy tras el mío, voy huyendo del bien y corriendo tras el mal. Por supuesto esto, has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores” (I, 33). El tema del loco enamorado o del enajenado que abandona su entorno aparece persistentemente a lo largo del texto. Además, es tratado de forma benigna, por lo que bien se puede pensar que el autor está tratando de reforzar el comportamiento de su protagonista y justificar así que sus acciones merecen la pena. Hacia el final de la segunda parte, Don Quijote y Sancho se encuentran con un grupo de personas que juegan a pastores, versión decadente de Marcela y Grisóstomo. Se trata de unos pastores aficionados que representan una *Égloga* de Garcilaso y de Camoes, cuya adopción provisional de este estilo de vida no afecta sus vidas, pero sí la de Don Quijote, quien sopesa la opción de pastor como alternativa a la de caballero; si esta, como ya parece evidente, no llega a fructificar. Se trata de otro ideal de la Edad de Oro que además se presenta viable porque comparten estos dos oficios su condición de enamorado.

En última instancia, a medida que transcurre la obra, se va revelando otra manera de eludir la responsabilidad de la realidad que apremia a este hombre de una cierta edad. Esta final evasión es la más comentada vía de enajenación a la que Cervantes somete al protagonista de la novela. Esta quinta manera de alienación, la evasión a la locura, se analizará más detenidamente que las cuatro primeras, pues es la que produce una mayor repercusión en la narrativa de la novela. El cambio se va evidenciando en gran parte porque el comportamiento de Alonso Quijana, progresivamente, va revelando más claros indicios de haber perdido la cordura. La evolución se agudiza especialmente cuando se inmiscuye de lleno en situaciones que provocan una inevitable adopción de su carácter

caballeresco. Los libros le pueden haber servido inicialmente a Alonso Quijana como simple forma de entretenimiento, tal como la hacían miles de los conciudadanos en aquellos tiempos. Así lo afirmaba allá en 1611 Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, publicado justo entre la aparición primera (1605) y la segunda parte del Quijote (1615). En su definición sobre los libros de caballerías estipulaba Covarrubias que se trataban “de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero de Febo y de los demás” (324a). Esta descripción recoge acertadamente el poderoso efecto lúdico que ejercen estas obras en la población de aquella época. La intención de Cervantes, según afirma desde el mismo Prólogo de la primera parte, es “poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías”. Cervantes insiste hasta tres veces en esta finalidad, consiguiendo incluso levantar la sospecha del lector acerca de sus verdaderas intenciones y haciendo dudar a su audiencia de sus propósitos con las numerosas afirmaciones y comportamientos contradictorios de sus protagonistas. De cualquier modo, lo que resulta evidente es que el escritor alcalaíno buscó resaltar el pernicioso efecto para la salud que pueden ejercer los libros de caballería en ciertas personas. En la novela se encuentran numerosos ejemplos reprobatorios de dicho género, pero la instancia en la que se evidencia tal censura de forma más contundente se encuentra hacia el final de la primera parte en boca del Canónigo: “¿Es posible, señor hidalgo, que haya podido tanto con vuestra merced la amarga y ociosa lectura de los libros de caballerías, que le hayan vuelto el juicio de modo que venga a creer que va encantado, con otras cosas de este jaez, tan lejos de ser verdaderas como lo está la misma mentira de la verdad?” (I, 49). El canónigo parece compartir la forma de pensar de Cervantes, cuya Numancia menciona como ejemplo de tragedia que guardaba los preceptos del arte, mientras que Lope con sus comedias estragaba el gusto popular aduciendo que así las pedía el vulgo. El reproche del Canónigo, que por cierto afirma haber abandonado la escritura de un libro de caballerías del que ya llevaba escrito más de cien páginas, resulta especialmente significativo por la vinculación que realiza de la pérdida del juicio con la evasión a la ficción de Don Quijote.

La alienación que experimenta Alonso Quijano se origina en la lectura de los libros de caballerías que condena el Canónigo, los cuales le estimulan descontroladamente a perseguir un desdoblamiento en un “otro” que le haga sentir más realizado, en este caso, nada menos que un caballero andante como los de la Edad Media. Es por dicho motivo que resulta prácticamente imposible para los que le conocen imposibilitar sus excursiones a la ficción caballeresca. Ya en la novela de 1615, cuando el ama y la sobrina tratan de prevenir la tercera salida de don Quijote, se encuentran con la férrea oposición de su amo, quien afirma que “será en balde cansaros en persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide, y, sobre todo, mi voluntad desea; pues con saber, como sé, los innumerables trabajos que son anejos a la andante caballería, sé también los infinitos bienes que se alcanzan con ella y sé que la senda de la virtud es muy estrecha, y el camino del vicio, ancho y espacioso” (II, 6). Como ya se ha mencionado anteriormente, el mismo autor apunta en repetidas ocasiones que pretendía llevar a cabo una crítica o parodia sobre este tipo de novelas al hacer que este hombre de mediana edad y de tediosa existencia, con el paso de los años, pierda la cordura. Su realidad cotidiana puede habersele

hecho tan insoportable que solamente el escape a la ficción, que acaba desembocando en la pérdida del juicio, le resultara la única forma aceptable para lidiar con su existencia. Esta proposición conduce a reflexionar acerca de si Alonso Quijana lee tantos libros de caballerías por haberse vuelto loco o como forma de evasión para no volverse loco. Probablemente, ambas premisas se encuentren estrechamente entrelazadas. Ciertamente, en un principio, la lectura puede haber funcionado como primera línea de defensa para satisfacer sus urgencias personales a base de imaginarse o soñar con ser un caballero andante. No obstante, como se evidencia en su evolución emocional, a medida que iba descubriendo que este mecanismo no le resultaba suficiente para funcionar, surge la segunda línea de protección identitaria. Es entonces cuando se manifiesta la psicosis, lo cual ocasiona su evasión de la realidad. La psicosis constituye una especie de “fiebre”, que señala la llegada de una enfermedad mental más grave, como puede ser incluso la demencia, la cual se caracteriza por la pérdida involuntaria del juicio. Se podría aseverar que el protagonista de la novela padece esta dolencia, pues le provoca que adopte la identidad de Don Quijote con absoluta convicción. A medida que Don Quijote es capaz de interpretar ciertas circunstancias que facilitan su trasvase de ideas de los libros a su ámbito cotidiano, se siente inexorablemente inducido a adentrarse en el mundo caballeresco como novedosa forma de lidiar con la realidad y acrecentar su trastorno.

Sin embargo, el simple hecho de que su personaje sufra de esporádicos episodios de demencia no justifica la aceptación incuestionable de que el propósito que condujo al autor a formular su propuesta novelística sea exclusivamente crítico. Alonso Quijano es una persona común y corriente que nunca hubiera sido conocido más allá de su aldea si no se hubiera echado al campo asumiendo la identidad anacrónica de un caballero andante. Lo que diferencia a este buen hombre de los millones de coterráneos que llevan una vida rutinaria y anónima es que es tan aficionado a la lectura de un género literario determinado que va a permitir que estos rijan su vida y le impulsen a asumir una nueva identidad. A partir de entonces, “don Quijote es el paladín de los libros; por ellos combatirá y hacia ellos dirigirá su mirada cuando necesite confortación en sus decisiones” (Martín 345). Sin embargo, a diferencia de un sencillo admirador, el estado mental del ente en el que se convierte se singulariza por una aspiración de eliminar su identidad propia. Aún así, este fuerte deseo transformador con el que busca suprimir su pasado no tiene por qué convertirse en una patología psicológica, aunque es cierto que puede llegar a manifestarse como tal y devenir en psicosis si el afectado acaba siendo incapaz de diferenciar sus delirios actuales de la realidad.

A tal efecto, resulta altamente probable que Alonso Quijana hubiera desarrollado una forma de psicosis leve propiciada por el encerramiento en su casa y por su progresiva pérdida de contacto con el mundo material, del cual se había alejado al enclaustrarse en su biblioteca y obsesionarse con los libros fantasiosos sobre la caballería andante, de los cuales se empapa hasta el punto de sustituir su realidad circundante con la de las novelas de ficción. Ciertamente, el hidalgo usa la distorsión para conformar la materialidad externa a unas necesidades íntimas que ha ido desarrollando a lo largo del tiempo. En ese sentido, el mejor ejemplo de la novela que se podría traer a colación es su invención de una dama de la que estar enamorado, a la que nombra Dulcinea. Sobre esta proclama abiertamente que “píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad” (I, 25). Efectivamente, de los anhelos surgen los deseos, apetitos y pretensiones

diversas; pero las aspiraciones también provienen de miedos, ilusiones, fantasías y otros impulsos internos. Esta excitación se puede sustentar a base de desplegar una obstinación por seguir determinados patrones vitales, un comportamiento que sorprende ampliamente a los que no comparten dicha ilusión, como Sancho: “Porque ¿dónde se ha de sufrir que un caballero andante tan famoso como vuestra merced se vuelva loco, sin qué ni para qué, por una...? No me lo haga decir la señora, porque por Dios que despotrique y lo eche todo a doce, aunque nunca se venda” (I, 25). El escape a la locura y las formas de comportamiento asociadas con una evasión de las restricciones sociales le permiten a este señor cincuentón adoptar comportamientos escasamente aceptados para los hombres de su edad. Este tipo de evasión de la realidad a la locura, se produce en casos de extremo estrés. En dichas ocasiones, el individuo se desdobra en otro ser más irreflexivo, olvidándose de su personalidad anterior y llevando a cabo una despersonalización de su identidad. Alonso “El Bueno” desaparece por completo para propiciar el nacimiento del intrépido Don Quijote en un proceso que se caracteriza como “una sensación persistente o repetitiva de separación del cuerpo o de los propios procesos mentales, como un observador externo de la vida” (Spiegel). Ese desdoblamiento en otro ser produce “la sensación de que las cosas no parecen reales” (Sierra-Siebert). Don Quijote ciertamente experimenta la realidad de forma irreal pues interpreta el mundo material desde el prisma ficticio caballeresco.

Alonso Quijana es un hombre que, aunque vive acompañado del ama y su sobrina, no es conocido por haber tenido ninguna relación sentimental -ni violenta- hasta entonces y, por tanto, no resulta descabellado que la carencia de lazos afectivos hubiera contribuido a su despersonalización y le hubiera impelido a escaparse de su tediosa realidad. En ese sentido, conviene resaltar que entre las locuras que ahora se va a poder permitir como caballero andante se encuentran los actos de pelearse y enamorarse. Estar enamorado -e incluso actuar de forma agresiva- son las “locuras” probablemente más permitidas socialmente. Sin embargo, en el caso del hidalgo manchego, su condición de perenne soltería, elevada edad para la época, así como la diferencia de años con su amada, convierten a estos proyectos vitales asociados con la juventud en lances sumamente ridículos. No obstante, desde que Don Quijote sale de la casa, no experimenta en ningún momento un sentimiento de vergüenza, pues en su locura selectiva “acepta su condición ineluctable de Doble, aunque sin poder renunciar a su búsqueda de la originalidad” (Santos 106). Indudablemente, este fraccionamiento en otro hombre que actúa como “loco”, le repercute una gran satisfacción personal y tremendas oportunidades; no solo para soñar, sino incluso para experimentar en carne y hueso vívidas aventuras, una realidad alternativa con la que indiscutiblemente se siente más realizado.

Normalmente, la alienación que experimenta el protagonista cervantino; es decir, la noción de sentirse como “otro”, se asocia con una alteración psicológica que en algunos casos puede llegar a derivar incluso en la esquizofrenia. Se trata esta de una enfermedad mental que puede haber sido causada por la lectura excesiva de libros de caballerías, pues a Alonso Quijana le provoca una alteración en la percepción de la realidad, así como la manera que escoge para expresar la misma: “Yo sé y tengo para mí que voy encantado, y esto me basta para la seguridad de mi conciencia; que la formaría muy grande si yo pensase que no estaba encantado y me dejase estar en esta jaula, perezoso y cobarde, defraudando el socorro que podría dar a muchos menesterosos y necesitados

que de mi ayuda y amparo deben tener a la hora de ahora precisa y extrema necesidad” (I, 49). La experiencia demuestra que los seres humanos, de forma orgánica, desarrollan una disposición especial a evadirse que frecuentemente les posibilita sobrellevar situaciones problemáticas que les fuerzan a negar una realidad que no aceptan. Este proceso se lleva a cabo a base de apropiarse de estados emocionales alternativos y apropiárselos, como hace Don Quijote al decir que está seguro de que está encantado. En realidad, no resulta nada insólito que incidentalmente una persona evada su responsabilidad y lleve a cabo acciones que le permitan evitar coyunturas incómodas o indeseables. Esta condición puede aparecer de forma temporal tras sufrir acontecimientos traumáticos, pero también puede surgir sin explicación alguna, de manera imprevisible. De cualquier modo, se debe enfatizar que normalmente, esta especie de esquizofrenia, se manifiesta a consecuencia del padecimiento de un estado estresante subyacente pues “las compulsiones son conductas o actos mentales que la persona se siente impulsada a realizar en respuesta a una obsesión para neutralizar la ansiedad que esta le genera” (Vellosillo y Fernández-Cuevas). Aunque en estos casos su sintomatología no tiene por qué ser tan rigurosa, el proceso de aceptación de una realidad desagradable puede dilatarse ilimitadamente en el tiempo y resulta altamente doloroso. De hecho, en algunos casos, como el del hidalgo manchego, del que se desconoce cuánto tiempo estuvo expuesto a las lecturas de caballerías, el ser humano tiende a diseñarse una realidad propia alternativa que le permita desligarse del contexto que ha provocado llegar a tal estado. En esas instancias, cuando el sentimiento de alienación se escapa al control del individuo, los efectos resultan de extremado interés, algo con lo que experimenta creativamente Cervantes de forma brillante.

En la novela también se observa cómo el protagonista sufre recurrentes episodios paranoicos. Estos son provocados por sensaciones altamente angustiantes, como la de considerar que se es elegido por intervención divina para una alta misión: “Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse” (I, 20). También común en la obra resultan los numerosos episodios de delirio que se contemplan cada vez que el protagonista se aferra a una idea firmemente, pero con fundamentos lógicos inadecuados. En este sentido, resulta interesante reseñar que el vocablo ‘delirio’ está también relacionado con salir. De hecho, significa literalmente salirse del surco. En estas instancias, Don Quijote se muestra incapaz de corregir su *modus operandi*, ni siquiera cuando se ve forzado a confrontar la realidad y queda demostrada su imposibilidad de continuar comportándose como caballero andante. En dichos casos, Don Quijote utiliza mecanismos de defensa, como el encantador; del cual echa mano cada vez que la realidad interrumpe los planes que diseña su mente en la ficción que se ha construido: “yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos por quitarme la gloria de su vencimiento” (I, 9). Este mecanismo se convierte en fundamental para lidiar con la interferencia entre su percepción y la realidad; y de este modo evitar que se derrumbe la identidad que se ha erigido.

En conclusión, Cervantes somete a su protagonista, el hidalgo Alonso Quijano, a cinco evasiones o formas de alienación de su persona que le hacen desdoblarse para convertirse en “otro”

que pueda disfrutar más plenamente de su existencia. Primeramente, Alonso Quijano evade su realidad cotidiana para refugiarse en la ficción de los libros de caballería, convirtiéndose en un personaje que no existe en la vida real, un personaje literario, Don Quijote. En segundo lugar, el hidalgo Alonso Quijano se cambia su nombre y apellido para adoptar una nueva identidad y ascenderse socialmente a caballero. En tercer lugar, huye temporalmente de su época actual a la Edad Media. Al convertirse en caballero, se transporta de un presente que detesta a un tiempo anterior idealizado, que considera más apropiado a sus proyectos. En cuarto lugar, realizando una evasión espacial, abandona a hurtadillas su casa para lanzarse al espacio abierto manchego. Finalmente, se produce su notorio escape de la cordura a la locura. La obsesión con el género caballeresco le llevará a perder la razón, despreocuparse de su desganada vida y evadirse a la locura, localización emocional que le permite dar rienda a su voluntad de aventuras belicosas y sentimentales con mayor facilidad. En definitiva, Cervantes crea un personaje insatisfecho con su realidad y para cambiar su existencia le somete a una serie de transformaciones que le posibilitan experimentar una vida más plena. Parece evidente que el propósito de estos escapes era argumentar que los seres humanos, si desean mejorar su existencia, deben atreverse a dejar atrás su pasado y emprender cambios radicales. Es decir, deben prepararse para dejar atrás su identidad actual y transmutarla por una totalmente nueva con la que se sientan más cómodos. Este procedimiento no resulta sencillo y solo puede lograrse con cambios drásticos de, como mínimo, localización e identidad. Pero Cervantes va incluso más allá y somete a su protagonista a cinco formas de evasión. El autor madrileño parece querer comunicar de esta forma que para disfrutar de la vida que realmente se desea, un individuo debe estar dispuesto a revolucionar no solamente su disponibilidad, sino las de sus allegados y todos aquellos con los que pueda entrar en contacto. Indudablemente, Alonso Quijano llevará a cabo una serie de evasiones que le garantizan mudar su identidad a una nueva, radicalmente diferente, la cual le permitirá vivir más de acuerdo a su voluntad. Todos estos cambios se producen en busca de una mutación radical que le sacuda del hastío de su inapetente existencia. Evidentemente, Alonso Quijano decide cambiar, una alteración que los seres humanos se muestran reacios a emprender voluntariamente. Sin embargo, tras dar ese salto al vacío, no se arrepiente y disfruta de una existencia, al menos por un tiempo, ufana y radiante. Al final de la obra, Don Quijote descubre que las consecuencias de “salir” son profundas. En ese breve tiempo que experimenta su despersonalización logra darse cuenta de la magnitud de su evolución y alcanza a comprobar que el que sale y emprende una trayectoria transformadora ya nunca puede volver a ser el mismo. Y si no, que se lo pregunten a Sancho.

OBRAS CITADAS

- Abellán, José Luis. *Los secretos de Cervantes y el exilio de Don Quijote*. Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Ardila, John G. "Cervantes y la Quixotic Fiction: La parodia de géneros." *Anales cervantinos*, vol. 34, 1998, pp. 145-168.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay Allen. New York: L.A. Publishing Company, 1977.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- De España, Rafael. "Don Quijote en el cine: ¿Un sueño imposible?" *Teatro: Revista De Estudios Culturales*, vol. 25, 2012, pp. 111-144.
- García, María del Rosario. "El campo cultural del siglo XVII en España y la Nueva Granada." *Desafíos*, vol. 25, no. 1, Jan. 2013, pp. 205-243.
- Kozlowski, Thomas. "El autor frente al personaje: La niebla entre la realidad y la ficción en las obras maestras de Cervantes y Unamuno." *ProQuest Dissertations and Theses*, 2011.
- Margulis, Mario. "Población y sociedad en la España imperial." *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 7, no. 1, 1992, pp. 223-272.
- Martín Morán, José Manuel. "Don Quijote en la encrucijada: Oralidad/escritura." *Nueva Revista De Filología Hispánica*, vol. 45, no. 2, 1997, pp. 337-368.
- Juliá, Mercedes. "Ficción y realidad en Don Quijote (Los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavileño)." *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1993, pp. 275-79.
- Petro, Antonia. "La Locura Del Mundo Que Amenaza Al Quijote." *Hispanic Journal*, vol. 34, no. 1/2, 2003, pp. 23-39.
- Real Ramos, César. *La Palabra Esperada*. Ed. Universidad de Salamanca, 2018.

- Rey Hazas, Antonio. “El “Quijote” y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna”. *Edad de oro*, vol. 15, 1996, pp. 141-160.
- Santos, Agapita Jurado. “Estructuras binarias en El Quijote: La locura especular de Don Quijote y Sancho.” *eHumanista*, vol. 36, 2017, pp. 105-115.
- Sierra-Siegert, Mauricio. “La despersonalización: Aspectos clínicos y neurobiológicos.” *SciELO*, vol. 37, no. 1, 2008, pp. 40-55.
- Spiegel, David. “Trastorno de despersonalización/desrealización. Trastornos de la salud mental.” *Merck*, 2019 <https://www.merckmanuals.com/es-us/professional/trastornos-psiquiátricos/trastornos-disociativos/trastorno-de-despersonalización-desrealización> Vellosillo, P.
- Sanz, and A. Fernández-Cuevas Vicario. “Trastorno obsesivo compulsivo.” *Medicine-Programa de formación médica continuada acreditado*, vol. 11, no. 84, 2015, pp. 5008-5014.
- Zorroza Huarte, María Idoya. “Ficción, experiencia y realidad. ¿Qué tiene que ver el cine con la vida?” *Revista de comunicación*, no. 6, 2007, pp. 70-80.

LUCRECIA ARANA Y EL TRAVESTISMO EN LA ZARZUELA

Nuria Blanco Álvarez
Centro Superior *Musical Arts Madrid*

Resumen: Lucrecia Arana (Haro, 1867- Madrid, 1927) fue una reconocida cantante de zarzuela a caballo entre los siglos XIX y XX, musa de compositores como Manuel Fernández Caballero, quien escribió expresamente para ella los personajes de Pilar de *Gigantes y cabezudos* y Carlos de *La viejecita*, entre otros. Este papel travestido no fue ni mucho menos el único de su trayectoria profesional, ya que fueron decenas los personajes masculinos que interpretó a lo largo de la misma a los que confería además una atención especial, muy preocupada por su caracterización estética y pendiente del detalle para dotarlos de la mayor verosimilitud posible. Poseedora de una voz muy particular, de un amplio registro y con gran expresividad en las notas más graves, se convirtió en toda una estrella del teatro de la Zarzuela, de la que fue su primera tiple durante más de una década. Su excitante vida personal, muy adelantada a su tiempo, no obstaculizó su carrera, siendo siempre reconocida y admirada por público y crítica.

Palabras clave: Lucrecia Arana, tiple, zarzuela, género chico, papeles travestidos, siglo XIX, Manuel Fernández Caballero.

1.- Los inicios profesionales de Lucrecia Arana

Lucrecia Arana ha sido una de las más reconocidas cantantes de zarzuela de finales del siglo XIX y principios del XX, siendo la primera tiple del teatro de la Zarzuela durante más de una década (1895-1907). Según el periódico *La Nación* “tenía Lucrecia Arana una voz hermosa, una escuela de canto excelente, una sorprendente extensión y una vocalización perfecta. Y, por añadidura, era actriz: una actriz que representaba la naturalidad y que dominaba la escena; una actriz llena de simpatía atrayente” (12). Durante los 20 años que permaneció en activo, participó en más de un centenar de títulos de zarzuelas, siendo la gran mayoría de ellos estrenos absolutos, algunos de las cuales, con papeles escritos expresamente para ella, como era el caso de muchas de las obras de Manuel Fernández Caballero, contándose por éxitos cada una de sus participaciones.

La cantante, que acorta su primer apellido compuesto López-Arana para su nombre artístico, nace en la localidad riojana de Haro, el 23 de noviembre de 1867. Inició su carrera en Madrid, en la compañía de verano del teatro Príncipe Alfonso en 1888 dirigida por Manuel Nieto, como tiple segunda y su primer papel fue el de paje en la opereta en tres actos *La mascota* del compositor francés Edmond Audran, el 31 de mayo del mencionado año. Resulta curioso cómo ese casual papel

masculino con el que se presenta en los escenarios será algo habitual en su carrera donde interpretará a muchos personajes del otro sexo.

Apenas un mes más tarde, el 25 de junio, participa en la zarzuela *Certamen Nacional* de Manuel Nieto, con varios papeles secundarios (hizo de “una gallega” en el cuadro segundo, “la manzanilla” en el tercero y “las casas consistoriales” en el cuadro cuarto) donde obtiene su primer bis con el “Quinteto de los vinos de España” (la prensa yerra al mencionarlo como cuarteto) en el que interpreta “la manzanilla”, de hecho, tanto gustó el número que hubo de repetirse no una sino dos veces, como indica *La Iberia*: “Los vinos Peleón, Manzanilla y Priorato, y el aguardiente legítimo de Chinchón, que se sube a la cabeza y es capaz de armar una revolución. Y la armó, en efecto: solo que los tiros fueron aplausos muy nutridos y las víctimas el cuarteto que se hizo repetir por dos veces” (3). Al crítico se le olvida mencionar al vino de Jerez, que también participaba en el número. A los dos días del estreno, sustituye a la Srta. Bayona como Agustina, una baturra que cantaba una jota en el segundo cuadro, papel que a Lucrecia le venía como anillo al dedo debido a sus orígenes riojanos. Relata Deleito y Piñuela que “en ese papel se dio a conocer al público, (...) mostraba en aquel número tan hermosa voz como desconocimiento de las reglas del canto, que luego aprendió a la perfección” (102).

Ese mismo verano ya desempeña su primer papel protagonista al sustituir a la titular, Julia Segovia, en el papel de Genaro tras el estreno de *La cruz blanca*, música de Apolinar Brull, en el teatro Príncipe Alfonso el 4 de agosto. Pasó del personaje secundario de Elena al de Genaro, de nuevo un papel masculino. Cuentan en la revista *Nuevo Mundo* que cuatro triples ensayaron el papel para la sustitución y en cuanto el compositor oyó a Lucrecia dijo: “¡Ésta, ésta! No necesito oír a ninguna otra. Esta joven ha debido estrenar el papel” (17). Tras el enorme éxito de esta obra, la artista comienza a ser reconocida y hacerse popular, la misma revista señala que “al finalizar aquella para Lucrecia memorable temporada, las cuatro pesetas (que cobraba hasta entonces) se habían convertido en treinta” (17). En recuerdo a este su primer papel protagonista, la artista llamó “Villa Genarito” a su casa de Collado Villalba en Madrid, adquirida al retirarse de los escenarios, según cuenta su biznieta Lucrecia Enseñat Benlliure.

En agosto se anuncia en *El Imparcial* la compañía que actuará en la nueva temporada 1889-90 en el teatro Apolo y Lucrecia ya forma parte de las primeras triples. Inicia una carrera meteórica, en un año se ha convertido en primera tiple del Apolo, comienzan a tener lugar sus beneficios -mérito únicamente alcanzado por los artistas destacados de una compañía-, su nombre se hace habitual en la prensa e incluso su imagen se empieza a insertar en los semanales. Empiezan a llegarle papeles protagonistas y a finales de año ya es portada de *La España Cómica*. Continúa cosechando éxitos y en julio de 1891 protagoniza en el teatro Recoletos *El diablo en el molino*, música de Taboada, donde vuelve a desempeñar un papel masculino, el de Lamberto, siendo calificada su actuación de galán enamorado en *El País* como “magistral” (2).



IMAGEN 1. Caricatura de Lucrecia Arana en la portada de *La España Cómica* (22 de diciembre de 1889)

2.- El encuentro con Manuel Fernández Caballero

En el verano de 1891 se produce el primer encuentro entre Lucrecia Arana y Manuel Fernández Caballero, a la postre, su compositor de cabecera y el más prolífico autor de zarzuelas de la historia, según nuestros estudios. Se unen en el teatro Recoletos para estrenar *Las cuatro estaciones*, zarzuela protagonizada por Lucrecia en la que interpreta los papeles de “fresera”, “una mujer” y una flor, “la lila”, quien canta una de las piezas más populares de la obra, el “Vals de las flores”, cosechando un gran éxito, tal y como recoge *La España Artística* donde alaban su estilo de canto: “Delicadeza, agilidad y claridad suma al emitir las notas, filándolas con gran precisión y sentimiento” (2), viendo en ella grandes facultades artísticas e insinuando que podría dedicarse a otros géneros musicales, cosa que nunca ocurrió, pues la Arana nunca participó en ópera alguna. Cuando en septiembre Lucrecia es contratada por el teatro Eslava para esa temporada, estrena *La estatua de amor*, música de Varney, engrandeciendo cada día más su prestigio. Así lo atestigua la revista *La España Artística* en la que el crítico muestra su asombro al oírla cantar además de asegurar que “raya en esta zarzuela a una altura colosal, mereciendo el título que ya la concedíamos de primera y única tiple en el género” (2).

A partir de entonces estrena cada año al menos una zarzuela de Fernández Caballero que, conociendo sus cualidades artísticas, le hacía los papeles a su medida, creándose entre ellos un vínculo casi paterno-filial. Para ella creó los personajes de Pilar de *Gigantes y cabezudos* y Carlos de *La viejecita*, entre otros. A lo largo de los 15 años de amistad que compartieron (1891-1906) hasta el fallecimiento del maestro, Lucrecia estrenó 19 zarzuelas de Fernández Caballero, como *Los dineros del sacristán* (1894), *Campanero y sacristán* (1894), *El testamento del siglo* (1899), *La tribu salvaje* (1901), *La manta zamorana* (1902), *El dios grande* (1903) y *Las bellas artes* (1904), por mencionar algunas;^[1] y cantó otras 7 más del compositor. También estrenó otras obras del murciano como el intermedio musical *La flauta encantada* -con un papel masculino, el de trovador- y el entremés *La despedida*, además de canciones que el músico compuso expresamente para la noche de algunos beneficios de la artista, como la jota “La riojanica” estrenada en 1896 y que se convirtió en el santo y seña de la cantante. La letra era de Manuel Fernández de la Puente, hijo del propio compositor, quien escribió sobre la estrecha relación que existió entre ambos artistas:

Como hermana la traté y la quise. Su segundo padre, llamaba Lucrecia al mío, y como tal le adoró en vida y le lloró en muerte, (...) no podía olvidar que el maestro Fernández Caballero escribió expresamente para ella una serie de obras, en las que alcanzó sus mayores triunfos. Tenía, además, presente a toda hora el paternal afecto con que Caballero la distinguía, y no es, por tanto, de extrañar que fuese éste su autor predilecto, que como a padre le quisiera y como a santo le venerase. (61)

En el verano de 1895 se pone en escena en el teatro Príncipe Alfonso la zarzuela de Caballero *El domador de leones* y en el estreno Lucrecia sufre un percance que afortunadamente no acabó en tragedia y donde mostró una gran profesionalidad; en *Las Provincias de Levante* explican lo sucedido:

En el último cuadro de la obra, debía salir la distinguida artista vestida de *écuyère* y montada a caballo. Por efecto sin duda de haber pisado el caballo uno de los enchufes de los destinados a la luz eléctrica, recibió el animal tan enérgica descarga, que cayó como herido por un rayo, produciendo a la Srta. Arana una luxación en el pie derecho, que no le impidió, gracias a su gran energía, cantar dos veces el precioso vals del último cuadro. Vivamente deseamos el restablecimiento de la simpática tiple. (2)

Otra revista, *El Deporte Velocipédico*, comenta que “la graciosa tiple (...) a pesar del golpe, salió y cantó impávida y como si no le hubiese pasado nada” (16). En este punto conviene destacar cómo la prensa tilda a la artista de “simpática” y “graciosa”, una velada manera de no mencionar su aspecto físico, que parece ser estos críticos no consideraban atractivo.

En la nueva temporada, Caballero se hace empresario del teatro de la Zarzuela y se lleva con él a Lucrecia, siendo la primera tiple del coliseo de la calle Jovellanos durante más de una década (1895-1907), hasta su retirada de los escenarios. Este hecho es realmente relevante pues el género chico en todo su esplendor se sube a las tablas del teatro de la Zarzuela haciendo tambalearse a la “catedral del género chico”, el teatro Apolo, con una artista considerada en *La Correspondencia de España* como “la tiple de condiciones mejores y más completas del llamado género chico” (2) y un

compositor que en la década de los 90 cosecha sus más fabulosos éxitos con verdaderas joyas del género como *La viejecita*, *El señor Joaquín* y *Gigantes y cabezudos*, entre otras, y que son estrenadas en ese teatro.

3.- Coquetería y papeles travestidos

Lucrecia Arana tenía ya por entonces muchos admiradores, entre ellos, Mariano Benlliure (Valencia, 1862 - Madrid, 1947), reconocido escultor y entusiasta aficionado a la zarzuela y a los toros. Lucrecia y Mariano no fueron una pareja al uso, al menos para aquella época. Enseguida comienzan una vida en común en la casa de la cantante, aunque nunca llegaron a casarse pues Mariano ya lo había hecho en 1886 con Leopoldina Tuero O'Donnell con la que tuvo dos hijos, Leopoldina “Nini” y Mariano, y de la que se separó en 1893, dos años antes de su relación con la cantante, y que a la postre fue oficialmente su viuda ya que por entonces no existía la opción del divorcio. Su nueva situación sentimental y la desahogada posición económica de ambos no influyeron en absoluto en su vida laboral, como podría esperarse en aquellos tiempos, ya que Lucrecia continuó en los escenarios trabajando con la misma dedicación de siempre, esperándole aún fabulosos éxitos. Adelantados a su tiempo, Mariano no solo la alentaba en su trabajo, sino que colaboraba con ella en ciertos aspectos de su carrera que comentaremos más adelante. Su unión resultó ser muy sólida y duró toda la vida de la artista, siendo aceptada por la sociedad madrileña sin escándalo alguno, si bien es cierto que en la prensa siempre se refirieron a ella como “Señorita Arana” y nunca “Señora”.

Muy coqueta, durante toda su vida se quitó 4 años de edad, apurando el margen que le concedía el lapso de tiempo hasta la venida al mundo de su hermano menor y posterior fallecimiento de su padre, quedando registrado erróneamente el año de su nacimiento como 1871 en muchos trabajos sobre la artista. En sus necrológicas de la prensa recogen esa fecha e incluso también en su certificado de defunción; hasta su propia pareja no conocía este detalle o bien era cómplice del banal secreto, puesto que la fecha que acompaña a un busto que realiza de Lucrecia indica el año confundido. Esta cuestión fue aclarada en 1992 cuando José Manuel A. Rodríguez Arnáez consigue acceder al Libro de Bautismos del Archivo Parroquial de Haro donde localiza la referencia de Lucrecia López-Arana y Fernández datada en 1867.

Lucrecia era una mujer a la que le gustaba arreglarse y su vestuario era siempre muy elegante y a la moda. Cuidaba con igual mimo su atuendo sobre las tablas y era ella misma la que, en numerosas ocasiones, se costeaba el vestuario, haciéndolo exactamente a su medida y con todo lujo de detalles para dar más verosimilitud a sus personajes. Era muy minuciosa y concienzuda en la preparación de sus papeles, sobre todo si eran de época. Así lo declaraba en la revista *Alrededor del Mundo*: “He aprendido que no basta tener y leer las obras que acerca del particular se han publicado, y después de esto entregar el figurín al sastre. Yo acostumbro a dirigir por mí propia, la confección de los trajes que para dichas obras necesito, a fin de lograr que tengan el mayor carácter posible” (242). Prestaba especial atención al atuendo masculino, quizá para dar mayor credibilidad a su personaje y es que fueron muchísimos los papeles de hombre a los que dio vida en los escenarios.

En aquellos tiempos no estaba bien visto que una mujer se vistiera con ropa de hombre; para algunos, ni siquiera en los escenarios. Incluso las propias artistas eran a veces reticentes, aunque no era el caso de Lucrecia. Resulta interesante al respecto un artículo aparecido en la revista *Blanco y Negro* en 1905 donde se recoge el debate suscitado en París por este asunto, si las mujeres deben o no desempeñar papeles masculinos, en el que una actriz se revela al ser obligada a llevar atuendos masculinos sobre las tablas, mientras que el periodista argumenta que eso no debería importar, siempre y cuando el sentido estético y la belleza se mantuvieran:

Los tribunales parisienses van a resolver, dentro de poco tiempo, un problema de gran interés para el arte dramático, a saber: si las mujeres deben o no deben representar papeles masculinos (...). Una actriz joven a quien su director quería obligar a ponerse un traje de paje, se ha negado a obedecer, arguyendo que lo que se exige es contrario a la dignidad artística.

“Yo soy una artista –dice- y no una comparsa. Si lo que se necesita es una muñeca rubia, no hay necesidad de una persona que tiene talento y que ha estudiado. En el Conservatorio me enseñaron a recitar y no a disfrazarme”.

Si los que reciben la misión oficial de formar artistas para los teatros tuvieran una idea justa de lo que mayor interés despierta hoy, consagrarían más tiempo a la indumentaria que a la dicción. “Saber hablar es bueno –dice alguien- pero saber vestir es mejor”.

El público perdona que las innumerables estrellas de los coliseos parisienses cometan todas las faltas artísticas que quieran, con tal de que vistan bien, que sean elegantes, que sean suntuosas. No hay más que ver la importancia que tiene el dibujante (...) que aparece en los programas antes que el compositor, porque los trapos pasan antes que las notas, cuando se trata de género ligero (...).

El ejemplo célebre de la Srta. Mars, empeñada en llevar un sombrero boulevardier en una obra de repertorio clásico, es un símbolo (...). Y es que, para ellas, coquetas más que todo, la mujer pasa antes que el personaje.

(...) La actriz dirá: “¿Puede mi empresario obligarme a llevar en escena un traje que la ley me prohíbe llevar en la calle, un traje que no me gusta?”.

Por mi parte (...) como partidario de los bellos espectáculos, daría la razón al empresario y le diría:

Sí, sí tiene usted derecho. Tiene usted todos los derechos, con tal que se mantenga usted dentro de los límites de la belleza. Vista usted de pajes a adolescentes rubias; ponga usted capas románticas a las damas jóvenes; mas, por todos los santos, jamás nos ofrezca usted el espectáculo de madures exuberantes en disfraces juveniles. Lo que debemos exigir es que no se cometan delitos de lesa línea, de lesa ritmo. Sea usted tirano en nombre de la estética (...). Y en cuanto a la señorita que cree poco digno de su talento y de su dignidad un traje de mancebo florentino del Renacimiento, recuérdale usted que nuestro maestro Renán supo aumentar el número de las virtudes poniendo entre ellas, después de la Bondad, a la Belleza.

(16)

Lucrecia Arana, por el contrario, se tomaba tan en serio los papeles masculinos que se gastaba un dineral en su vestuario. Así lo señalaba Manuel Fernández de la Puente en la revista *Blanco y Negro*:

No solamente le gustaba vestir los personajes de las obras con verdadera propiedad, sino que, en contra de la costumbre establecida en el teatro, ella misma se costeaba los trajes de hombre y los uniformes: los de *La viejecita*, *El húsar (de la guardia)* y *La copa encantada* modelo son de un eminente artista y extraordinario coste. (62)

La biznieta de la artista, Lucrecia Enseñat Benlliure, explica que la mayoría de las veces era Mariano quien diseñaba su vestuario para que se ciñera lo más fielmente posible tanto al personaje como a la época en la que se desarrollaba la acción. Para el papel de Filippo en *El certamen de Cremona* de Bretón (teatro de la Zarzuela, 1906) ambientada en un taller de *luthiers* de la ciudad italiana en el siglo XVIII, consiguió que le enviaran fotos desde Roma de cuadros costumbristas de la Lombardía de la época. Y para realizar el uniforme de húsar en *El húsar de la guardia* de Vives y Giménez (teatro de la Zarzuela, 1904), Mariano pidió al general Federico Madariaga uno de sus uniformes de aquellos tiempos y que le recomendase un buen sastre. En esta obra, Lucrecia hace el papel de una mujer, Matilde, que se disfrazada de soldado, podríamos llamarle un “travestido indirecto”.



IMAGEN 2. Lucrecia Arana como húsar en *El húsar de la guardia* de Vives y Giménez.

Más interesante aún es el caso de *La viejecita* de Manuel Fernández Caballero, estrenada en el teatro de la Zarzuela unos años antes, en 1897, donde la tiple interpretaba a un hombre, Carlos, que se disfraza de mujer, una viejecita, por lo que ya se rizaba el rizo, podríamos llamarlo “el travesti travestido”. Deleito y Piñuela comenta de su extraordinaria actuación:

Quizá haya sido la mejor de sus recreaciones en toda su carrera artística. El personaje, haciendo de hombre, que además tiene que simular ser mujer y mostrar la torpeza de movimientos femeninos de un varón muy varón que aspira a pasar por hembra, es de los más difíciles, y ella lo hizo primorosamente. Y en el canto estuvo maravillosa. (366)

El éxito fue arrollador, especialmente gustó “La canción del espejo” a cargo de una excelsa Lucrecia Arana: “El número que subyugó al auditorio, y que, al día siguiente del estreno, cantaba todo Madrid, fue la Canción del espejo, entonada por Carlos disfrazada de vieja” (366) y es que este tema se hubo de repetir dos veces por petición del respetable en aquella memorable noche de su estreno, tal y como hemos detallado en nuestro artículo sobre esta zarzuela.



IMAGEN 3. Lucrecia Arana como Carlos en *La viejecita* de Manuel Fernández Caballero.

En la actualidad se ponen en escena versiones de algunas zarzuelas en las que se adjudica a un hombre estos papeles que en origen fueron creados para una voz de mujer. Lo cierto es que la diferencia real de tesitura entre hombres y mujeres, por meras cuestiones fisiológicas -el tamaño de las cuerdas vocales masculinas prácticamente duplica al de las mujeres-, al cantar ellos una octava por debajo de la mujer, hacen extrañas esas versiones, especialmente en los números a dúo, terceto, etc. en los que el compositor buscaba una sonoridad concreta entre las voces, que ahora desaparece. Estamos de acuerdo en esto con las apreciaciones de Ramón Regidor Arribas. En estos casos además se elimina también una particularidad de algunos curiosos personajes, como el de Carlos, desapareciendo la doble capa travestida del personaje.

Ya desde el Clasicismo, en algunas óperas, los papeles de muchachos fueron interpretados por una cantante femenina. Al ser por naturaleza la de la mujer una voz más aguda, creían convincente que ella interpretara los papeles de adolescentes que, por la edad referida en el libreto, no hubieran completado la muda de su voz. Gómez Labad, sin embargo, ofrece otra posible explicación al hecho de que fueran tiples las que hiciesen los papeles de jovencuelos: “Esta costumbre parece ser que se impuso para evitar la violencia del público ante los excesos amorosos de los jóvenes, y sólo era permitido a compañías extranjeras. Bien es verdad que no en todos los casos se llevaba a cabo tal costumbre” (398). Eran muy frecuentes los personajes de paje, así tenemos, entre otros, los casos de Cherubino en *Las bodas de Figaro* de Mozart, Óscar de *Un ballo in maschera* de Verdi, Urbain en *Los hugonotes* de Meyerbeer, Stéphan en *Romeo y Julieta* de Gounod, pero también otro tipo de papeles, como Tancredi en la ópera homónima de Rossini, Orsini en *Lucrezia Borgia* de Donizetti, Sesto y Annio de *La clemenza di Tito* de Mozart, por mencionar algunos. Esta misma tendencia también se daba en el mundo de la zarzuela donde de nuevo encontramos a jóvenes personajes interpretados por mujeres, tal es el caso, por ejemplo, de Abel en *La tabernera del puerto* de Sorozábal, Serafín en *El grumete de Arrieta*, el rey en *El rey que rabió* de Chapí y el príncipe Federico en *El sargento Federico* de Barbieri y Gaztambide, este último ya como personaje de más envergadura dentro de la obra.

Y es que en la zarzuela era común escribir los papeles expresamente para algún artista en concreto y cuando la primera tiple de la compañía en cuestión tenía una voz más grave y tablas suficientes para poder desempeñar con cierta veracidad un papel de hombre, no dudaban en escribir papeles masculinos para ellas. Al respecto, el profesor Emilio Casares afirma que “los compositores españoles componían para compañías fijas y para voces concretas perfectamente conocidas por el autor, que tiene en cuenta sus cualidades fonatorias, los lugares fuertes y las debilidades de su voz, y sobre todo para un tipo de cantante definible tanto por sus cualidades teatrales como vocales” (996). Digamos que era una manera de optimizar los recursos de la compañía contratada por el teatro y ampliar el repertorio ofrecido al público al poder desarrollar la misma artista papeles de ambos sexos.

En el caso de Lucrecia Arana, tenía en el compositor Manuel Fernández Caballero al “modisto” de su voz. El historiador Deleito y Piñuela asegura que: “Caballero, identificado con ella, que fue artísticamente su tiple, (...) le preparaba efectos adecuados para que los registros graves de su voz ostentaran toda su fuerza (...). Caballero hacía ya su música un poco a la medida de la Arana” (367). Así lo reconocía ella misma cuando Carmen de Burgos le preguntaba al respecto:

- Y de la (música) que usted ha cantado, ¿cuál le gusta más?
- La del maestro Caballero. Todas sus obras encajan completamente en mis facultades; las siento mucho. (133)

Además, el rostro de Lucrecia parece ser que no mostraba los cánones de belleza femenina establecidos en la época, por lo que esto también pudo contribuir de alguna manera a que la eligieran con frecuencia para papeles masculinos. Manuel Fernández de la Puente recoge en la revista *Blanco y Negro* una conversación de su padre con Lucrecia en la que ella protestaba por el

tamaño de su boca: “Quejábame una vez de tener la boca muy grande, y el maestro Caballero, que la escuchaba, exclamó así: *¡A Dios gracias! ¿Por dónde si no iba a salir ese torrente de voz con que te ha dotado la Providencia?*” (61). Ella misma llegó a comentar a Carmen de Burgos: “Mi tipo se prestaba a representar chicos y en todas las obras me escribían papeles masculinos”(132). Deleito y Piñuela habla también del aspecto de la cantante, afirmando que Arana “convencía no sólo por la voz, sino por el tipo, el carácter vigoroso y varonil, decidido, fuerte y llano, de gran corazón y pocos remilgos convencionales” (405) y el crítico “Chispero”, trata el asunto, poniendo el foco en los adjetivos que la prensa le dedicaba, al comentar el cartel del anuncio del beneficio de la artista del 31 de mayo de 1889 que decía: “A beneficio de la estudiosa y simpática tiple Lucrecia Arana”.

A la que luego fue reina de la zarzuela española y su mejor intérprete no se atrevían a llamarla ilustre, aunque ya lo era por su voz magnífica, ni mucho menos bellísima, como era costumbre, porque la Arana, en verdad, ni lo fue nunca ni admitió que se lo llamase nadie. (168)

Matilde Muñoz señala que “la Arana había sido encargada varias veces de papeles de mancebo, a los que ella daba una especial desenvoltura, y que iban muy bien a la naturaleza robusta de su bella voz” (276) y Rodríguez Arnáez recoge un texto de la revista *Mundo Gráfico* donde se aseguraba que tenía una “voz clara, pastosa, de impecable fraseo y de amplia tesitura, que abarcaba desde un registro grave, rico en acentos dramáticos, hasta los más brillantes agudos, era un timbre igual y bellissimo; uno de esos timbres insinuantes, persuasivos, humanos, propicios a todos los matices pasionales en su más variada expresión” (70). Sigue insistiendo la prensa en el interesante registro grave de su voz, como *El Eco de Cartagena*: “La Srta. Arana vale mucho; tiene excepcionales facultades de voz -hermosamente acontraltada- y sabe manejarla; es, en suma, una tiple de primera fuerza” (2).

Y es que, tal y como se puede apreciar en las grabaciones que se conservan de sus interpretaciones, su voz era poco convencional; poseía unos graves y una fuerza, que aunaba a una amplia tesitura que le permitía abordar notas suficientemente agudas como para no poder calificar fácilmente el registro de su voz, con una versatilidad que hacía viable que encarnara al soldado Carlos en “La canción del espejo” de *La viejecita* pero también a Pilar en *Gigantes y cabezudos* con la exigente “Romanza de la carta”. Esta última obra fue estrenada en el teatro de la Zarzuela el 26 de noviembre de 1898 con Arana a la cabeza, en el que fue su regreso a los escenarios tras su baja maternal después de dar a luz a su único hijo, José Luis Mariano, apenas 4 meses antes, de nuevo algo inusual para aquella época, teniendo en cuenta además que no sufría ninguna necesidad económica que provocara su regreso. Lucrecia vuelve a los escenarios en todo su esplendor y como protagonista absoluta, de hecho, participa en cuatro de los siete números musicales de la zarzuela sin que ninguna voz masculina intervenga como solista más que en pequeños fragmentos de tres temas.

Dadas las condiciones vocales, artísticas e incluso físicas de Lucrecia Arana, se convirtió, como hemos visto, ya desde los inicios de su carrera, en una candidata ideal para desempeñar este tipo de papeles, no solo como mancebo, sino también como torero, por ejemplo, y no pocos milita-

PERSONAJE	ZARZUELA	COMPOSITOR	ESTRENO
Paje	<i>La mascota</i>	Edmond	Teatro Príncipe
		Audran	Alfonso, 1888
Genaro	<i>La cruz blanca</i>	Apolinar Brull	Teatro Príncipe Alfonso, 1888
Gorito	<i>El motín de Aranjuez</i>	Miguel Marqués	Teatro Apolo, 1889
Cabo Gancho	<i>El mostrador</i>	Eduardo López Juaranz	Teatro Apolo, 1890
Dalia (General de la guardia real)	<i>La isla de San Balandrán</i>	Cristóbal Oudrid	Teatro Eslava, 1891
Lamberto	<i>El diablo en el molino</i>	Rafael Taboada	Teatro Recoletos, 1891
Serafin	<i>El grumete</i>	Emilio Arrieta	Teatro Recoletos, 1891 (Estreno teatro Circo, 1853, con la Srta. Aparicio en ese papel)
Carlo	<i>La estatua del amor</i>	Louis Varney	Teatro Eslava, 1891
Gustavo	<i>Pasante de notario</i>	Apolinar Brull	Teatro Eslava, 1892
Ernesto	<i>El hijo de su excelencia</i>	Gerónimo Giménez	Teatro Tivoli, 1892
Boccaccio	<i>Boccaccio</i>	Franz Suppé (Adaptada por Luis Mariano de Larra y Wetoret con música de Manuel Nieto)	Teatro Eslava, 1892.
Caldo	<i>Guasín</i> (Parodia de la ópera <i>Garín</i> de Tomás Bretón)	Ángel Rubio	Teatro Eslava, 1892
Soldado	<i>El húsar</i>	José Rogel	Teatro Eslava, 1893
Safito	<i>Miss Hisipí</i>	Alvira y Sigler	Teatro Recoletos, 1893
Renato	<i>El abate de San Martín</i>	Pedro Miguel Marqués	Teatro Eslava, 1893
Merlín	<i>El traje misterioso</i>	Saco del Valle	Teatro Eslava, 1894
Trovador	<i>La flauta encantada</i> (Intermedio musical)	Manuel Fernández Caballero	Teatro Príncipe Alfonso, 1895
Fernando	<i>La maja</i>	Manuel Nieto	Teatro Zarzuela, 1895
Carlos	<i>La viejecita</i>	Manuel Fernández Caballero	Teatro Zarzuela, 1897
Manolito	<i>Los estudiantes</i>	Manuel	Teatro Zarzuela,
Alberto	<i>El tío Juan</i>	Ruperto Chapí y Enric Morera	Teatro Zarzuela, 1902
Matilde (Disfrazada de húsar)	<i>El húsar de la guardia</i>	Amadeo Vives y Gerónimo Giménez	Teatro Zarzuela, 1904
Cascabel	<i>Cascabel</i>	Amadeo Vives y Gerónimo Giménez	Teatro Zarzuela, 1905
Filippo	<i>El certamen de Cremona</i>	Tomás Bretón	Teatro Zarzuela, 1906
Leonelo	<i>La copa encantada</i>	Vicente Lleó	Teatro Zarzuela, 1907

res.[2] Hemos contabilizado 25, por tanto, prácticamente un cuarto de los personajes que interpretó a lo largo de su trayectoria, fueron hombres. En la siguiente tabla -corregida y ampliada a partir de la información aportada por Francisco Javier Osés Sola- aparecen recogidos estos personajes, además de los títulos de las correspondientes zarzuelas, así como los compositores, teatros y años de estreno:

Lucrecia Arana, una mujer moderna, inteligente, trabajadora, perfeccionista, profesional, con carácter, en definitiva, una mujer admirable, se retira profesionalmente de los escenarios en 1907. Años más tarde le confiesa a Carmen de Burgos sobre su trayectoria profesional que “durante todo ese tiempo me he estado vistiendo de hombre y poniéndome la peluca de pelos cortos todas las noches. Debuté vestida de hombre y terminé con el mismo traje” (132).

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco Álvarez, Nuria. *Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero*. Codalario Ediciones, 2019.
- . “Chateau Margaux y La viejecita, dos joyas en la Zarzuela”. Codalario, 2017
https://www.codalario.com/chateau-margaux/opinion/chateau-margaux-y-la-viejecita--dos-joyas-en-la-zarzuela.-por-nuria-blanco-alvarez_5307_32_15753_0_1_in.html
- Burgos, Carmen de. *Confidencias de artistas*. Sociedad Española de Librería, 1917.
- Casares Rodicio, Emilio. “Voz”. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. ICCMU, 2003.
- Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del género chico*. Revista de Occidente, 1949.
- Enseñat Benlliure, Lucrecia. *Mariano Benlliure y Lucrecia Arana en Villalba*. Ayuntamiento de Collado Villaba, Fundación Mariano Benlliure, 2013.
- Gómez Labad, José Ma. *El Madrid de la zarzuela*. Juan Piñero G., 1983.
- Muñoz, Matilde. *Historia de la zarzuela y el género chico*. Editorial Tesoro, 1946.
- Ortega, Isabel. “Benigno Vega-Inclán, marqués de Vega-Inclán. Mariano Benlliure y Gil 1931”. *Pieza del mes*: marzo 2013. Museo Sorolla, 2013.
- Osés Sola, Francisco Javier. “Catálogo cronológico”. *Lucrecia Arana (1867-1927). Tiple-contralto de zarzuela, musa de artistas*. Dirección General de Cultura y Turismo de La Rioja, Fundación Mariano Benlliure, 2017.
- Regidor Arribas, Ramón. “El travestismo en la zarzuela”. *Gigantes y cabezudos y La viejecita*. Teatro de la Zarzuela, 1998.
- Rodríguez Arnáez, José Manuel A. *Lucrecia Arana, la reina de las tiples del género chico*. Asociación Cultural Manuel Bartolomé Cossío, Centro de Estudios Jarreros, 1992.
- Ruiz Albéniz, Víctor “Chispero”. *Teatro Apolo*. Prensa Castellana, 1953.

HEMEROGRAFÍA

- “Espectáculos”. *La Iberia*, año XXXI, no 11996, 26 de junio de 1888, p. 3.
- “Sección de espectáculos”. *El Imparcial*, año XXIII, no 7999, 25 de agosto de 1889, p.3.
- La España Cómica*, año I, no 18, 22 de diciembre de 1889, p. 1.
- “Los estrenos”. *El País*, año V, no 1499, 23 de julio de 1891, p. 2.
- “Teatros de Madrid”. *La España Artística*, año IV, no 155, 23 de agosto de 1891, p. 2.
- “Teatros de Madrid”. *La España Artística*, año IV, no 164, 1 de noviembre de 1891, p.2.
- El Eco de Cartagena*, año XXXV, no 10006, 11 de marzo de 1895, p.2.
- Las Provincias de Levante*, año X, no 2750, 30 de julio de 1895, p. 2.
- “Novedades teatrales”. *El Deporte Velocipédico*, año I, no 23, 31 de julio de 1895, p. 16.
- “Zarzuela”. *La Correspondencia de España*, año XLVIII, no 14410, 20 de julio de 1897, p. 2.
- “La jornada de una artista”. *Alrededor del Mundo*, no 175, 10 de diciembre de 1902, p. 242.
- Fernández de la Puente, Manuel. “Comediantes de antaño. Lucrecia Arana”. *Blanco y Negro*, 17 de agosto de 1903, pp. 61-62.
- “Memorias íntimas del teatro. Lucrecia Arana”. *Nuevo Mundo*, año XI, no 559, 22 de septiembre de 1904, p. 17.
- Gómez Carrillo, E. “Los trajes en el teatro”. *Blanco y Negro*, 1 de abril de 1905, p. 16.
- “Ha muerto Lucrecia Arana”. *La Nación*, año III, no 487, 9 de mayo de 1927, p. 12.

NOTAS

1. Lucrecia Arana estrenó las siguientes zarzuelas compuestas por Manuel Fernández Caballero: *Las cuatro estaciones* (1891), *De Herodes a Pilatos o El rigor de las desdichas* (1892), *Triple alianza* (1893), *Los dineros del sacristán* (1894), *Campanero y sacristán* (1894), *El domador de leones* (1895), *La viejecita* (1897), *San Gil de las afueras* (1897), *Gigantes y cabezudos* (1898), *¿Citrato? ¡De ver será!* (1899), *El testamento del siglo* (1899), *Los estudiantes* (1900), *La barcarola* (1901), *La tribu salvaje* (1901), *La manta zamorana* (1902), *El dios grande* (1903), *Las bellas artes* (1904), *La silla de manos* (1905) y *Los huertanos* (1905). A lo largo de su carrera Arana también interpretó las siguientes zarzuelas de Caballero: *El lucero del alba*, *Chateau Margaux*, *La rueda de la fortuna o Este mundo es un fandango*, *El padrino de “El nene” o ¡Todo por el arte!*, *El cabo primero*, *El señor Joaquín* y *El dúo de La africana*.
2. Son varios los papeles de militares travestidos que encarna Lucrecia Arana: cabo Gancho en *El mostrador* de López Juarranz, el general de la guardia real en *La isla de San Balandrán* de Oudrid, soldado en *El húsar* de Rogel, el militar Carlos en *La viejecita* de Fernández Caballero y húsar en *El húsar de la guardia* de Vives y Giménez.

ÁNGEL GARCÍA DÍAZ.
UN ESCULTOR DE MADRID Y PARA MADRID

María Jesús García Cossío
City University of New York

Resumen: Con este ensayo, se quiere poner en valor al escultor Angel García Díaz, colaborador asiduo del Arquitecto Antonio Palacios y de otros arquitectos que dejaron una importante huella en el MADRID de los siglos XIX y XX. Así lo atestigua la prensa de la época y lo acredita la tesis doctoral (1999) del arquitecto Juan Manuel Arévalo Cartagena, presentada en la Universidad Politécnica de Madrid en su Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Me propongo analizar la obra escultórica de García Díaz, abuelo paterno de la autora de este ensayo, deteniéndome en algunos escenarios o encuentros con la obra del escultor a través de su intervención en los siguientes edificios civiles y religiosos de Madrid en los que se conservan varias de sus esculturas: Las CARIÁTIDES del actual Instituto Cervantes, la ORNAMENTACION interior y exterior del Palacio de Comunicaciones en la Plaza de Cibeles, motivos DECORATIVOS en el Colegio del Pilar, y la monumental escultura del SALVADOR y sepulcros en la Iglesia tipo bizantino de San Manuel y San Benito, frente al Parque del Retiro. Por último, me detendré en la Virgen de Bayona, Galicia, cuyo rostro y manos esculpidas en mármol, fue obra de Ángel García.

Nuestro primer encuentro será frente a la sede del Instituto Cervantes en la calle de Alcalá esquina con Barquillo. Precisamente las esculturas junto a su entrada han hecho que hoy se conozca como “el edificio de las cariátides”. (Fotografía no 1). Inaugurado en 1918, originalmente, fue el Banco Español del Río de la Plata proyectado por Antonio Palacios y Joaquín Otamendi. Las dos parejas de cariátides en mármol gris italiano marcan el acceso a este templo moderno. Un templo que ayer se dedicó a las finanzas y que hoy acoge a la cultura. Estas cariátides recogen por una parte la influencia de un viaje de Antonio Palacios a Grecia y por otra, la gran escultura ornamental del siglo XIX que Ángel García estudió durante su pensionado en París. Fue una solución innovadora para marcar la entrada en un chaflán y hoy por hoy, aún atrae nuestra mirada. No sólo nos fijamos en las cariátides. También en los capiteles monumentales. Desde sus atalayas en la calle Alcalá, protegidos con sus cascos, estos guerreros han vigilado silenciosamente más de un siglo de historia madrileña.

Muchas de estas piezas se crearon a poca distancia de este edificio, junto a la plaza de Cibeles. Concretamente en la obra del Palacio de Comunicaciones, actual Ayuntamiento de Madrid, (Fotografía No 2) también proyectado por Palacios y Otamendi y erigido entre 1907 y 1919.

Durante su construcción, Ángel García organizó un gran taller que funcionó como una escuela de escultura. Allí formó hasta 130 operarios en el sacado de puntos y el tallado de la piedra. Se hizo incluso la maqueta en yeso del edificio. Fue el arquitecto gallego Antonio Palacios quien mejor supo valorar las piezas de Ángel García para integrarlas en la arquitectura de un Madrid que cogía nuevos aires al comienzo del siglo XX. Ambos tenían la misma edad y fundaron la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid en 1910. Recordemos que Palacios también se dedicó a la pintura y escultura. La correspondencia del arquitecto revela su amistad con Ángel García a quien proyectó su estudio en la calle de Ríos Rosas, hoy desaparecido.

Las obras de Correos se prolongaron muchos años. El resultado fue el edificio seguramente más fotografiado de la capital. Aquí será nuestro segundo encuentro. Vemos cabezas de león, atlantes cargando globos terráqueos, bustos de conquistadores y capiteles con cabezas de egipcios o de indios. La escultura de Ángel García envía un mensaje: desde este edificio, Madrid se comunica con el mundo.

La escultura en Correos cita al arte clásico con Laocoonte en las parejas con guirnaldas. Igualmente al arte plateresco en los medallones con conquistadores. El pórtico de los buzones (Fotografía N° 3) o el gran arco sobre la entrada (Fotografía N° 4) ejemplifican la novedosa combinación de arquitectura y escultura que hicieron posible Antonio Palacios y Ángel García. Entre las anécdotas de la obra, recordar el revuelo que se organizaba cuando acudía “la rubia”. Así se conocía a la modelo para la clave sobre la entrada. (Fotografía N° 5)

Seguimos en la calle de Alcalá y entramos en el corazón del Casino de Madrid. La gran escalera, su espacio más conocido, debe su imagen a Ángel García. Él obtuvo la pensión Piquer en 1900 para formarse tres años en Roma y dos en París. Fruto de aquella época es el aire francés de fin de siglo que transmiten las figuras y los grutescos de la escalinata. (Fotografía N° 6). El autor muestra su versatilidad adaptándose a la arquitectura. Si en Correos y en el edificio de las cariátides las formas conservan cierta geometría, aquí los personajes se giran con libertad al igual que la escalinata.

Sin dejar la calle Alcalá, frente al Parque del Retiro, entremos en la iglesia de San Manuel y San Benito, inaugurada en 1911. Toda la obra en mármol es de Ángel García. También el monumento funerario de los fundadores. (Fotografía N° 7) El contraste de la piedra blanca de las estatuas con los mosaicos de estilo bizantino se repite en la tumba de la Duquesa de Sevillano en Guadalajara, una de las mejores obras del artista y en cuya ejecución trabajó cinco años.

La Condesa de la Vega del Pozo, más conocida como Duquesa de Sevillano, fue la gran mecenas de Ángel García. Además de las construcciones en Guadalajara, la Duquesa encargó en Madrid una inmensa obra benéfica. Un asilo para institutrices en la calle Castelló entre 1908 y 1916 que en la actualidad es el conocido Colegio del Pilar. (Fotografía N° 8)

Destacan los dos ángeles monumentales en las fachadas, de más de 4 metros de altura. Además, murciélagos, águilas, peces y un pelícano inician una composición medieval para la portada inacabada de la iglesia. La fauna muestra la habilidad de Ángel García como escultor animalista. Esta faceta la podemos apreciar en una pequeña obra en el Madrid más castizo, frente a la ermita de San Antonio de la Florida. En el elegante Puente de la Reina Victoria sobre el río

Manzanares, en las bases de sus farolas de fundición pueden apreciarse unos pequeños osos simbolizando el escudo de Madrid.

Si Ángel García fue el escultor preferido por la Duquesa para sus construcciones, Ricardo Velázquez Bosco sería su arquitecto colaborador. Maestro de Antonio Palacios, Velázquez Bosco integró en sus edificios escultura, pintura, cerrajería y cerámica. Con apenas veinte años y antes de viajar a Roma y París, Ángel García obtuvo gracias a él su primer gran encargo: el Ministerio de Agricultura en la glorieta de Atocha. Con maestría nada común considerando su juventud, modeló para las fachadas los relieves de la Minería y la Industria, pasados a porcelana por Daniel Zuloaga. En el interior del ministerio, las cuatro parejas de esculturas para las pechinas sobre la escalera monumental enmarcan la pintura en el techo de Ángel Ferrant. Al regreso de su pensionado, una nueva colaboración con Velázquez Bosco. Los cuatro torreones de la Escuela de Minas, muy próxima al estudio de Ángel García, se rematarán con ocho parejas de mineros evocando las figuras de Miguel Ángel que contempló en la Capilla Sixtina.

Ángel García y Palacios hicieron de Correos un edificio esculpido; ambos de nuevo colaborarían en la Virgen de la Roca. Esta es una escultura del tamaño de un edificio. La cabeza y las manos en mármol fueron cinceladas por Ángel García en su estudio de Madrid. La colosal Virgen (Fotografía N° 9) de 17 metros de altura se erigió en el monte de San Roque, cerca de Bayona, entre 1910 y 1930. Recibe simbólicamente a los barcos provenientes de América que llegan a Vigo, igual que la Estatua de la Libertad en el puerto de Nueva York. También como en la Estatua de la Libertad, se puede subir por una escalera interior hasta un mirador. Incluso, son similares las facciones clásicas de ambos monumentos. Buscando que la imagen representara a España, para la corona de la Virgen se tomó de modelo la que se conserva de Isabel la Católica. Esta idea con la que se creó la Virgen de la Roca uniendo España y América es muy sugerente para los miembros de ALDEEU. Para todos los que, como yo misma, fuimos licenciados en España y se nos acogió en Estados Unidos.

Agradezco al arquitecto Juan Manuel Arévalo, autor de la tesis doctoral sobre Ángel García, su ayuda para esta presentación.

(FOTOS:Wikimedia Commons)





2 Interior del ayuntamiento



3 Pórtico de los buzones



4 Arco sobre la entrada principal



5 "La Rubia"



6 Escalinata del Casino



7 Iglesia de San Manuel y San Benito
Monumento funerario



8 Colegio del Pilar, Fachada



9 Virgen de la Roca

La manufactura de Tapices de Pastrana, un antecedente histórico de la Real Fábrica de Tapices madrileña

Margarita García Calvo
Dra. en Historia del Arte. Especialista en Tapices

Resumen: Pastrana fue en el siglo XVII sede de una manufactura de tapices, patrocinada por el III duque de la villa Ruy Gómez de Silva Mendoza y de la Cerda (1596-1626), en donde se tejieron tapices que se encuentran actualmente en diferentes museos y colecciones privadas de España y de otros países europeos. El duque de Pastrana puso al frente de esta manufactura al maestro flamenco François Tons (1576-1633). Nacido en Bruselas y perteneciente a una familia de tejedores y diseñadores de cartones desde la primera mitad del siglo XVI, ya es citado en el año 1613 como uno de los tejedores más importantes de Bruselas. Por razones desconocidas decide emigrar a España y solicita permiso al rey Felipe IV para instalarse en Pastrana; petición sugerida muy posiblemente por Ruy Gómez. En el año 1622, Tons ya está instalado en Pastrana, a donde ha venido para introducir “el arte de hacer tapicerías de todas suertes a la manera de Flandes”. Este es el motivo, entre otros, que había aducido en enero de 1621, en el documento de petición a Felipe IV para instalarse en Pastrana. Documento muy similar al de la puesta en marcha de la Fábrica de Tapices madrileña un siglo después, y con un objetivo parecido por parte del rey Felipe V: “establecer el arte de la tapicería para suplir la actividad que habían desarrollado los talleres flamencos sujetos a los encargos de la Casa de Austria”

Palabras clave: Manufactura de Tapices—Pastrana—François Tons—Ruy Gómez de Silva, duque de Pastrana---Felipe IV

Pastrana fue en el siglo XVII sede de una manufactura de tapices, patrocinada por el III duque de la villa Ruy Gómez de Silva Mendoza y de la Cerda (1596-1626), en donde se tejieron tapices que se encuentran actualmente en diferentes museos y colecciones privadas de España y de otros países europeos.[1]

El duque de Pastrana puso al frente de esta manufactura al maestro flamenco François Tons (1576-1633). Nacido en Bruselas y perteneciente a una familia de tejedores y diseñadores de cartones desde la primera mitad del siglo XVI, ya es citado en el año 1613 como uno de los tejedores más importantes de Bruselas.[2]

Por razones desconocidas, decide emigrar a España y solicita permiso al rey Felipe IV para instalarse en Pastrana; petición sugerida muy posiblemente por Ruy Gómez, sin que sepamos cómo llegaron a entrar en contacto ambos.

La documentación estudiada en los archivos revela que es el Duque el encargado de subvencionar el taller, el que adelanta los fondos para la compra de las materias primas para tejer los tapices y el que paga los salarios de Tons y de los flamencos que trabajan con él, además de proporcionarles viviendas en la localidad.

En el año 1622, Tons ya está instalado en Pastrana con sus oficiales y residiendo en las casas del duque, a donde ha venido para introducir “el arte de hacer tapicerías de todas suertes a la manera de Flandes”. Este es el motivo, entre otros, que había aducido en enero de 1621, en el documento de petición a Felipe IV para instalarse en Pastrana.[3] (Fig.1)

Documento muy similar al de la puesta en marcha de la Fábrica de Tapices madrileña un siglo después, y con un objetivo parecido por parte del rey Felipe V: “establecer el arte de la tapicería para suplir la actividad que habían desarrollado los talleres flamencos sujetos a los encargos de la Casa de Austria”. [4]

En esta petición, Tons justifica la elección de la localidad en que “...tiene noticia que en la villa de Pastrana en el reyno de Toledo cerca de la corte de V. Magd. ay comodidades de buenos tintes, por las aguas, que halli se labra la seda que es lo mas necesario para su arte, demas de otras comodidades que tiene la tierra”, y especifica las condiciones bajo las cuales se obliga a venir a trabajar a los reinos de España: que en treinta años nadie pueda hacer tapices en España excepto él, que esta introducción “de labor de tapizerías de Bruselas y otras partes” sólo se ha de hacer en Pastrana; que después de doce años de trabajo y dejando asentada la continuación de la manufactura podrá volver a su tierra, si lo desea etc.[5]

El período de mayor actividad del taller fue entre 1622 y 1626, a tenor de las abundantes noticias sobre la producción de estos años.

Los tapices salidos de los telares van a parar a manos del señor de la villa. El Duque no sólo se encarga de subvencionar la manufactura sino también de promocionarla. Así, en junio del año 1624, son reconocidos los esfuerzos por la Corte, y el rey Felipe IV ordena el pago de un subsidio de 5000 ducados para la instalación de un taller en Pastrana a Francisco Tons “maestro mayor de hazer tapicerías que trabaja en la villa de Pastrana, y ha introducido alli esta obra, de que se espera resultara mucho beneficio á estos reynos...” De nuevo, en septiembre de 1625, el rey Felipe IV ordena a la infanta Isabel el pago de siete mil ducados a Tons y a los que vinieron con el para que puedan continuar su asistencia en la misma ocupación con mas comodidad y descanso...” [6]

Los archivos proporcionan abundante documentación sobre estos años.[7] Gracias a ellos sabemos que un número considerable de los tapices tejidos pasan a formar parte de la espléndida colección de Ruy Gómez de Silva. Otros, a las colecciones de sus familiares y amigos.

El 23 de diciembre de 1626 fallece el III duque de Pastrana. En el año 1627 y siguientes, las noticias sobre Tons y su taller en los archivos notariales de Pastrana son muy escasas, pero el tejedor flamenco sigue residiendo en la villa hasta su muerte en 1633, y aun en el año 1638, en los archivos parroquiales, es citado un “maestro de flamencos” que paga el entierro de una flamenca. Esto nos hace pensar que la manufactura siguió funcionando y que la documentación de esta última época podría permanecer oculta.

El taller alcarreño desplegó una gran actividad. Los inventarios de bienes, tanto del III duque como de sus sucesores, han sido fundamentales para conocer la producción. Por ellos hemos sabido de la existencia de conjuntos tejidos en Pastrana y hoy en paradero desconocido como el de los “cinco paños de la Ystoria de Alexandro...”, el de “los centauros de cuatro paños y seis entrebentanas...”, “Una tapicería echa emPastrana de la historia de David sin aforrar que tiene cinco paños...

Son once los paños conocidos actualmente. De éstos, tres son *Tapices de armas*. Uno con las armas de *Diego de Guzmán y Benavides* (Museos reales de Arte e Historia de Bruselas) (Fig 2), otro con las de *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares* (Hostal de San Marcos, León) y un tercero lleva las armas de los *Silva, Mendoza y de la Cerda* (Museo Cerralbo, Madrid). De una *Historia de Latona* se conservan tres piezas: *Juno persiguiendo a Latona*” (en paradero desconocido actualmente), *Latona viendo a los habitantes del Lacio convertidos en ranas* (Col. Axel Vervoordt de Amberes), (Fig...3) provenientes de la colección del duque de Berwik y de Alba. Un tercero, *Latona amamantando a Apolo y a Diana*, permanece aún en la Casa de Alba. El conjunto de la Historia de Latona lleva las armas de los Silvas, Mendozas y de la Cerda, sus primeros propietarios.

Por último, las cinco piezas del conjunto de *Animales en el bosque: Los monos*, vendido en Milán en 1969, *Las panteras atacando a un caballo*, subastado en Nueva York en 1983, ambos con la marca de Pastrana y la de Francisco Tons. Un tercer paño de este conjunto, *Águila atrapando un pez*, no tiene marcas y lo conocemos por la reproducción conservada en la Documentación Marillier del Museo Victoria y Alberto de Londres.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva otros dos tapices de esta última serie: *León a la orilla de un río* (Fig.4) y *Leopardo matando a un ciervo*. Llevan ambos en el orillo izquierdo la marca de la villa: una P mayúscula en el centro de una torre (emblema heráldico de Castilla), *Pastrana en Castilla* (Fig.5). En el orillo derecho se aprecia el monograma de Francisco Tons. (Fig. 6). Estos últimos cinco tapices aparecen en un inventario de bienes, hecho a la muerte del Duque, en diciembre de 1626: ”otra tapicería que se hizo empastrana de boscaje y animales que nueva y sin aforrar que tiene catorce paños que de lana y seda fina”. [8] Esta mención del tema nos lleva a relacionar los cinco tapices de *Animales en el bosque* con este extenso conjunto de catorce paños citado en este inventario.

Tanto para los tapices de *Armas* como para los de *Animales en el bosque* se ha utilizado una misma cenefa. Está formada por una especie de banda de hojas de acanto que recorre toda la superficie. Cartuchos con máscaras rompen la monotonía, al igual que los medallones con figuras populares en su interior que vemos tanto en los ángulos como en la parte central de las cenefas. Cenefas muy parecidas las encontramos tanto en piezas tejidas en talleres franceses del primer cuarto del siglo XVII, como en tapices de Bruselas de la misma época.

Tanto la flora como la fauna de la serie de *Animales en el bosque* se inspira en modelos del siglo XVI. *Los monos* es el lado izquierdo del célebre dibujo del Rinoceronte del taller de Van Aelst de Amberes. *Águila atrapando un pez* es una copia invertida del lado derecho de uno de los paños de la serie *La Licorne* de los príncipes Borromeo (Isola Bella), tejida en Bruselas a mediados del

siglo XVI, que tiene paralelismos con el extenso conjunto de *Paisajes con animales* del castillo de Wawel en Cracovia y en la que la autoría de los paisajes se atribuye a Guillermo Tons.[9]

A la vista de estas relaciones, Guy Delmarcel sugirió la posibilidad de que Tons para este conjunto de *Animales en el bosque* hubiera dispuesto de modelos procedentes de sus antepasados, como su tío abuelo Guillermo o su bisabuelo Jean I Tons, que había diseñado los paisajes de las célebres *Cazas de Maximiliano* (París). [10]

Para el único tema mitológico conservado de la producción de Pastrana, la *Historia de Latona*, Tons parece haber seguido modelos que son una copia invertida de una serie de Latona en cuatro piezas, concebidas por Alessandro Allori en 1579 y tejidas en el mismo año en Florencia por Benedetto Squilli.[11]

BIBLIOGRAFÍA

Asselberghs, J-P, G. Delmarcel y M. García Calvo, “Un tapissier bruxellois actif en Espagne: François Tons”, en *Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’histoire*, Bruxelles t. 56, fasc.2, 1985 (1987), pp. 89-121.

García Calvo, M, *Tapices de Pastrana*, Madrid.,1995, pp. 130-171 y 182-291

García Calvo, M, “Tapices del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Nuevas piezas del taller de Francisco Tons en Pastrana”, en *Boletín del Museo de bellas Artes de Bilbao*, 1, 2005, pp. 67-90

NOTAS

1. Para la fundación y la actividad de esta manufactura, ver Asselberghs, J-P, G. Delmarcel y M. García Calvo, “Un tapissier bruxellois actif en Espagne: François Tons”, en *Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’histoire*, Bruxelles, t. 56, fasc.2, 1985 (1987), pp. 89-121. García Calvo, M, en *Tapices de Pastrana*, Madrid, 1995, pp.130-171 y 182-291. García Calvo, M. “Tapices del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Nuevas piezas del taller de francisco Tons en Pastrana”, en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1, 2005, pp. 67-90

2. Delmarcel, G, *La Tapisserie flamande du XVI au XVIII*, Tielt, 1999, p. 369

3. Archivo de Simancas, Cámara de Castilla, legajo 1112, publicado por Asselberghs, Delmarcel y García Calvo, op. cit, pp. 92 y 116.

4. Ver a Herrero Carretero, C en Felipe V y la Real Fábrica de Tapices. Catálogo de Tapices de Patrimonio Nacional, siglo XVIII, Madrid, 2000.

5. Documento citado en la nota 3
6. Asselberghs, Delmarcel y García Calvo, 1985, pp. 118 y119.
7. Las cartas de pago de este periodo en el Archivo de Protocolos de Pastrana suman más de 180. Ver a M. García Calvo, 1995, pp. 130-171 y 182-291.
8. Ver a M. García Calvo, 2005, pp. 67-84.
9. Asselberghs, Delmarcel y García Calvo, 1985, pp- 107-108.
10. Asselberghs, Delmarcel y García Calvo, 1985, p. 108
11. Asselberghs, Delmarcel y García Calvo, 1985, p. 112.

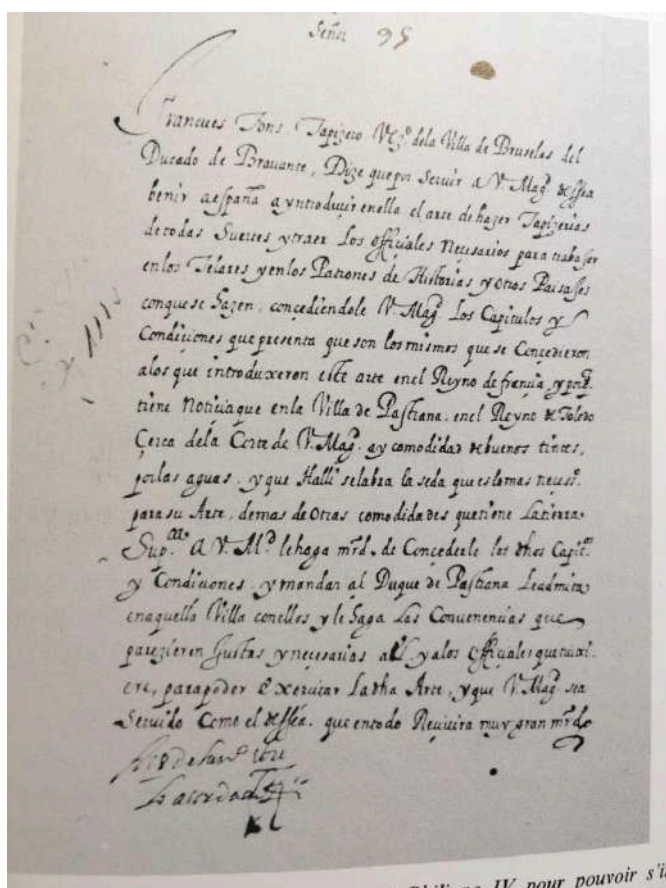


Fig.1 Petición de François Tons, tapicero de Bruselas, al rey Felipe IV para instalarse en Pastrana (18 de enero de 1621). Archivo de Simancas, Cámara de Castilla, leg. 1112.



Fig. 2. Armas de Diego de Guzmán y Benavides. Tejido en Pastrana, taller de F. Tons, 1622. 450x295 cm. M.R.A.H, Bruselas.



Fig. 3. *Latona viendo a los habitantes del Lacio convertidos en ranas*
Historia de Latona. Tejido en Pastrana, taller de F. Tons, 1622-1627.
 Col. Axel Vervoordt, Amberes



Fig. 4. *León a la orilla de un río. Animales en el bosque*.
 Tejido en Pastrana, taller de F. Tons, 1622-1627. 415x
 455cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.



Fig. 5. Marca de la villa de Pastrana en el
 tapiz *León a la orilla de un río*



Fig.6. Monograma de François Tons en
 el tapiz de *León a la orilla de un río*

LOS TAPICES DEL QUIJOTE DEL SIGLO XVIII: DE BRUSELAS A MADRID

Victoria Ramírez Ruiz
Doctora en Historia del Arte

Resumen: La novela de Miguel de Cervantes *El ingenioso caballero Don Quijote de La Mancha*, gozó de gran popularidad desde el momento de su publicación, en dos volúmenes en 1605 y 1615, y fueron muchas las manufacturas europeas que desde el siglo XVII realizaron tapices sobre este tema.

Felipe V, amante del Quijote desde su juventud y con el deseo de activar la Real Fábrica de Tapices de Madrid encargó dos series de tapicerías, bajo la dirección de los maestros Jacobo y Francisco Vandergoten. Las dos series están compuestas de cuarenta y tres paños, y se diferencian exclusivamente por el modelo de sus borduras. Siguen los cartones de Andrea Procaccini (1671-1734) y Domingo María Sani (1690-1773).

También las manufacturas de Bruselas, París, Beauvais, Aubusson, Lille, Audenarde y Nápoles realizaron en el siglo XVIII un número ingente de tapices basados en la obra de Cervantes, dando en cada país una visión diferente del romance. En la actualidad estas piezas se conservan tanto en colecciones particulares como en los mejores museos europeos y americanos.

Palabras clave: Tapices- Quijote -Real Fábrica de tapices –Gobelinos-Borduras- Alentours

El objeto de este trabajo es dar a conocer los tapices que Felipe V encargó a la Real Fábrica de Tapices hacia 1727 de “La Historia o Fábula de Don Quijote de la Mancha”, basadas en la obra de Cervantes *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* y las diferentes representaciones que tuvieron lugar en las tapicerías europeas del siglo XVIII, haciendo hincapié de manera especial en las tapicerías sobre este tema que encontramos en colecciones españolas.

Tras su publicación, y en poco tiempo, fueron muchas las traducciones a otras lenguas y los episodios más famosos de la novela de Cervantes, inspiraron multitud de pinturas y grabados. Las ediciones ilustradas establecieron desde fechas muy tempranas prototipos para los principales personajes.

El arte del tapiz no fue ajeno a esta moda. Las manufacturas de Bruselas, París, Beauvais, Aubusson, Lille, Audenarde, Nápoles y Madrid realizaron en el siglo XVIII un número ingente de tapices basados en la figura de don Quijote y Sancho, dando en cada país, una visión diferente del romance. Así mismo, desde su concepción tuvieron diferente comanditarios, destinatarios y formas de comercializarse.

Los tapices tejidos en España y Nápoles se hicieron específicamente para la decoración de los palacios de los reyes, los franceses para fines diplomáticos, los bruselenses para la alta nobleza, y otras manufacturas francesas como Beauvais, Aubusson, y Lille para un público más burgués. En la actualidad estas piezas se conservan tanto en colecciones particulares como en los mejores museos europeos y americanos.

Las primeras tapicerías sobre las aventuras de Don Quijote datan de la segunda mitad del siglo XVII, ya que en un inventario de las obras del Castillo de Kilkenny del 1675, se mencionan cinco tapicerías de Don Quijote que fueron tejidas en el taller londinense de Francis Poyntz (British, active 1660–1684).[1] Probablemente encargadas por la reina Catalina de Braganza. Cada tapicería consta de dos escenas, y a excepción de una sola escena, se basan en el Libro Primero de la obra de Cervantes. Estos tapices son concebidos como decoraciones de “grutesco”, donde se mezclan de manera incoherente los personajes de la novela, los animales, los símbolos y los motivos decorativos.

El resultado estético produce una impresión de alegre turbulencia, como la de las fiestas de máscaras creadas para la corte inglesa 1640.



Foto núm.1 Tapices del Quijote. Francis Poyntz (British, active 1660–1684). Inglaterra. siglo XVII. Cawdor kastle. Agradezcoa Margarita García Calvo estas fotografías.

En España, con la llegada al trono de Felipe V, nieto de Luis XIV, se implanta la dinastía borbónica. Después del tratado de Utrecht, que pone fin a la Guerra de Sucesión, se rompe el puente de nos unía a los Países Bajos, que hasta ese momento habían surtido de tapices a la monarquía española.

El nuevo monarca se encontró con la disyuntiva de mantener una importación difícil y cara, o fomentar la fabricación española de tapices, solución esta última a la que se inclinaba su primer ministro, el cardenal Alberoni.

Este hecho, unido a la nueva política impuesta en Francia por Colbert, ministro de Louis XIV, facilitó el que se promoviera en nuestro país la creación de fábricas protegidas por el Estado, ante la incapacidad de la iniciativa privada de llevar a cabo un proyecto tan ambicioso; estas fábricas fueron la de porcelana del Buen Retiro, la fábrica - escuela de platería Martínez, y la de Relojes, todas ellas en Madrid, así como las de paños de Brihuega y Guadalajara, y la de cristal de La Granja.

Al igual que el resto de las reales fábricas, la Real Fábrica de Tapices[2] se enmarca dentro del reformismo borbónico, cuyo principal objetivo era reducir la importación masiva de objetos suntuarios extranjeros, mediante el fomento y protección de la industria nacional, y poder abastecer de estos objetos a los palacios y residencias reales, de forma que pudiera emularse el lujo de los palacios europeos sin necesidad de recurrir a costosas importaciones. Por este motivo se decidió que se estableciera en Madrid una manufactura de tapices, con un maestro flamenco de la familia Van der Goten.

Unas de las series más importantes, fabricadas desde los primeros tiempos del establecimiento de las manufacturas, fueron las dos series de la Historia de Don Quijote, que presentan como única diferencia las decoraciones de las borduras.

Es conocido el interés que durante el siglo XVII tuvieron los franceses por el conocimiento de la lengua española, y la importancia que para la educación del futuro Felipe V tuvo la lectura del Quijote y como él mismo inventó otra parte de la novela y dibujó escenas del tema, que formaron parte de sus deberes escolares.

Los cartones para las tapicerías españolas de la Historia de Don Quijote, fueron encargados por el Rey Felipe V a Andres Procaccini (1671-1734), a quien nombró supervisor artístico de la manufactura, en el corto espacio de su localización bajo la dirección del maestro Jacobo Vandergoten. A Procaccini le ayudó en la confección de estos cartones su discípulo Domingo María Sani (1690-1773), quien tras la muerte del maestro fue nombrado Pintor de Cámara en virtud del Real Decreto de 7 de diciembre de 1734.

La elección de los asuntos para representar en los paños de los que se componen estas series, exceptuando el tapiz “Las tres aldeanas “, se basan en Libro Primero de la obra de Cervantes.[3]

Se tejieron veintidós escenas diferentes englobadas en dos series, cuya única diferencia estaba en las cenefas. Mientras que la que se considera más antigua está compuesta por veinticuatro paños y presenta una bordura de columnas salomónicas, a imitación de los modelos de Bruselas comenzados por Franz van de Hecke y seguido años más tarde por tapiceros de Amberes, por la familia Wauters, similares a las del tapiz del Ayuntamiento de Madrid “La Historia de Sansón”. [4] La que se considera más moderna, estaba compuesta por diecinueve paños, y tiene unas cenefas de flores y trofeos con unas cabezas de carnero en los ángulos

superiores. Ambas están centradas, en la bordura superior, por una cartela con una leyenda que hace alusión a la escena representada.

De esta última serie el paño titulado “Aventuras del entierro”, a diferencia del resto, no tiene correspondencia con ningún paño de la serie más antigua con cenefas de columnas.

Es de destacar el hecho de que las tapicerías elaboradas en España sobre el tema de Don Quijote, no adoptan los modelos de cenefas impuestos por las modas del siglo XVIII, tal y como ocurre en otras manufacturas europeas, y por el contrario siguen, aunque con algunas variaciones, los modelos flamencos de la segunda mitad del siglo XVII.

Los tapiceros de la Real Fábrica de Tapices que llevaron a cabo este encargo estuvieron dirigidos por Francisco y Jacobo Vandergoten y Jacobo Lainger.

Es significativo que estos tapices se tejieran en telares de alto y bajo lizo. En la actualidad se conservan en la colección Real cuarenta y cuatro paños, colgados en diferentes organismos oficiales como el palacio de Buena Vista, sede perteneciente al Ministerio de Defensa, o en la embajada de España en París.



Foto núm. 2. Tapiz de la Historia de Don Quijote, “Aventura del entierro” tejido en la Fábrica de Tapices de Madrid, con marca de Francisco Vandergoten Hº, según los cartones de Andrés Procaccini y Domingo María Sani. Serie de Flores y Trofeos.

Foto núm. 3. Tapiz de la serie Historia de Don Quijote, “Salida de don Quijote” tejido en la Fábrica de Tapices de Madrid por Francisco Vander Goten Hº. Según cartones de Andrés Procaccini y Domingo María Sani. Serie de columnas.

Sabemos que en 1627 se habían finalizado, en bajo lizo, cuatro piezas de “tapicería del señor don Andres Procaccini, y de las Historias de Don Quijote”[5] y que en este mismo año se asientan hasta once paños del mismo tema en los inventarios del Palacio de San Ildefonso. Segovia.

Pero no solo en España se estaban tejiendo tapices sobre este tema; en el siglo XVIII se estaban realizando tapices de la Historia de Don Quijote en las diferentes factorías europeas con una estética y fondo muy diferente unos de otros.

Se tiene constancia de que unas tapicerías sobre este asunto fueron encargadas en Audenaarde, en el taller de Pierre van Verren, con los paisajes realizados por Spierinckx como

cartonista.[6] En estas piezas los pequeños personajes cervantinos están situados en un gran paisaje.

En los Países Bajos donde realmente se realizó una gran producción de tapices sobre el tema de Don Quijote, fue en Bruselas desde el 1715, y son objeto de nuestro máximo interés porque al menos dos series de estos tapices llegaron a colecciones españolas.

La documentación estudiada por Brosens y Delmarcel,[7] basada en el inventario realizado a la muerte de Urbain Leyniers en 1747, y el documento conocido como “manuscrit Crick”, nos da luz sobre este tema, y es un elemento capital para el estudio de las tapicerías flamencas del siglo XVIII. Por el “manuscrit Crick”, en el que se relacionan las ventas de la manufactura de Leyniers y Reydams entre 1712 y 1734, conocemos las tapicerías que se vendieron de estos tapiceros, el tema de las mismas y sus medidas, y sus comanditarios, y nos aclara también que son siete las ediciones que se hicieron de la Historia de Don Quijote, con un total de treinta y cinco piezas.

Los tapices se realizan desde 1715 hasta el último cuarto siglo XVIII.

En Bruselas fabricaron tapices sobre este tema diversos talleres, pudiendo citar la asociación formada en 1712 por Henri II Reydams (1650-1719) y los hermanos Urbano (†1747), y Daniel Leyniers (1669-1728); en este período aparecen las marcas LR; V. Leyniers; Leyniers R y REYDAMS., V. LEYNIERS V. LEYNIERS D.L. ó V.L.D.L.

Y por último, desde el 1745 hasta el 1768, año en que se termina una saga familiar de tapiceros activos en Bruselas durante dos siglos, se mantiene solamente Daniel III Leyniers (1705-1770) y aparece la marca D.L.

Pero quizás, lo más importante para los estudiosos del arte y la tapicería es que en esta serie aparecen los nombres de los cartonistas, y en el caso de la Historia de Don Quijote, los atribuye a Jean Van Orley (1665-1735), y a Agustín Coppens (1668-1740) para los paisajes.

Según la cronología establecida para datar la elaboración de estos cartones, se puede concluir que se trata de las obras tempranas de Van Orley, y seguramente asistido por su hermano Richard. Según Brosens, los autores de los cartones de Don Quijote habían conocido la obra de Rafael en las Logias Vaticanas, y particularmente “La expulsión de Heliodoro”[8] y el “Don Quijote combatiendo los molinos”; Heliodoro sirve como ejemplo a la figura de Don Quijote, y la pose de los pastores detrás del caballo, o la del pastor que quiere protegerse de los caballos, es igual que los personajes que se muestran detrás de Heliodoro.

Jean van Orley (1665-1735) tenía un estilo muy ecléctico y mediante un dibujo esquemático narró la Historia de Don Quijote con personajes vestidos con una moda pseudoespañola y un peinado descuidado.

Estos tapices se conservan en la actualidad en numerosas instituciones públicas y privadas.

Podemos datar fácilmente los tapices que conocemos, en función de la marca que portan, como es el caso del que existe hoy día en el Musées Royaux d’Art et d’Histoire de Bruselas, denominado “Don Quijote suspendido en la ventana”, que lleva la marca de Urbain Leyniers del período 1719 a 1729.

De estos mismos talleres se conservan piezas en diferentes museos, como el Hermitage de San Petersburgo o el de Detroit Institute of Arts.

En Bruselas se tejieron otras series del Quijote en el taller de Pierre van den Hecke, o de I van der Bor. La más conocida es la serie que se tejió para el hijo de Louis XV de Francia, Luis Fernando. Estos tapices siguen los cartones del pintor, que pueden ser Philippe de Hondt. Se inspiraron en las series de Los Gobelinos, con personajes vestidos de forma más elegante y con fondos arquitectónicos de palacios y bellos jardines, alejados de los cartones de Van Orley, con personajes y paisajes populares a modo de “Teniers”. Tapices basados en estos cartones encontramos en la actualidad en Frick Collection New York, o en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Cada uno de los talleres fabricó piezas diferentes basándose en aventuras diferentes de la Historia de Don Quijote; por ejemplo, unas piezas basadas en el Libro Primero fueron: “Don Quijote combate a los molinos de viento”; “Sancho Panza lanzado al aire”; “Don Quijote combate contra los corderos”; “Don Quijote diserta sobre las armas y las letras”; “Don Quijote atado a la ventana”; y “Don Quijote enjaulado”, y como ejemplo de pieza basada en el Libro Segundo podemos citar “Don Quijote servido por las damas de honor de la duquesa”.

En las colecciones de la nobleza española, hemos encontrado al menos dos series de tapices sobre este tema, tejidos en Bruselas. La primera, basada en los cartones Van Orley, está compuesta por siete escenas, repartidas en seis tapices, se conserva en el palacio de los condes de Puerto Hermoso, duques del Arco, de Pizarra en la provincia de Málaga.[9]

Estos tapices fueron incorporados en 1987 con la denominación: serie de siete tapices flamencos como BIC inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.[10]

Estas piezas procedían de la colección de los duques de Fernán Núñez, ascendientes de la actual propietaria. Fueron adquiridos en los últimos años del siglo XIX para decorar la escalera de su palacio de la calle Santa Isabel de Madrid.



Foto núm. 4. Tapices del Quijote. Escalera del palacio de los duques de Fernán Núñez. IPH

En el IPH se custodian unas fotografías que nos muestran su colocación original. Años más tarde fueron cedidos para la exposición en la Biblioteca Nacional de Madrid 1905.[11]

Una de las características de los tapices de Bruselas, y que con esta colección podemos ejemplarizar, es que al carecer de borduras, y no tener rigidez en las composiciones se podían agrandar o empequeñecer, el mismo motivo a gusto del comanditario, y que con un solo cartón se podían componer dos piezas, una pieza principal y una pieza para sobre-ventana, o también como en las tapicerías de los temas de Teniers que se podían unir diferentes escenas de forma arbitraria, como es el caso de esta colección, donde en la actualidad se encuentran unidas las escena “Don Quijote descolgándose de la ventana” y “El manteo de Sancho” y en su anterior colocación estaban unidas “El manteo de Sancho” y “El quijote enjaulado”, como presentamos en la fotografía del IPH.



Las seis piezas pertenecientes a esta colección son Don Quijote combatiendo los molinos

1) En este paño con medidas de 3,22 x 3,08 metros, se representa una iconografía que se corresponde con el Capítulo VIII, del libro Primero de Cervantes.

Foto núm. 5. Tapices del Quijote. Don Quijote combatiendo los molinos. Bruselas primera mitad del Siglo XVIII. Reydams y Leyniers. Pizarra, Málaga

2/3) Don Quijote descolgándose por una ventana y el manteo de Sancho.

Esta pieza de 3,22 x 5,12 metros, es el resultado de la unión de los dos paños que la forman, siendo ambos restaurados por la Real Fábrica de Tapices de Madrid. La iconografía se corresponde con el capítulo XVII, del libro Primero de Cervantes.

Foto núm. 6. Tapices del Quijote. Don Quijote descolgándose de la ventana. Bruselas primera mitad del siglo XVIII. Reydams y Leyniers.



4) Don Quijote con las damas.

Este tapiz tiene unas medidas de 3,22 x 1,83 metros y su iconografía se corresponde con el capítulo XXXI de la Segunda Parte del libro de Cervantes.

Foto núm.7. Tapices del Quijote. Don Quijote y las damas. Bruselas primera mitad del siglo XVIII. Reydams y Leyniers.

5) Don Quijote habla de armas y letras.

Este tapiz tiene unas medidas de 3,22 x 1,83 metros y su iconografía se corresponde con el capítulo LXII de la Segunda Parte del libro de Cervantes.

Foto núm. 8. Tapices del Quijote. Don Quijote habla de armas y letras. Bruselas primera mitad del siglo XVIII. Reydams y Leyniers. Pizarra, Málaga.

6) Don Quijote armado caballero.

Este paño tiene unas medidas de 3,22 x 2,52 metros y está inspirado en el capítulo III de la Primera Parte del libro de Cervantes.



Foto núm. 9. Tapices del Quijote. Don Quijote armado caballero. Bruselas primera mitad del siglo XVIII. Reydams y Leyniers. Pizarra, Málaga.

7) Don Quijote enjaulado.

El modelo iconográfico de este tapiz de 3,22 x 2,63 metros, está basado en el capítulo XLVI de la Segunda parte del libro de Cervantes.

Foto núm. 10. Tapices del Quijote. Don Quijote armado caballero. Bruselas primera mitad del siglo XVIII. Reydam y Leyniers. Pizarra, Málaga.

Y de la segunda serie existente en colecciones españolas conocemos paños sueltos, de manera que no podemos afirmar si todos los paños, corresponden a una o a más series.

Son tejidos en otros talleres de Bruselas, y se basan en los cartones inspirados por Coypel, procedente de la colección del marqués de Rafal tejido por I van der Bor. Este tapiz fue puesto a la venta en Subastas Alcalá en 2004.



Foto núm. 11. Tapiz de la serie Historia de Don Quijote “Don Quijote ayudado por las damas” del taller de Bruselas de I van der Bor según modelos de Jean Van Orley y Agustín Coppens. Fotografía de subastas Alcalá. Madrid.

Hemos encontrado en el mercado del arte, procedente de colecciones españolas, el denominado en el catálogo de venta “Personajes en la aldea” que se corresponde con el tapiz, Don Quijote enjaulado, y que no conserva marcas.

Foto núm. 12. Tapiz don Quijote enjaulado. Bruselas. Sin marcas. Mitad del siglo XVIII, Fotografía Ansorena 2021.

Las tapicerías más conocidas fueron fabricadas en los Gobelinos, basadas en los cartones de Charles-Antoine Coypel (1694-1752),[12] quien realizó para esta serie veintiocho cartones; en 1734 había terminado este autor veintisiete pinturas, y la última la realizó muchos años más tarde, en concreto en 1751. El trabajo de Coypel influyó de forma muy notable en gran parte de los tapices y grabados del siglo XVIII sobre el tema de Don Quijote.

Este pintor presenta un Quijote pomposo y solemne, pero con un fuerte contenido cómico y socarrón que busca el entretenimiento del público y que nos habla del concepto que de la novela se tenía en la Francia del XVIII. Todas las escenas aparecen recreadas en ambientes aristocráticos con trajes contemporáneos conformando una suerte de fiesta galante, al hilo del gusto rococó de la época, muy realista, en confrontación con las imaginarias aventuras que en ellos se narran idóneas para un público cortesano. Además, cuentan con una nota teatral muy importante que hace que parezcan fragmentos extraídos directamente de un escenario.

Los sujetos de las pinturas de Coypel son de pequeñas dimensiones, no teniendo ninguno más de 0,66 cm, y siendo presentados en la escena en primer plano.

Estos cartones son en su mayoría propiedad del Museo del Louvre, y están físicamente repartidos entre el Museo del Louvre y el Musée National du Chateau de Compiègne.[13]



Foto núm. 13. Cartón de Charles-Antoine Coypel, “Don Quijote en el baile en casa de don Antonio Moreno”. Museo Nacional del castillo de Compiègne.

Era la primera vez que para la confección de unos tapices en la Real Fábrica de Los Gobelinos, se había buscado un tema basado en una novela. La pintura del tema de Don Quijote tenía su precedente en Francia, en el cuadro que en 1710 había realizado Claude Gillot para su ingreso en la Academia “Don Quijote velando armas”, y en el dibujo del mismo autor “El banquete de Sancho en Barataria”, además Wateau había realizado esquemas con motivos quijotescos grabados por Moyreau.[14] La historia de Don Quijote tuvo mucha popularidad en el siglo XVIII, por lo que los tapices realizados sobre este tema, en esta manufactura de Los Gobelinos, desde el 1717 hasta finales de siglo, son alrededor de ciento setenta y cinco unidades.

Entre los temas tratados en los cartones franceses encontramos, basados en el Libro Primero, “Don Quijote armado caballero”; “La falsa princesa Micomicona”; “Don Quijote combate en sueños contra los pellejos de vino”; “La hija de la ventera y Maritones atan a Don Quijote a la ventana”; y “Don Quijote triunfante se coloca el yelmo de Mambrino”; mientras que basados en el Libro Segundo encontramos: “La falsa Dulcinea”; “Partida de Sancho para Barataria”; “La comida de Sancho en la isla de Barataria”; “La entrada de Don Quijote y Sancho en Bataria”; “Encuentro con la duquesa”; “Don Quijote servido por la dama de la duquesa”; “Don Quijote en el baile de la casa de Antonio Moreno”; “La cabeza encantada”; “Don Quijote acuchilla a los títeres del retablo de Maese Pedro”; “El miedo de Sancho a la caza”; y “Don Quijote curado de la locura por La Sabiduría”.

Fueron utilizados estos tapices, por parte de la Corona francesa, como piezas decorativas de los palacios de sus propietarios, y además como regalos para los dignatarios extranjeros.

Los tapiceros que dirigieron la fabricación de estas piezas fueron dos miembros de la familia Audran: Michel que fue el encargado de los Gobelinos, desde el 1732 hasta el 1771, y

Jean que se mantuvo hasta 1794. Otros tejedores importantes en la fabricación de estas series fueron Le Febvre y Pierre Cozatte.

El cambio de gusto en la decoración de los interiores, provocó un cambio en el diseño de las tapicerías para adaptarse a las nuevas modas, demostrando así esta industria su flexibilidad y capacidad de absorción de nuevos motivos decorativos, imitando damascos y lampeases iluminados, de reflejos sedosos y dorados. Con esta serie comienza en Los Gobelinos, y más tarde en otras manufacturas que lo imitan, la producción de tapices en los cuales la escena central de la representación pierde espacio e importancia a favor de los elaborados “alentours”. Los tapices mostraban las escenas del Quijote dentro de un medallón central, en formato más reducido que el del cartón, rodeado de una gran bordura.



Foto núm. 14. Tapiz "Don Quijote, guiado por la locura, sale de su casa para convertirse en caballero errante". Taller de los Gobelinos. Francia siglo XVIII. The J. Paul Getty Museum. Los Ángeles.

La escena narrativa central de la historia de Don Quijote, se rodeaba de una marco, al igual que ocurría con todo el contorno exterior, imitando un trabajo en madera, y entre ambos marcos, y sobre un fondo que imitaba lujosas telas de color amarillo, carmesí e incluso en unos pocos casos algunos otros colores, se disponían los elementos decorativos, que cambiaban según los diferentes modelos de “alentour” y que en general estaban constituidos por guirnaldas de flores, niños, perros, pavos, carneros, armaduras, escudos, lámparas de aceite, candelabros, y otros motivos, además de acompañarse en algunos casos estas decoraciones con inscripciones alusivas al tema representado.

Los tapices realizados por los Gobelinos sobre la Historia de Don Quijote, están repartidos por los grandes museos y colecciones particulares. Podemos destacar las piezas pertenecientes al “Garde Mueble” de Francia y las siete piezas del Palacio del Quirinal en Roma, que pertenecieron en primer lugar, según el inventario de Los Gobelinos del 1736, al príncipe de Campo Floridos, embajador del rey de España en Francia en 1746.

Otros tapices que siguen la obra de Coypel fueron los tejidos en Nápoles, en las manufacturas mandadas abrir por Carlos de Borbón en 1737. Se tejieron un gran número de tapices de la Historia de Don Quijote que fueron mandados hacer por el arquitecto Vanvitelli para la Reggia de Carseta, por orden de Carlos de Borbón a las manufacturas de San Carlo alle Mortelle. Se siguieron tejiendo tras la marcha a España de Carlos y la subida al trono de

Fernando IV.[15] Las piezas elaboradas en la manufactura napolitana entre 1757 y 1779, siguen los modelos de Charles-Antoine Coypel, de los Gobelinos, adaptados por el cartonista Giuseppe Bonito.

Los “alentours” de los tapices de Nápoles se ajustan a los modelos de lo que hemos dado en llamar la Segunda Edición, creados en Los Gobelinos para la serie de Don Quijote de Jans Lefebvre.

La Manufactura Real de Nápoles estuvo dirigida, en el periodo de fabricación de estas quince piezas, por Pietro Duranti.

La serie de Don Quijote se realizó inicialmente para decorar las habitaciones privadas y no para la decoración de los salones representativos. Es probable que para el monarca tuviese un significado que iba más allá de la moda de la época. No una visión del mundo basada en la vanidad, sino una idea elevada, casi un ideal utópico.

El Rey como primer aristócrata del Estado no podía dejar de profesar y ejercer los ideales caballerescos de heroísmo, medida, comportamiento, fidelidad y generosidad simbolizados por el Hidalgo de la Mancha.

Este será el trabajo más importante de la fábrica napolitana que realizó 103 tapices entre escenas, sobrepuestas y bastidores que se confeccionaron siguiendo los cartones de Giuseppe Bonito, Benedetto Torre, Giovan Battista Rossi, Antonio Dominici y Giuseppe Braci, bajo las disposiciones técnicas de Vanvitelli.

Las tapicerías napolitanas no se relacionan estilísticamente con los tapices españoles, sino que siguen a las tapicerías realizadas a los Gobelinos, y en especial a las obras de la segunda serie que pertenecía al duque de Antin.

Pero aunque estilísticamente siguen los modelos franceses, incluso en las decoraciones de las borduras, el espíritu parece absolutamente diferente ya que presenta el personaje de Don Quijote que no pierde nunca su seriedad ni su compostura, y la misma figura de Sancho, casi un alter ego de su patrón.

Estos tapices se encuentran hoy, en su mayor parte, en el Palacio del Quirinal de Roma.[16]



Foto núm. 15. Tapiz de la Historia de Don Quijote, “Don Quijote bebe con una caña” tejido en la Manufactura Real de Nápoles, en el taller de Pietro Duranti, según los cartones de Giuseppe Bonito. Siglo XVIII.

Y los últimos tapices sobre el Quijote que encontramos en las colecciones españolas son los que actualmente se encuentran en la universidad Complutense de Madrid. De la Manufacture Royale de Aubusson del siglo XVIII se tejieron tapices de este tema, basado en la famosa serie iconográfica ideada por el artista francés Charles Antoine Coypel (1694-1752) para los Gobelinos. Estos tapices son más populares, destinados a una burguesía rural, aunque sin perder la calidad ni la viveza que caracteriza esta magnífica iconografía. En España los coleccionistas Carmen y Justo Fernández han ofrecido a la Universidad Complutense de Madrid, en concepto de comodato, una serie de cuatro tapices con escenas de don Quijote, “Don Quijote es armado caballero” recogido en el libro Primero y "El robo del rucio de Sancho", “La princesa Micomicona” y “Las Bodas de Camacho”, escenas que aparecen representadas en la Segunda parte del Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha.



Foto núm. 16. Tapiz Las Bodas de Camacho. Manufactura Real de Aubusson. Siglo XVIII. Universidad Complutense de Madrid.

Foto núm. 17. El robo del rucio de Sancho. Manufactura Real de Aubusson. Siglo XVIII. Universidad Complutense de Madrid.

Foto núm. 18. Don Quijote armado caballero. Manufactura Real de Aubusson. Siglo XVIII. Universidad Complutense de Madrid.

Foto núm. 19. La princesa Micomicona. Manufactura Real de Aubusson. Siglo XVIII. Universidad Complutense de Madrid.

Conclusión:

El Quijote ha sido interpretado en las tapicerías realizadas en cada país desde distintos puntos de vista; cada cartonista elige los episodios que mejor manifiestan la comprensión del contexto, los ideales, o la estética que quiere transmitir. Algunos temas se repiten en todos los países, como “Don Quijote en la jaula”, “Don Quijote colgado de una mano”, “Don Quijote armado caballero”, “Don Quijote combatiendo a los corderos”, etc., pero en ocasiones, con la elección de otros temas, se quiere plasmar la diferente interpretación que se hace a la obra. Unos autores ven una crítica a las costumbres, otros una lucha fracasada del idealista, otros la ruina del imperio, otros solo una novela cómica y burlesca.

La imagen física, la morfología, de los dos aventureros, cambia según el pintor en que se basan los diferentes tapiceros; en los tapices realizados en Bruselas, en los talleres de Urbano Leyniers, aparece Don Quijote representado sin barba, y con un aire más juvenil que el arquetipo que todos conocemos; los paisajes por donde los personajes se mueven también sufren estos cambios, y de igual manera las arquitecturas que los rodean, de forma que podemos decir, siguiendo el estudio de los tapices, que cada tierra adapta a estos personajes a sus usos y maneras, y hay tantas lecturas como personas los interpretan.

Efectivamente, si Sancho había sido un personaje burlesco en las primeras interpretaciones de los cartonistas flamencos, en los cartones de Coypel para los Gobelinos se destacan la figura de Sancho ejerciendo de gobernador, donde el protocolo se ha invertido.

De igual manera, y abundando en la misma idea, debemos señalar que los cartonistas españoles interpretan casi exclusivamente las aventuras del Libro Primero, hasta el punto de que del Libro Segundo recogen exclusivamente la escena de “Las Tres Aldeanas”, mientras que por el contrario en los tapices de los Gobelinos, se interpretan principalmente episodios del Libro Segundo, en concreto se interpretan diecisiete episodios del Libro Segundo frente a solamente ocho episodios del Libro Primero, ya que los franceses se interesaban tanto por las escenas de diversiones cortesanas, como por las burlas propiciadas por los duques que se recogen de forma genérica en el Libro Segundo.

Los diferentes puntos de vista del análisis de esta obra, que se plasman en los tapices, son según los historiadores del arte, consecuencias de un momento socio-político determinado. La aparición de los tapices sobre este tema en Bruselas, en 1715 coincide con los cambios realizados en Europa tras la Paz de Utrecht, que hace perder a España sus territorios en Europa y provoca el cambio de soberanía en los Países Bajos Meridionales, de la Corona española a los Habsbourgs austriacos.

Todas estas circunstancias hacen que las representaciones de Don Quijote, en los talleres bruselenses de Leyniers-Reydams, tengan una concepción de un personaje cómico, representando de forma ridícula al español tipo o militar español.[18]

A diferencia de lo anterior, debemos destacar que en Francia se establece una clara relación entre las representaciones de los personajes de Don Quijote y el espíritu de libertad naciente en el siglo XVIII. Las representaciones de la obra de Cervantes realizadas por Coypel, tienen un fondo de pensamiento anti-absolutista; ridiculizan, rizando el heroísmo, la dignidad

militar y la fuerza. La obra de Coypel da preferencia a un estilo más refinado, siendo más frecuentes los episodios relativos a ceremonias cortesanas.

Mientras que para los españoles y napolitanos debió jugar un papel muy importante la hispanidad y el sentido de continuidad dinástica, de igual manera que se podía intuir en la imagen de El Escorial, tomado por el rey de Nápoles para su proyecto del palacio de Caserta y por Felipe V al retratarse con su primera esposa María Luisa Gabriela de Saboya y su primogénito con el fondo de El Escorial en un cuadro de Felipe de Silva.[19]

Podemos concluir diciendo de nuevo que, siguiendo el estudio de los tapices de Don Quijote, que cada país y manufactura adapta estos personajes a sus usos y maneras, y hay tantas lecturas como personas los interpretan.

BIBLIOGRAFIA

Calderón Roca B “Otra forma de leer al ingenioso hidalgo: la serie de tapices flamencos sobre escenas del Quijote conservados en el palacio de los condes de Puerto Hermoso de Pizarra (Málaga)” en *Nuevas Perspectivas sobre el Barroco Andaluz*.

Catálogo de imágenes del Quijote”. Madrid 2003. Javier Krahe.

Dale B. J. Randall, Jackson C. Boswell. *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*. Oxford 2009.

Delmarcel, Guy, *La tapisserie flamande du xvi siegle au xviii siegle*. Lanoo 1999.

Forti Grazzini, N., «Storie di Don Chisciotte», en Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone—Le collezioni dei secoli XVI-XVIII”, *Catálogo de la exposición*, Colorno, 1998, ed. Milán, 1998.

Herrero Carretero, C. *Catálogo de tapices de Patrimonio Nacional. Siglo XVIII. vol III*. Madrid 2000.

Herrero Carretero, *Felipe V y las fantásticas aventuras de Don Quijote. La Real Fábrica de Tapices de Madrid y la colección de la corona de España, en Catálogo exposición Tapices españoles de Don Quijote*, Madrid 2005-2006.

Koenraad Brosens y Guy Delmarcel. “Les aventures de Don Quichotte”, “Tapisseries bruxelloises de l’atelier Leyniers-Reydams”. R.B.A.H.A. LXII 1998.

Ramírez Ruiz, V. *Los tapices del ayuntamiento de Madrid*, Guadalajara 2008.

Silvano Saccone El «Quijote» de Carlos III. Artículos. En .AA VV *El Quijote de Carlos III. Los tapices de la Real Fábrica de Nápoles*, Madrid, Instituto Cervantes. 2005.

Vega de Martini, “Las utopías posibles” *Catálogo exposición el Quijote de Carlos III*. 2005.

Vittet (Jean), *Les Gobelins au siècle des lumières. Un âge d'or de la manufacture royale*, Paris, 2014.

NOTAS

1. Dale B. J. Randall, Jackson C. Boswell .*Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*. Oxford 2009. Los temas representados son: “Don Quijote y las hijas del posadero”; “La compostura de Don Quijote”; “Don Quijote combatiendo contra los molinos de viento”; “Don Quijote y la dama del vizcaíno”; “Sancho Panza manteado al aire”; “Don Quijote suspendido de la ventana“; y ”Don Quijote en la jaula”.

2. Herrero Carretero, C. *Catálogo de tapices de Patrimonio Nacional. Siglo XVIII. Felipe V*. vol III. Madrid, 2000.

3. Los tapices de los que se componen estas series, y el capítulo y parte del Libro de Cervantes con que se corresponden, son los siguientes :

Libro Primero:

Salida de Don Quijote.	Capítulo 2
Don Quijote armado caballero.	Capítulos 2 y 3
Los mercaderes de Toledo	Capítulo 4
Aventuras de los molinos y desafió del vizcaíno.	Capítulo 8
Batalla con el vizcaíno.	Capítulo 8
Los desalmados yangüeses.	Capítulo 15
Maritones y Don Quijote.	Capítulo 16
Fin de la quimera de Maritones.	Capítulo 16
Manteo de Sancho.	Capítulo 17
Aventura de los carneros.	Capítulo 18
Aventura de los batanes.	Capítulo 20
El yelmo de Mambrino.	Capítulo 21
Encuentro con los galeotes.	Capítulo 22
Ginés de Pasamonte.	Capítulo 23

Penitencia de Beltenebros.	Capítulo 25
Sancho camina hacia El Toboso.	Capítulo 25
La princesa Micomicona.	Capítulo 29
Don Quijote colgado de una mano.	Capítulo 43
Don Quijote en la jaula.	Capítulos 46 y 47
Libro Segundo	
Las tres aldeanas.	Capítulo 10

4. Ramírez Ruiz, V. *Los tapices del ayuntamiento de Madrid*, Guadalajara 2008.

5. Herrero Carretero. *Felipe V y las fantásticas aventuras de Don Quijote. La Real Fábrica de Tapices de Madrid y la colección de la corona de España*, en Catálogo exposición Tapices españoles de Don Quijote. Madrid 2005-2006, pp. 219-253.

6. Delmarcel, Guy, *La tapisserie flamande du xvi siegle au xviii siegle*. Lanoo 1999.

7. Koenraad Brosens y Guy Delmarcel. “Les aventures de Don Quichotte”, Tapisseries bruxelloises de l’atelier Leyniers-Reydamas”. R.B.A.H.A. LXII 1998. Pág. 81.

8. Brosens y Delmarcel. Ob cit 1998, pág. 76.

9. Agradezco a doña Mercedes Falcó de Anchorena, VII duquesa del Arco, la visita para mostrarme su colección de tapices en el palacio de Pizarra. Ante la dificultad de fotografiar los tapices, las fotografías publicadas son recogidas en B Calderón Roca “Otra forma de leer al ingenioso hidalgo: la serie de tapices flamencos sobre escenas del Quijote conservados en el palacio de los condes de Puerto Hermoso de Pizarra (Málaga)” en Nuevas Perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Tradición, Arte, Ornato y Símbolo, 13-33 (2016). En otros casos hemos buscado tapices semejantes, para la mejor comprensión del modelo.

10. Declarado Bien de interés cultural 130/2010. *Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz*.

11. Catálogo 1905 lams xxvii-xxxiv.

12. Vittet (Jean), *Les Gobelins au siècle des lumières. Un âge d'or de la manufacture royale*, Paris, 2014, pág.104, fig.73.

13. Forti Grazzini, N *Il Patrimonio artistico del Quirinal*. Gli Arazzi 2 vol. Roma-Milán 1994. Pág. 392.

14. Catálogo de imágenes del Quijote”. Madrid 2003. Javier Krahe. *Miscelánea gráfica cervantina en la Biblioteca del Cigarral del Carmen. Coypel, Vanderbank y Hogarth*. Pág. 55.
15. Silvano Saccone *El «Quijote» de Carlos III. Artículos*. En .AA VV *El Quijote de Carlos III. Los tapices de la Real Fábrica de Nápoles*, Madrid, Instituto Cervantes. 2005.
16. Forti Grazzini, N., «Storie di Don Chisciotte», en *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone” Le collezioni dei secoli XVI-XVIII, catálogo de la exposición*, Colorno, 1998, ed. Milán, 1998.
17. UCM - Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. <https://biblioteca.ucm.es/historica/tapiz-1>.
18. Koenraad Brosens y Guy Delmarcel. “Les aventures de Don Quichotte, Tapisseries bruxelloises de l’atelier Leyniers-Reydams”. R.B.A.H.A. LXII 1998. Pág. 79.
19. Vega de Martini, “Las utopías posibles”, en *Catálogo exposición el Quijote de Carlos III* 2005, pág. 45.

OBRAS DE CREACIÓN:

CUENTOS / NARRACIÓN CORTA

UN PERRO, DOS LUTOS Y YO

Ana Hontanilla Calatayud
The University of North Carolina at Greensboro

Este perro le habría encantado a mi madre —dijo Chris horas después de encontrarnos con uno que deambulaba por el *Parque Edgewood* en la ciudad de *New Haven*.

Lo vimos merodear de arbusto en arbusto, levantando la pata y sin soltar gota. De donde sí le salía líquido era del trasero. Chris lo persiguió; parecía no tener propietario.

—El pobre se ha perdido. Podría pasar la noche en casa... o quedarse con nosotros hasta que lo reclamen.

—¿Hasta que lo reclamen? No tiene collar, nadie lo busca. Venga, vamos.

El perro pasó esa noche en el garaje; no sin antes exhibir su disconformidad con gruñidos que nos mostraban los dientes. Su expresión no encajaba ni con sus cinco kilos ni con la caridad que le hacíamos.

—Se queda solo una noche, no más.

Estábamos en la sala, haciendo oídos sordos a los ladridos, Chris leía y yo chateaba con mi prima en Ciudad Real. Le estaba contando sobre el perro cuando Chris dijo por primera vez:

—A mi madre le habría encantado.

Detuve la escritura del mensaje, aparté el teléfono. Quizá necesitaba desahogarse: Patricia murió poco después de que la residencia prohibiera la entrada a los familiares y llevaba meses dentro de una vasija.

No quise mirar en dirección a la urna que, ambigua hasta lo irreverente, aguardaba —y aguarda— sobre la repisa de la chimenea la ocasión de tener un funeral. A Patricia no le hubiera gustado este limbo en el que permanece junto a la agenda con los nombres de familiares y amigos; aunque, quién sabe, quizá sí le habría complacido seguir visible y disfrutando de nuestra presencia. Antes del Alzheimer ella planeaba las fiestas; participó en cada bautizo, boda y funeral. Pocas veces siguió el ayuno de Cuaresma, para evitar, según decía ella, que las entrañas se le transformaran en un laberinto fangoso. La «abnegación» le parecía un residuo de otros tiempos, vestigio de una bisabuela que inmigró de otro país. Al final de su vida el Alzheimer la transformó, pero hasta cierto punto: las visitas, las caminatas y las conversaciones telefónicas las continuó festejando con bombones, solo que en la residencia los compartía con sus muñecos de peluche.

No quise mirar a Chris que había dejado de leer, con su duelo en suspenso y atascado dentro de esa vasija de cobre que Patricia y él escogieron juntos. ¿Cuánto tiempo se alargará este paréntesis?

Me sentí acorralada.

Busqué el teléfono como quien busca la salida de emergencia. Si le abría la puerta a un animal de malas pulgas, ¿a qué más me tendría que habituar? «Chris se está encariñando con el perro», escribí recordando los colmillos y la cara de rabia que puso al verse encerrado. Me fui al dormitorio para escuchar el mensaje de audio que me enviaron. Oí la voz de mi tía Pilar con eco, como si hablara dentro de una habitación sin muebles. Debían de estar en el pasillo. «Pues tendrás que sacrificarte, hija, no te queda más remedio. Chris acaba de perder a su madre». La recomendación, como el repique de una campana, me resonó en los pulmones. Mi prima la contradijo. «Ni caso. Como no te pongas firme, el perro se te cuele», escribió. «Esa madeja de lodo y basura desfila mañana a la perrera», contesté. «Mamá quiere que le mandes una foto».

Mi prima hablaba de su madre como si también fuera la mía. Por lo general ellas, madre e hija, no viven juntas, pero por lo del confinamiento y la metástasis que cada vez estaba más avanzada, mi prima decidió cuidar de su madre; pidió una baja indefinida. «¿Qué otra cosa puedo hacer? Con mi padre no hay que contar», me había escrito en otra ocasión.

«Mañana le hago una y te la envío».

Esa noche me la pasé escuchando la cadencia de los ladridos del perro provenientes del garaje. Me pareció distinguir una secuencia de tres movimientos a los que fui dando significado. El prelude contenía voces como «Venga», «Vamos», «Abre», rematadas por tres breves y secos «No». Seguían unos refunfuños agudos, prolongados y quejosos; componían un recital que bien se podría haber titulado «Esto no es justo». El final era una cantata subversiva en clave de fuga que sonaba a «Vosotros no sois mis dueños». Repitió esta secuencia hasta el amanecer.

En la mañana, horas después, el veterinario no le encontró un chip, pero sí evidencia de que el animal era de alguien: estaba esterilizado.

—Hay que encontrar al responsable —dije cuando Chris apagó el motor. Él, por su parte, prefería creer que estaba huérfano.

—¿Qué tipo de gente se deshace de un perro abandonándolo en un parque? —dijo al abrir la puerta del coche. El perro salió de su jaula y brincó del asiento al suelo; se acercó con trote confiado a la entrada de casa.

—Cualquiera: yo misma lo soltaría si no tuviera más remedio. Un perro es un gasto. Es más, dentro de la escala de gastos —añadí después de pensarlo— un perro es secundario a unas buenas estanterías. —Meses antes tuve que abandonar la idea de construir unos estantes empotrados para mis libros—. Si no hay dinero para un ebanista, tampoco para una mascota —dije, bloqueando con mi cuerpo el paso—. Estoy harta de leer en el Kindle —concluí.

Chris se agachó para acariciar al animal.

—No lo toques, podría tener el virus —dije por fastidiar.

El perro, que tampoco quería que Chris lo tocara, se escabulló e hizo por cruzar la entrada. Cerré la contrapuerta de cristal. Me negué a que ese chuchó, posiblemente despreciado por algún defecto que yo todavía ignoraba, se metiera a ensuciar el piso, o peor, a contaminar el aire con sus enfermedades. Mientras Chris devolvía la jaula que la vecina nos había prestado, el felpudo permaneció en el porche, tendido sobre el vientre con la cabeza apoyada en las patas, meneando el rabo sin aspavientos. Le saqué una foto.

«Dice mamá que ese animal ya no se separa de ti. Prima, como no te pongas firme...». «Dile que huele a sardinas viejas; que lo han abandonado por cagón».

Colgamos las cincuenta copias a color del anuncio que compusimos con su imagen de perro zarrapastroso por los árboles del barrio para nada. Transcurrieron tres días sin que persona alguna lo reclamase y yo, sin saber qué haría si me mordiera o si encontrara pulgas por las habitaciones. No me hacía ni caso; sin un nombre fijo, que si Oliver, Óscar o Mr. Darcy, —este último se lo puse yo por ser uno de los personajes favoritos de mi tía Pilar—, el perro no tenía claro cuál de ellos era él. Me negué a que Chris lo llevara a bañar, a cortarle la melena y le pusiera la vacuna de la rabia. Nos limitaríamos a mantenerlo vivo, sin verle el rostro y encerrado en el porche; eso no implicaba aceptar su presencia. Chris, mientras tanto, ya había repetido cinco veces que ese perro, a su madre, le hubiera encantado.

Si él seguía repitiendo el hipotético gusto de la Patricia que él recordaba yo me defendería con mis cantinelas, aunque Chris las ignorase. Usé las de siempre y otras inventadas que empecé a maquinar desde que advertí sus intenciones. Una cantinela es un vicio. Lo sé. El de Chris, que es un hombre generoso y tiene cualidades buenas, es que me ve y me escucha a su conveniencia. Para conseguir lo que quiere él vierte sin apenas esfuerzo cuatro palabras dichas a tono raso que se posan sobre la rutina, impregnándola de la inevitabilidad del plan para ser yo, sin apenas darme cuanta, quien lo lleva a cabo. Mis cantinelas, en cambio cualquiera que sea el volumen con que las recalque, permanecen atrapadas en el punto de salida. La colaboración entre nosotros cojea de un lado.

—Habría que encontrar una familia, ¿para qué quieres un perro lanas? Hace mil años servían para cazar sabandijas, pero tú vives en la ciudad, a diez minutos del centro. ¿Sabes lo que cobran los veterinarios?

No volví a sacar mi resentimiento por no tener estantes a medida; bajar libros al Kindle aunque no sea igual que una biblioteca, a fin de cuentas, supone también un presupuesto.

—Le habría encantado, este perro, a mi madre.

—Dale de comer, sácalo a la calle y lávale las pezuñas antes de que entre —esto lo decía yo sabiendo que Chris se marchaba temprano y no volvía hasta la noche.

—¿Y si alquiláramos un sitio en la playa? —y esto lo decía Chris sabiendo lo escasos que íbamos de dinero y que estaba prohibido viajar. Esa semana nuestras conversaciones fueron un guirigay. Mientras, el animal, tumbado sobre el suelo y lamiéndose las patas, nos miraba de reojo, inquieto, como a la espera de un veredicto.

—Dices que a tu madre le habría gustado, pero Patricia se jubiló de su papel de cuidadora hace quince años, cuando tú te mudaste. Vivió en el campo, expuesta a las alimañas y nunca quiso un perro —intenté razonar la tarde que Chris se presentó con una manta para que durmiera blandito.

—¡Qué dices! A mamá le encantaban sus gatos, sus conejos, sus osos; los trataba como a amigos —Chris también hablaba de su madre como si hubiera sido suya y mía.

Saqué del envoltorio la manta que traje; olía a nuevo, estaba suave y prístina.

—De peluche, Chris; los perritos y gatitos de Patricia eran de peluche; esos ni ladran, ni comen, ni se hacen sus cosas encima.

Mientras conversamos, nos pusimos a arrancar la porquería que continuaba enredada a los larguísimos pelos de Mr. Darcy, u Oliver, u Óscar —su nombre cambiaba según quién lo llamase —, deslomándonos inútilmente. Aquello, imposible saber si era caca o barro, no saldría con agua y jabón, sino a base de trasquilones.

—Por eso mismo, imagina la expresión de mamá si un día hubiéramos aparecido en la residencia con este perrito. Se habría entusiasmado, quizá hubiera creído que uno de los peluches cobraba vida, las horas de convalecencia las habría pasado haciéndole carantoñas, se habría divertido con él —Chris le daba significado retroactivo a la mera casualidad de habernos topado con un perro perdido en el parque.

—Lo que a tu madre le gustaba de los peluches era el recuerdo suave de su infancia; la blanda compañía de su abrazo y que no le hacían preguntas impertinentes como si creyesen que ella, en lugar de tener Alzheimer, estaba loca.

Mr. Darcy Oliver Óscar se nos escabulló de las manos, se sacudió salpicándonos de agua sucia y se abalanzó hacia la manta que yo había puesto sobre la baranda del porche. La agarró con los dientes.

—Solo nos faltaba esto.

Me incorporé para intentar quitársela. Él tiraba de ella por un lado y del otro yo no la soltaba. El forcejeo terminó cuando Chris lo distrajo con las bolas del pienso. Me entristecí al ver los jirones llenos de babas.

—Vaya un desperdicio.

—Nos ha salido gratis, la vecina nos la ha regalado.

—¿Y qué? Eso no quita que haya sido un gasto inútil. Mira cómo la ha roto —Sentí que el mundo conspiraba contra mi meta de largar al perro.

El contar al día siguiente cuando lo saqué a pasear, uno a uno, los cincuenta anuncios del perro inservibles y mal grapados sobre los árboles del vecindario, me forzó a pensar en otras maneras de dar con su dueño. Puse un anuncio en el periódico.

—No incluyas tus datos personales, tampoco des detalles de dónde lo encontraste, si es hembra o macho; escribe solo tu teléfono —aconsejó el encargado de redactar la sección de objetos perdidos.

—¿Y qué pasa si nadie contesta?

—Si en siete días nadie lo reclama, te lo puedes quedar —Chris sonrió al oír esta regla. —No será necesario, repliqué resuelta, el dueño va a aparecer.

Nadie llamó. El deseo por deshacerme del animal me había cegado y el silencio de aquel dueño dio por concluido el cerco que la tristeza, el luto y la ilusión de Chris habían ido ciñendo a mi alrededor. Mr. D. había vencido.

La mañana del séptimo día tras salir mi proclama en el periódico, lo llevó a que lo desinfectaran, le cortasen el pelo y las uñas. Volvió con el perro completamente rapado y oliendo a miel, con los ojos, la nariz y sus huesos escuálidos a plena vista. Chris estaba alegre y la urna, impasible. Sería yo quien tendría que no prestar atención a aquellos dientes, ignorar los ladridos, acostumbrarme a su olor. Le saqué una foto y se la envié a mi prima. «¡Qué simpático! Dice mamá que es todo un Mr. Darcy y que le pega el nombre; que tiene los ojos muy vivos...y que a ver cuándo hablamos. No lo comentas, está más despistada. La cuarentena...se ha ido apagando». Las llamé esa tarde. Mi tía Pilar se puso al teléfono.

—¿Te vas a quedar con el perrito?

—No hay manera de echarlo.

—Hay que aceptar... las cosas ... ¿y qué le das de comer?

—Bolas de pienso, unas cuantas, es un perro minúsculo.

—¿Y sigue con diarrea?

—No deja de cagar.

Ella se rió.

—A ver si con tiempo se siente más tranquilo.

Arrastraba las sílabas; sus frases, breves. Sobreactuó mi frustración.

—¡No sé cuánta más calma quiere! El perro ya está a sus anchas, se ha apropiado del sofá, de la alfombra, del cojín en el recibidor.

Se volvió a reír.

—Y Chris, ¿está contento?

—Mr. Darcy lo recibe con lametazos y cabriolas como a héroe que regresa de una guerra.

Hace años que Chris no trabaja en la UCI, pero se ha pedido al personal de enfermería con experiencia que ayude. Echar una mano desde el centro de la acción a Chris le enorgullece y anima; él no lo considera un sacrificio.

—De eso se trata, Marieta.

Durante los minutos que duró la conversación no hubo otros asuntos, solo hablamos de Chris y el perro.

—Manda fotos —dijo mi tía antes de despedirnos. Más tarde me asaltó una duda: ¿debería haberle preguntado qué tal estaba, sobre el cáncer, el confinamiento, el calor del verano en La Mancha?

Tras colgar hice un video de Mr. Darcy jugando con su pelota: la perseguía, la agarraba, la lamía, dándole mordisquitos como si la besara. La lanzó al aire varias veces, luego se alejó celosamente con la pelota entre los dientes. Hizo varios hoyos en el jardín, escogió uno recóndito y allí la guardó. Le envié el video a mi prima. «Dice mamá que menuda diversión te ha tocado. Le ha hecho mucha gracia, no para de reír». Miré a Mr. Darcy. Para ellas era un billete ganador y no el símbolo de mi derrota. «Manda más videos cuando puedas». Guardé el teléfono. Me agaché y le acaricié el lomo a Mr. Darcy. La granada que le diagnosticaron a mi tía en la base del cráneo iba a desmenuzarse. Eso no tenía remedio, pero, ¿sería posible alegrarle sus últimos días, aliviar, aunque fuera solo por unos momentos, la cuenta atrás hacia ese final inevitable? Habría que intentarlo. Le levanté la cabeza al perro y lo miré a los ojos.

—Te puedes quedar hasta que termine la cuarentena con una condición: que te pongas a hacer monerías.

No fue difícil. Este perro mezcla de pichón maltés y terrier, que fue criado hará al menos tres milenios para atrapar ratones, hoy solo sirve para hacer monerías. Yo las fui filmando, centrándome en la pasión de Mr. Darcy por cavar hoyos y jugar con su pelota; Mr. D. salta para coger la pelota; Mr. D. la agarra con los dientes; Mr. D. se aleja y cava en un rincón; Mr. D. protege la pelota con el cuerpo, sujetándola con las patas; Mr. D. retiene la pelota como a un tesoro... la entierra. Se aplicaba a este ritual con tanta intensidad que un día se rompió un diente, pero él no pareció enterarse. «Menudo entretenimiento te ha tocado. Es monísimo». Jugar con Mr. D. se convirtió en una rutina. La continúe filmando, aunque en secreto.

Esperaba a que Chris se fuera al trabajo para instigar a Mr. Darcy, que al oír el pitido de la pelota se transformaba en cazador de ratones, buscando a su presa compulsivo, nervioso y alerta. No quería que Chris me viese azuzarlo. Además, evitaba jugar delante de la urna. A principios de marzo, cuando la residencia no tuvo más remedio que prohibir las visitas, Patricia llevaba dos meses con varias vértebras rotas y morfina en la cama, prostrada. A finales de marzo murió con los peluches por compañía. Fue el comienzo de un duelo inconcluso del que nadie es responsable. Aun así yo sentía culpa mientras filmaba las monerías de perro. ¿Y si en verdad le hubiera gustado? Según mi prima recibía los videos, yo los iba borrando.

Transcurrieron semanas durante las que nos reímos con el escondite de la vergüenza, como yo lo llamaba al juego. «¿Sigue oliendo a pescado?», preguntó una tarde mi tía. «El olor va y viene. Es más penetrante después de que se queda solo unas horas». «Pobre, tiene miedo».

La cuenta atrás llegó a su fin días después de que terminase el confinamiento en España. La tía Pilar dejó de reír. «Hay que continuar adelante. No queda más remedio». Su hija, su hijo y otros familiares estuvieron allí, haciendo turno para sostenerle las manos hasta que no hizo falta.

Al día siguiente se le organizó un velatorio, se le celebró un funeral y se llevó a cabo el entierro. Chris me preguntaba mientras yo releía los últimos mensajes que recibí de ella:

—¿Cuánta gente ha ido al cementerio?

Yo le contestaba sin responder, diciendo que no sabía los detalles, pero que hubo muy poca, solo la familia y que todo se hizo muy rápido.

—Y a tu tía, ¿le gustó el perrito?

—No estoy segura, creo que no llegó a verlo...

Mr. D. continúa en casa, aunque ya ni lo azuzo, ni filmo sus monerías, ni envío ningún video. «Qué suerte haber encontrado esta distracción», dijo mi tía después de haber visto el último que recibió de Mr. Darcy enterrando su pelota.

—Y ahora, ¿qué hacemos? —pienso en voz alta a solas en el salón.

Mr. D., tirado sobre la alfombra, levanta la cabeza al oírme hablar. Se sienta y me mira con las orejas dobladas. La urna sigue sobre el estante de la chimenea, como si en lugar de cielo o infierno solo hubiera un limbo, donde convivimos los sanos junto a las cenizas de los muertos. Su funeral y entierro están programados para un día cercano, dentro de unos meses... probablemente el año que viene.

¿Lo habría Patricia añadido a su colección de peluches? Mr. D. se pone de pie, da varias vueltas alrededor de sí mismo y se vuelve a tumbar. Hecho un ovillo reconcilia rápidamente el sueño junto a la chimenea, a los pies de la urna. Ella, a diferencia de mí, le habría encargado a un ebanista que le construyera unos estantes empotrados. Mi tía Pilar, en cambio, guardaba sus libros en unas cajas que escondió en el sótano.

En esto pienso mientras le escondo la pelota a Mr. D. bajo los cojines del sofá, para reírme cuando despierte, viendo cómo se desespera buscándola, aunque solo sea por unos minutos.

LA CASONA DE LUZDIVINA MONTAÑES

Margarita Merino (MMdL)
Poeta y escritor
Florida State University

LA CASONA (I)

Mi prima Luzdivina tuvo que forzarse a torear unas gallinas en el villorrio de Gendión. Cansada de atonía y de los sinsabores de vuelta, como pago a las maravillosas fórmulas que ella poseía para todas las preguntas, decidió plasmar las respuestas en los caminos de los vientos y en un pequeño cuaderno sólo para ella misma; así que llenando unas maletas de lo imprescindible (libros, simarra y timple, lapiceros, mantas, ropa de invierno y unos pares de gruesas botas) después de alborotar plumas y capear cacareos se marchó.

A nadie dejó razón de su paradero. Yo tenía que encontrarla para rendirle el tributo de mi aprecio y preguntarle de nuevo sobre la música de los ríos en la que ella me inició. Y compartir mantel y queimadas durante muchas horas de la placentera charla, familiar y pausada, que tanto extrañaba en la distancia. El recuerdo de su apartamento y nuestro afecto me había empujado a volver adelantando el calendario de mi viaje. En realidad las dos habíamos extraviado el destino de origen y yo estaba llena de niebla.

Algunos me musitaron asustados una dirección proporcionada con voces temblorosas y raras advertencias:

- "Es mejor que lo olvides"...

- "Ten cuidado"...

- "El Negrón no sabe de bromas."

Ahora me hallaba ante la impresionante fachada cuyo deterioro evidente no había mermado su arrogancia y en la confianza del breve telegrama que tenía en el bolsillo: - "Te espero punto Luzdivina"- mi corazón repicaba parejo a los aldabonazos.

Nadie respondía. Después de escuchar atentamente reconociendo el amortiguado fragor del acantilado escondido grité varias veces el nombre de mi prima. Acaso me pareció en tanta soledad asilvestrada que el lugar se ensombrecía y que la maleza ganaba su espacio por segundos, pero lo que sí era cierto era un lamento casi imperceptible, sordo, surgido de no se sabe donde y un repentino crujir que no tuve tiempo de ubicar cuando escuché:

- ¡Alaana! ¡Apártate!

Instintivamente pegué un brinco hacia atrás mientras parte de la balaustrada del balcón central se desplomaba a unos centímetros de mí.

Luzdivina me había tomado del brazo obligándome a correr. Cuando llegamos a la cabaña todo parecía muy claro y, pese al sobresalto y la emoción, se iluminaban los días de mi infancia y esos mismos senderos; pero ahora volvíamos silenciosas, sin botín de níscalos ni moras, llenas de presentimientos en los que la sangre se alborotaba. Pude mirar a mi prima después de abrazarla: sus ojos destelleaban más oscuros que nunca pero en su gravedad se presentía una fuerza crecida y no me pareció que hubiera envejecido en tantos años transcurridos sin verla.

-La casona agoniza. Le duele la memoria. Tenemos que ser muy prudentes.

Luzdivina se había adelantado con resolución y me mostraba un revuelo de objetos sobre el arcón situado frente a dos sillones:

-Entre los libros que he ido rescatando está la clave -y recalcó -no se te ocurra hacer fotos.

Los días siguientes dimos largos paseos por los alrededores y pude comprobar los surcos profundos del campo circundante, apreciar como todo se iba encogiendo en una tristeza infinita en la que se replegaba el rostro vegetal. Al explorar los ventanales de la galería aupadas sobre los escalones del viejo jardín trasero descubríamos que los rincones se resguardaban de la débil luz invernal sumiéndose en la negrura. Pero un día penetramos de puntillas al amanecer y nos llevamos los retratos amarillentos de Teodoro y Amadora, un bordador de plata y madera, una caja de música -donde se desgranaban habaneras- que contenía cartas de amor y el violín que les había pertenecido muchos años atrás.

Esa noche nos despertó un insoportable gemido y el estruendo de piedras y cascotes: la cabaña temblaba.

-Un terremoto! -exclamé-.

-No. Es la casona.

Luzdivina ya estaba en el umbral poniéndose la zamarra. Corrimos en la oscuridad. Nos detuvo el derrumbe del templete de música. Entonces lo vimos. Sobre la hierba húmeda, sobre los escalones frontales, sobre los muros centenarios, agitada por una tormenta interior, la casa pugnaba por arrancarse de la tierra, y gemían las piedras como animales enfermos, gemían las maderas como árboles tronchados por el rayo en un lamento terrible. Los ventanales nos devolvieron una mirada llena de lágrimas que nos ensimismó en un punto muy pequeño de luz que se extinguía.

Tumbadas en la hierba, estremecidas bajo los eucaliptos, la vimos inclinarse sobre el abismo, avanzar al vacío dejándose caer hacia las rocas y el oleaje como un elefante gigantesco y gris en un bramido atronador. Después del estruendo permanecemos paralizadas observando el hueco indescriptible (también dentro de nosotras) en el que adivinábamos algunos montones dispersos de cascotes y una temblorosa ausencia que nadie conseguiría extirpar del lugar.

-No debimos sacar lo único que la consolaba.

La voz de Luzdivina era ronca. Y yo añadí mientras me incorporaba:

-El recuerdo de la felicidad es lo más doloroso: le quitamos el peso de prolongar un testimonio que ha desaparecido. Ahora sí que descansa.

Y comenzamos a andar sin volver la cabeza. Una algarabía de gaviotas nos llamó inútilmente.

LA CASONA EMERGE (II)

No pude llamar -¿dónde estaría ella?- a mi prima Luzdivina para interesarme por una explicación racional: todo estaba muy claro en los sueños, como la última vez. Como la última vez que una premonición irresistible me había enfrentado a aquella ansiosa incertidumbre que me llevó a los serpenteantes caminos del Negrón para buscarla. Habían pasado casi cuatro años, pero de nuevo supe que era hora de reunirnos, que la memoria herida de la casa nos llamaba, que Luzdivina, desde cualquier lugar donde estuviera, estaría urgida -qué cosa la sangre- como yo al encuentro con el pasado y su enrarecida y quemante pasión.

En esta ocasión ni siquiera cruzamos telegramas. Di unas creíbles razones a los míos, empaqué lo justo y crucé el océano. Sobrevolando Manhattan supe de la desolación traída por la ausencia de las torres gemelas y dormité brevemente bajo la consciencia de un paisaje lejano donde se rompía, una y otra vez, interminable el ronco estrépito de un mar invernal, como éste que vigilaba (o a mí me lo pareció) una alicaída estatua de la libertad. Cielo, tierra, vida, se fundían en un velo irreal.

Dos días a caballo de aviones, de duermevela sobresaltada en trenes y autobuses en mi periplo hacia el norte de España, no me hicieron dudar de la conveniencia de acabar mi recorrido (dado lo que me esperaba y de la parquedad de mi equipaje definitivamente aligerado cuando saqué las viejas botas negras de montar) a lomos de una yegua que José Jerónimo Delgado me ofreció, después de que me viera llegar sudorosa al porche de "La fantasía":

-¿Eres tú, Alana, o es la ensoñación de un nonagenario?

-Sí tío,

le abracé y me pareció más frágil que nunca aquella querida sombra adelgazada del recio señor que conocí:

-Vengo hambrienta y necesito el Huracán.

-Con un buen baño, con pan y con vino se hace el camino -recitó mi tío sermoneando mientras sonreía rejuveneciendo-. Te esperaba. Come y descansa, hija, y después te llevas la Arabita que es a tu medida "corazón en sazón", te gustará por fiable y corajuda. Dice Carlos que tiene un galopito que mece... A mí me pilla añoso, cansado de cañas y correrías, pero lúcido...

Ya Fátima y Luiza habían provisto la intendencia de un sabroso almuerzo y, cuando degustaba un aromático vinho verde muy frío, comencé a tener atisbos de la revelación.

"Había muertes" -musitaron las mujeres, "Teodoro y Amadora se aparecen, ya ves, con casa y todo" -resumía mi tío-; "son las habaneras, que embrujan como sirenas con su melancolía" -se adelgazaba la voz de Fátima.

Al preguntar por Luzdivina se hizo un raro silencio. Nadie sabía de ella. Me recomendaban dirigirme al chozo de pastor de Pedro para llegar acompañada. Me insistían en protegerme de los sonidos del abismo rocoso, de la pérfida música del templete fantasma que atrapaba dulcificándolo el corazón más pétreo; me encarecían a un especial cuidado porque -el

lazo ceñido del conocimiento y de la sangre con sus inescrutables deudas y requerimientos- mis recuerdos infantiles me hacían más vulnerable; me instaban a quedarme en La fantasía, a tomarme un tiempito y luego ya veríamos...

Se me cerraban los ojos al crepitar del fuego, al amor de mis raíces que querían atraparme en el cómodo sillón de orejas junto a los estantes donde reposaban los hermosos volúmenes de la biblioteca de José Jerónimo. Con una taza de humeante manzanilla con anís entre las manos miraba la tarde ensombreciéndose desde la galería, tomando los resquicios de una huerta apacible que en unos instantes se había transformado en inquietante. Pero no podía dejar de pensar en la casona. Envuelta en el murmullo de la conversación de las portuguesas me desplomaba ante su hechizo, sentía como su presencia se expandía emergiendo de abismos, coronando acantilados, atravesando la distancia.

Amanecía cuando trotaba en la Arabita en ruta a los presagios.

LA PESETA

María Sergia Steen
University of Colorado Springs

La escondí debajo del mármol de la mesita de noche. Entretanto, pensaría que iba a hacer con ella. La había adquirido en uno de esos viajes de mandados o recados y ‘se me había quedado en el bolsillo.’

Posiblemente me la gastaría en los columpios, en el cine, en lápices de colores, en carpetas o en cartulinas para mis portadas de trabajos religiosos. Tenía que pensarlo. La peseta me hacía sentirme bien. No lo podía definir entonces, pero hoy diría que me suponía una cierta libertad cuando todo a mi alrededor estaba tan controlado. Me proporcionaba poder de adquisición: era eso. Total, entre los dos hombres a pensión que mi madre tenía, y no le pagaban, y los niños del colegio que llevaban buen almuerzo con todo lo necesario, pensé que no era mala idea tener una cierta reserva ¡por si acaso!

En nuestra ciudad había falta de trabajo. Escaseaba la ropa; las mujeres se hacían trajes de los viejos de los maridos. Si se miraba de cerca se podía ver que las faldas estrechas estaban sacadas de los pantalones, ¡no digamos las chaquetas! Tampoco se podían comprar sábanas o almohadones. En casa, lo de siempre: los dos pensionistas, más bien brutos, y mi madre tratando de poner algo de comer en la mesa.

No había nada en mi pequeño mundo que no fuera jugar “al rescate”, antes de cenar, mi colegio y sus monjas. En su mayoría las veía absurdas, mandonas. Pero, me enseñaron. Mejor, ellas fueron el vehículo hacia mis conocimientos primeros. La hermana Frígida era eso, frígida. La soliviantaba con mis cenefas mediocres, puntillas, deshilados, festones. ¿Qué sé yo...? Todas las labores acababan teñidas de negro, cuyo color pasaba de mis dedos al hilo y luego a las puntadas.

¡Lavaos las manos! Pero, ¿dónde, dónde, si los escusados estaban sucios y no había jabón? Bueno, yo no iba a ensuciar el pañuelo que me puso mi madre en el bolsillo por si tenía necesidad de sonarme. En el recreo jugaba fuerte, tocaba todo y acababa con las manos negras. Por eso decidí no preocuparme y acometer las puntadas que hacía y deshacía porque tampoco prestaba atención; se las mostraba a la hermana y otra vez ‘a deshacer’. Lo importante era hablar. Hablar con la compañera y ¿de qué? Fácil: de las monjas que tenían mal genio, la de mi curso sobre todo, y otras.

Hoy leo esta noticia: “*Auschwitz en el año 1944...*” Poco sabía yo que siete jóvenes entre polacos y franceses estaban escribiendo sus nombres y fecha de nacimiento en un papel que introducirían en una botella, y luego en un muro de hormigón de una construcción usada como almacén, próxima a Auschwitz. No eran muy mayores, como muchos de los que vimos más tarde en fotos detrás de una valla. Además, viajé a Auschwitz; vi sus zapatos, sus maletas, sus libros...

En la misma fecha, se estaba muriendo de hambre la gente de otros campos de concentración, de los habidos en España durante la posguerra. En ese mismo momento, yo escondía mi peseta y elaboraba castillos sin que conociera lo que ocurría, ¿pero cómo podía...? Estábamos todos preocupados con nuestra propia existencia.

Lo de la peseta, creo que era mi afán de tener algo que me abrigara y pensé que el dinero lo podía todo. Tenía miedo a quedarme abandonada, sola, al descubierto, como les pasó a los de Auschwitz, y por eso, quisieron cubrirse depositando sus nombres dentro de una botella, queriendo no morir del todo y de que quizá alguien los reconociera en el futuro o antes. Por eso decidieron arriesgarse e insertar lo único que tenían, un nombre, para protegerlo, para protegerse y como en el caso del naufragio, para así mantener la esperanza.

Sin embargo, ese miedo que se convierte en *ego* y sólo *ego*, me impidió hacer buen uso de la peseta — según me dijeron—no según mis cánones. Mi madre andaba mal de entradas. Se quejaba de que esa

semana no tenía ni para la compra. Los de su pensión no respondían, sobre todo uno que le debía mucho. Era de su familia y ella, sin éxito, también buscaba protección en él, por eso aguantaba. Al contrario, el señor se daba al abuso y a querer acallarla cuando le pedía ‘el dinero’. Un día lo vi: “La silla alzada queriendo pegarle”. Desde entonces, lo odié para siempre. Él, ni acusó mi presencia.

A pesar de todo, no solté la peseta. Y tal vez quería, pero algo me hacía retenerla debajo del mármol y... vigilarla. A escondidas, lo levantaba para ver si todavía estaba en la esquina o se había caído. Aquel papel donde aparecía la foto de un Franco de frente despejada, no infundiendo confianza, sino empuñando su autoridad indiscutible, era mi aliado. A mí, el Generalísimo no me había hecho nada. Escuchaba que el *Glorioso Movimiento* era algo positivo que debería haber ocurrido antes; que defendía nuestros valores nacionales, sobre todo la familia. La mía... no.

Oí llorar a mi madre. Claro que no distinguía cuando era llanto serio o de congoja, o de qué. Hablaba consigo misma sobre su situación. Luego le rogaba al pensionista que le diera lo de la semana, sin ningún resultado.

Yo seguía en las mías. No sé si llegó un momento en el que el problema no era ya sacar la peseta después de lo oído, sino el miedo a que si la sacaba me oíría ochenta cosas: desde egoísta hasta... De momento, estaba a salvo—mi madre no sabía que la tenía cerca, aunque sin acceso—.

Si me hubiera mirado de cerca, si hubiera sabido leerme, hubiera detectado en mi mirada algo extraño, pero no sabía. Nunca acertaba a entender porque camino iba o qué pensaba. Le era imposible; ahora lo sé, entonces, no. Y era ‘entonces’ cuando mi madre la necesitaba. Generalmente, el resultado era actuar como la tortuga cuando se ve amenazada: meterse hacia dentro en su concha. Mi mundo era mío y lo único que me amparaba. Además, no se me ocurría discernir sobre cosas de mayores.

La peseta continuaba en su sitio; yo me sentía protegida. Con ella podía comprar muchas cosas en las que soñaba, y por la noche, me iba a la cama segura de que me levantaría abrigada, acogida por algo. Dormía en una cama próxima a la de mi madre. En los otros cuartos vivían los dos pensionistas, que no era mucho, pero le ayudaban si el esperado sábado le entregaban el dinero debido. El resto salía de lo que ella cosía o zurcía. Yo ayudaba con los recados, con el pan, la leche y la mesa para la comida. A veces me tocaba atizar el fuego y barrer la cocina y el patio.

Por fin, el otro pensionista le pagó dos semanas y se pudo llenar la despensa, no la nevera, porque no existía. Los víveres frescos no podían durar más de un día, lo que dificultaba poder almacenar la carne, el pescado y la leche.

Y fue un buen día, mientras estaba en el colegio, cuando mi madre al limpiar el mármol de la mesilla, donde yo había tirado el vaso de leche, lo levantó y allí en la esquina, bien doblada, estaba la peseta. ¡Qué puedo decir! A mi llegada tuve la recepción merecida. Lo peor de todo fueron las amonestaciones, las quejas, su dolor de madre, lo víctima que era; yo, hija ingrata y *mala*, le había dado el golpe de gracia.

Empecé a mirarla sin rendirme, y me dije *¡adiós mi peseta!* Consideré mi responsabilidad de no haberla aportado en nuestra necesidad. Pero aparte de que no entendía por qué debía ceder mi seguridad, tampoco se lo hubiera preguntado. He pensado en esto y creo eché de menos a un adulto sereno, en control, que me hubiera propinado una bofetada y después me hubiera explicado por qué. Pero no. Aquella condición de víctima mostrada, no me mereció respeto o me ayudó a entender.

Se siguieron días en que poco a poco, comencé a sentirme culpable, no porque comprendiera, sino porque se me había llamado ‘*mala hija*’. Mala... ¿por qué? *Pero, si mi madre me lo había dicho*, sería verdad.

La peseta desapareció. Yo seguí insistiendo en guardar el dinero de propinas que me daban o sobras de recados, creyendo ser lo único que me serviría de algo: *era mi botella*. A la larga, buscaba la misma protección y esperanza en un mañana que los jóvenes de Auschwitz cuando depositaron sus nombres en una botella que se encontró atascada en unas rocas, muchos años más tarde.

Por lo demás, siguieron los años y tardé en deshacerme del complejo de culpabilidad, *bien tarde*. Fue por lo de ser *mala*, no, por no ceder mi peseta.

AMÉRICA A LA VISTA

María Jesús Mayans Natal
Sewanee: The University of the South

Adoña Anita Rincón le regalaron un loro. Y después un viaje a América, de ida y vuelta a Nueva York. Y ni corta ni perezosa doña Anita, viento en popa, se largó.

—¡Señor qué valor!

—Volverá que sí . . .

—Volverá que no . . .

Cuentan las parlanchinas letras que lo del viaje a América de doña Anita Rincón comenzó con una broma que un gracioso le gastó el Día de los Inocentes, y que el billete de avión estaba fechado con diez años de anticipo. Pero ella. . . ¡A empacar se ha dicho! Y metiendo de todo en el baúl de su abuela se plantó con tanta gracia en el aeropuerto que hasta al mismo viento le sacaba las cosquillas la buena anciana. Después se le agrió la cara, porque con la dichosa prisa se dejó olvidada la máquina de coser y la jofaina para el remojo de los pies cuando le picara la artritis. Total que al de la broma, por no aguantarla, y por no poder sacarla ni a la fuerza de Barajas, le salió la guasa por un riñón que fue exactamente lo que el tal viaje acabó costándole.

—¡Ay Señor! Señor qué valor!

Y llegó a América doña Anita Rincón. Pero no a Nueva York, sino a Miami, que a la hora de descubrir tierras nuevas se entra por donde cuaje. Desde luego, yendo por los aires no hizo más que acordarse de don Cristóbal Colón, que en paz descansa, y cuando ya en la puerta del artefacto divisó el mismísimo suelo, con todo y palmeras cocoteras a lo lejos, soltó un suspiro tremendo y un gritito a lo Triana para que no faltara nada:

—¡Tierra! ¡Tierra! ¿Pero firme o movediza?

—¡Señora. . . no se caiga Ud. ahora, espere llegar al suelo!

Pero doña Anita Rincón, empujándose del garbo de sus setenta abriles, se saltó de una pasada unos cuantos peldaños, y de un brinco muy mono, el antepenúltimo escalón de la escalerilla de marras. Y sin más novedad los pies planos de doña Anita pisaron, de refilón primero, más firmemente después, la tierra bendita de América.

Los que la esperaban la vieron llegar sonriéndole la cara. abotonado hasta la nuca un abrigo de astracán, y un peinado a la francesa formado con media melena a la cara y la otra encrespada; además acarrea dos bolsas, una de mano y otra de piel de oso tamaño natural del despellejado. Eso sí, de la última sólo sujetaba un asa, pues el otro extremo se lo había colocado con todo el salero a una señorita con cara de guardia de la porra que era, a juzgar por la expresión, la que cargaba el peso. Por fin, cuando apareció triunfal ante la familia formada por la hija, el yerno, y cuatro niños más tiesos que el bacalao, doña Anita explicó que la maleta-baúl la había dejado dentro. La causa fue que el hombre de la aduana le

zampó una preguntita sobre no sé qué jamón y ella, creyendo que bromeaba, le contestó que traía dos, y de Jabugo, que eran los buenos, por si quería más información al respecto.

—¡Vaya jaleo el que armó doña Anita en el aeropuerto!

Y sin más ni menos, tres horas después, la familia en pleno llegó a casita que como aquel que dice estaba a la vuelta de la esquina.

Ya en América, el programa de actividades de doña Anita Rincón se resume en dos de ellas. Según las crónicas dijeron, la primera, a dos tiempos, andante y allegro, tuvo de fondo una cena a todo cañón en la residencia de unos señores de poco hablar que serían una barbaridad, al principio, ya que después de un rato en compañía de doña Anita la risa se les aguló. Resulta que al comenzar a comer, la festejada en cuestión, pegó el primer bocado a un maíz escapándosele, de repente, muy agarradita a los granos, la dentadura postiza que los dejara, además de mutis, estupefactos. Y que a continuación, y sin comentarios, metió víctima y victimario en el bolso más a mano, no en el suyo precisamente.

—Señor ¡Ay del valor de la muy buena señora doña Anita Rincón!

Pero la cena siguió su curso, aunque por poco tiempo, pues puede deducirse, sin exagerar, que quedó clausurada de golpe y porrazo. Fue el caso que la agasajada, con uno de esos movimientos a lo Granados, arremetió al bizcocho con el tenedor, y con la onza de oro viejo campaneando del antebrazo, de tan dichosa manera que ¡ay! convirtió en añicos la fuente importada, con sello y todo, de la mismísima Baviera.

—¡Vaya monserga!

—¡Y digestión!

—¿Digestión? ¡Vaya cena la que dio doña Anita Rincón!

La segunda actividad de doña Anita en América coincidió con su presentación en sociedad. Toda compuesta y vistiendo sus mejores pañales, llegó a la fiesta. Ya en lugar, divisó una veintena de cabezas esquinadas en medio de un mar de velas, y un tufo a incienso capaz de tirar de espaldas al más pintado. Por decir algo salió doña Anita con un "Requiem aeterna. . . cuando un señor, con visos de aparecido, le dijo que se sentara, por señas, al lado de un cirio verdoso.

—¡Vaya ocurrencia!

Después doña Anita engulló de trago y pico un vasito, casi del tamaño de una jarrafa mediana, de algo que parecía agua de azahar sin flores de ninguna especie. Y a los diez minutos exactamente, la mujer comenzó a llorar. Y a preguntar por el muerto. Que quería verlo. Que qué desgracia Le dijeron que no alborotara y se dejara de hacer el panoli y el babiaca. Entonces, muy seria, en medio del murmullo general, y entre hipíos, sacó el rosario, comenzando una sarta de Ave Marías con tal donaire, que mantuvo a la concurrencia con ojos y lengua fuera de sitio por no se sabe el tiempo.

—¡Señor qué valor!

—¡Confundir una fiesta tan seria con un velatorio!

—¡Y no notar la diferencia!

El viaje de vuelta lo hizo en primera doña Anita Rincón. Narran las cartas que conservan esta historietta que, de pronto, la tal señora se acordó de haber dejado el loro mirando al celeste, y sin funda la máquina de coser.

—¡Señor qué valor!

—¡Volverá, que sí

—¡Volverá, que no . . . !

De cualquier modo, escrito está que doña Anita Rincón se encaramó a la aeronave comiéndose un helado de coco y otro de crema, Iba muy tranquila ella, diciendo hasta la vista, que por intención no quedaba y . . . que no tardaría. Eso, que se acordaran de don Cristóbal Colón porque hizo hasta tres viajes, a ella le faltaban dos.

HOSTAL MINERVA

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood
Wells College

Capítulo I

Estoy sola en la habitación de este hostel. Llegué aquí anoche y la habitación apenas amueblada de este hotel barato me recibió con esa carga de tristeza que sentimos cuando nos llega la noticia de que ha muerto alguien a quien amábamos.

“Hostal Minerva” ¡qué nombre tan irónico! En lugar de diosas olímpicas con sus ropajes de pliegues columnarios, grandes telarañas festonean los rincones de la habitación donde reina el polvo por doquier. No me atrevo a sentarme en la colcha, como si la voz de mi madre que me prohibía sentarme en las camas recién hechas llegara por los pasillos del tiempo. En esta habitación, evitar la colcha significa evitar una pieza de tela sucia, gastada y deformada, marcada con manchas oscuras de proveniencia desconocida. Algunas manchas están algo descoloridas, otras son más oscuras y aparecen salpicadas sobre la colcha formando una estela. Cuánto tiempo llevarán ahí ¿quién sabe?

Sola, agotada, desterrada. Empujo la maleta vacía debajo de la cama.

Anoche retiré la parte superior de la colcha sin mirar demasiado por el cuarto y me deslicé entre las sábanas para pasar la noche. Caí en un sueño profundo, vacío de sueños, como en una niebla.

Me despierto en una mañana de mediados de octubre y la pálida luz del amanecer entra por la ventana permitiéndome ver el comienzo del día en las calles desiertas. La mayoría de las casas frente a mí forman hileras de apartamentos de ladrillo y, en los bajos, puedo ver tiendas y lo que parecen ser oficinas de colores terrosos con ventanas uniformes. ¿Qué estará pasando en esas casas? ¿Cuándo abrirán las tiendas de barrio y cuando llegarán los empleados de las oficinas?

A lo lejos veo la fachada grande de lo que parece ser un hospital o la cúpula de un museo. (Lucho contra la tentación de seguir mirando).

Seguro que el hospital está en plena actividad lleno de enfermeras y médicos circulando siempre aprisa por los pasillos bajo esas luces fantasmales de neón.

(Empiezo a imaginar escenas mientras sigo embobada mirando fuera en lugar de vestirme).

Vengo de un pueblo pequeño y desconozco los ritmos de la gran ciudad. Sin embargo, siento que sé hacer muchas cosas, aunque dudo acerca de cómo empezar. Decidí solicitar una beca y unirme a un grupo de escritores. Si conseguía el dinero, pensé, tendría la oportunidad de salir de mi pueblo y escribir sobre experiencias nuevas. Formando parte de un grupo me daría la disciplina que necesito para plasmar en papel la miríada de pensamientos y proyectos que llevo en mi cabeza como esas mujeres indígenas que llevan sus mercancías al mercado en las ilustraciones del National Geographic.

Releo la carta de aceptación, todavía con incredulidad y casi con resentimiento. Tendré que trabajar seriamente y cumplir con mis compromisos.

Mis ojos comienzan a vagar de las manchas en la colcha al pedazo de papel que sostengo en mis manos. Me siento casi inmovilizada, la energía y determinación que sentía hace meses casi se ha evaporado. Aquí, sentada en esta cama, tengo dudas sobre cómo prepararme, cómo hacer contactos con mi grupo de redacción y comenzar el cursillo. Estoy nerviosa porque soy consciente de mi realidad, porque tendré que escribir a un nivel sofisticado, no en mi lenguaje familiar. Tengo miedo de cometer errores gramaticales o de elegir el vocabulario equivocado o usar expresiones que me dejen en ridículo.

(Aparto esos pensamientos).

Mi principal preocupación es no tener una idea original, algo impactante sobre lo cual escribir. ¿Qué historia original podría traer yo de un pueblo “tranquilo”? Poca inspiración habrá tampoco en este hotel espartano, desolado y polvoriento.

¿Qué es “original”? me pregunto ¿Algo que la cabeza de nadie haya imaginado jamás? Salto de la cama, con determinación, como para animarme mientras recojo mi ropa de camino a la ducha.

Vuelvo junto a la cama para terminar de vestirme. Miro de nuevo por la habitación y noto que la colcha está tirada en el suelo, junto al pie de la cama hacia la pared. Me arrodillo tirando con cautela de una esquina de la colcha tratando de no tocarla demasiado. Pierdo el agarre y estoy a punto de abandonar la idea de levantar la colcha cuando, todavía de rodillas y mientras la luz del nuevo día inunda la habitación casi vacía, veo algo raro debajo de la cama.

"No recuerdo haber visto nada allí la noche anterior, ni siquiera cuando metí mi maleta debajo de la cama para esconderla de posibles ladrones," me digo a mí misma en voz alta.

Miro más de cerca y... ¡horror!

“¡Socooooorro!,” grito a pleno pulmón mientras me sacude un temblor por todo el cuerpo.

Una cabeza humana, con pelo enmarañado, cubierta de sangre y con los ojos abiertos rueda lentamente hacia mí desde debajo de la cama.

(Estimados lectores, olvidé mencionar que no noté ningún ruido, olor o movimiento inusual anoche cuando escondí la maleta o incluso esta mañana mientras merodeaba por la habitación).

Capítulo II

La entrevista con el inspector de policía ha sido un desastre. Más que intentar explicar el extraño suceso, parecía estar interesado en demostrar su autoridad. Viste ropas oscuras y algo raídas, tiene el pelo aceitoso, las manos pequeñas y teclea en su iPad lo que serían los informes de la investigación.

“¿Qué la trae a la ciudad? ¿Por qué metió la maleta debajo de la cama? “

-“He venido a...”

(Me interrumpe)

Me fastidia que el tipo me interrumpa. Casi apartándome, con un gesto autoritario eleva el tono dirigiendo su mirada a los detectives que remolinean por la habitación.

’”-No muevan ningún objeto,” les amonesta, volviendo a interrogarme.

Me mira de arriba abajo tras los cristales de sus gafas redondas. No le caigo bien. No se fia de mí.

“-¿A qué hora dice que llegó al hotel?”

(Ya se lo habrá preguntado al conserje, pienso yo...)

Justo cuando el inspector repetía por enésima vez las preguntas sobre mi pueblo, el motivo de mi estancia en la ciudad y los días contratados para mi estancia en el hostel, aparece el dueño con el conserje. Llevan al inspector hacia la puerta y cuchichean durante unos minutos. El inspector se vuelve hacia la gente que se agolpaba en los pasillos y declara:

“-Ha terminado la investigación. Pueden retirarse todos. ¡Buenos días!”

(Queridos lectores, los que estábamos en la habitación escuchamos de boca del inspector la explicación del sorprendente hallazgo. Al menos ahora no me va a faltar inspiración para comenzar mi carrera de escritora).

JESÚS, EL CIEGO

Teresa Anta San Pedro
The College of New Jersey



Era domingo, el día favorito de Jesús, el ciego de Fraguas, como lo llamaban los chavales. Era el día de la semana en el que se levantaba más temprano. Se duchaba, como buenamente podía, pues desde sus siete años, su madre había dejado de ayudarle. Se acercaba a la ventana para tener una idea del tiempo y respiraba profundo con el propósito de apoderarse de los ricos olores de la mañana. Las flores, ¿cómo serán las flores se preguntaba cada día? Se ponía la ropa de domingo, que había encima de la cama y desayunaba una succulenta taza de leche con pan de maíz tostado. Salía de su casa apresuradamente para que Magdalena, su única amiga de la infancia, le acompañara a la iglesia antes de que empezaran a salir de sus casas los grandes devotos de Fraguas. En el camino charlaban sobre los acontecimientos de la semana. Magdalena le contaba lo que había aprendido en la escuela y Jesús le refería sus aventuras de ciego, esperando a que alguien se dignara a echarle unas monedas en el pañuelo, cuidadosamente colocado, en un rincón de la plaza. También le comentaba algunas de las fechorías que le hacía la muchachada del pueblo camino de la escuela. La mayoría de sus problemas diarios se los callaba, pues no quería que su amiga se disgustara. Una

vez en la iglesia se sentaban en el último banco, pegaditos a la pared, para que los traviesos no pudieran mofarse de él con letreros insinuantes.

Le agradaba estar en la iglesia, aunque no era muy devoto, pues tenía grandes dificultades con los prejuicios del Todo Poderoso y su discriminación en la creación de los humanos. Lo que más le gustaba era el sermón. Siempre aprendía algo, aunque no solía estar de acuerdo con lo que decía el párroco. Una vez terminada la misa, todos salían al camposanto para rezarle unos padrenuestros a los familiares que los habían dejado. A veces lo hacían en voz alta y él escuchaba increíbles plegarias, dirigidas a unos maravillosos muertos, que en vida habían sido unos verdaderos diablos. Se preguntaba una y otra vez, ¿será que todos los humanos antes de morir se reciben una bendición especial para limpiarse de todo pecado?

Al terminar la misa Magdalena lo dejaba en la iglesia o lo acompañaba hasta la sepultura de sus antepasados, donde se encontraba con su madre, quien asistía a la segunda misa, después de haber atendido las cosas de la casa. Ese día, en vez de esperarla, en uno de los dos lugares, decidió caminar por el camposanto con la ayuda de su bastón. Como hacía, siempre que andaba solo y a tientas, se enderezó enérgicamente, tomó su guía en la mano izquierda y extendió su mano derecha en forma de cuernos, con el firme propósito de encontrar lo que buscaba desde hacía tantos años. Le pareció que el camposanto era el mejor lugar para encontrarlo. No comprendía por qué razón no se le había ocurrido antes. Andaba entre las tumbas con mucho cuidado, ya que unas eran más altas que otras, y en algunas parecía haber algún tipo de decoración, flores o plantas. Estaba tan concentrado en su búsqueda que, no se había percatado, de que los niños de Fraguas estaban rodeándolo. Parece que se habían quedado en la iglesia para tener la famosa lección de catequesis, imprescindible para hacer la primera comunión. Cuando empezaron a gritarle, se dio cuenta del peligro en el que se encontraba. No iban a dejarle en paz. Tendría que refugiarse en la iglesia, sentarse en el último banco y esperar pacientemente a que su madre llegara. El problema era poder entrar allí, con toda la canallada colgada de su indefensa persona. Trató de usar el bastón para ahuyentarlos, pero no le sirvió de nada. Se lo quitaron en un santiamén, al tiempo que gritaban:

-Lo tengo yo. Ven a por él, si eres macho.

-¿No te las das de listo?

-¡Atrévete! ¡No seas gallina!

-¡Llama a mamá! ¡Llama, llama para que venga a ayudarte!

Estaba tan aturdido que no conseguía pensar en cómo liberarse. Se sentó en el suelo y se cubrió la cara con las manos. De pronto se oyó un grito de D. Marcial, el párroco:

-¡Vaya miserables! No puedo creer que estéis esperando la lección de catequesis y comportándoos como unas verdaderas bestias. Tengo que enseñaros una lección, pero no va a ser sobre catecismo, va a ser sobre el respeto con que debemos tratar a todos los seres humanos, especialmente a los indefensos. Vuestro comportamiento es de una desmedida crueldad. ¿Qué rayos os enseñan en vuestras casas? Entremos, entremos en la iglesia, antes de que me lie a palos con vosotros. Sois totalmente irracionales, y como tales hay que trataros.

Al ver que la cosa iba en serio, uno de los chicos, le entregó el bastón rezongando, empujándole hacia un lado, mientras otro le decía al oído:

-Esto no va a quedarse así. Aquí te protege el cura, pero él no puede acompañarte en la plaza.

Una vez en la iglesia, el silencio se apoderó de todos, hasta que D. Marcial empezó con sus sermones habituales:

-¿Sabéis por qué estáis aquí?

A lo que contestaron todos a una, sin titubeos:

-Sí, padre, por quitarle el bastón a Jesús.

El párroco abrió los ojos desmesuradamente, sin pestañear, y los clavó en los muchachos, paralizándolos del susto. Alzó sus brazos, y con una voz ronca, que parecía venir de la ultratumba dijo:

-Merecéis que os saque los ojos, igual que vosotros hicisteis con Jesús.

La reacción de los revoltosos no se hizo esperar. Todos se pusieron de pie a la vez, para dejarle bien claro al señor cura que ellos no le habían sacado los ojos a nadie, y el más atrevido de todos tomó la palabra asegurando:

-Jesús es ciego por malo.

Al escuchar semejante afirmación, el párroco bajó la cabeza y les dio la siguiente penitencia a los malhechores:

-El sacristán os vendará los ojos a todos. Tendréis que salir de la iglesia y del cementerio sin ayuda. Una vez afuera, os sacará la venda para que volváis a vuestras casas. Esta tarde no habrá partido de fútbol. A la hora del partido, os quiero a todos en la iglesia para recuperar la clase de catequesis que habéis perdido esta mañana. ¿Hay alguna pregunta?

Todos negaron con la cabeza y esperaron a que el sacristán les vendara los ojos con esparadrapo, dándoles después unas cuantas vueltas en redondo para desorientarlos. Unos minutos más tarde llegó la madre de Jesús, quien jamás se hubiera enterado de la odisea que había tenido su hijo, si no hubiera sido porque todos los chavales andaban a tientas por el cementerio tratando de encontrar la salida. Cuando se sentó a su lado, lo tocó diciendo:

-¡Vaya sinvergüenzas! ¿Estás bien? ¡Pobre hijo mío!

Todo el pueblo se enteró de la fechoría que habían hecho los muchachos en la iglesia. Algunos de ellos aplaudieron la lección que les enseñó el párroco, pero otros decían que se habían pasado en el castigo. Sin embargo, todos los castigados acudieron a la iglesia para la lección de catequesis, en vez de ir al campo de fútbol, como solían hacer cada domingo.

El lunes, cuando Jesús abrió la ventana para apoderarse del aire fresco de la mañana, pensó en la amenaza que le había hecho el chico en el camposanto. Su madre lo apuraba para que saliera de casa con ella, al igual que todos los días. Le gustaba dejarle bien colocado en la plaza. Pero él se hacía el remolón para retrasar su salida y evitar encontrarse con los muchachos camino de la escuela. Se tropezaba, a propósito, con todo lo que se encontraba a su alrededor, y ella, cansada de tanto esperar, se fue sola, abandonando el hogar enfadada. Después de un tiempo, Jesús dejó de

escuchar las voces de los chavales. Ya podía salir sin preocuparse. Tomó su pañuelo limpio y su bastón, bajó las escaleras y salió a la calle. Cuando pasó por el portón de la escuela lo empujó y ya estaba cerrado. Respiró profundamente y se sintió aliviado.

Ya en la plaza, la gente iba y venía como cada mañana. Casi nadie saludaba al ciego. Su presencia había llegado a formar parte del decorado. Jesús siempre ponía el pañuelo al lado de la misma columna del soportal, para no perderse, y al mismo tiempo protegerse de la lluvia y del excesivo sol en los calientes días de verano. ¿Cómo sería la lluvia que se le escurría entre los dedos, le mojaba la cara y cocía las patatas? Para entretenerse caminaba en círculos alrededor de su columna y proseguía con su secreta búsqueda diaria. Después de mucho tiempo, una señora que iba o venía de alguna parte, le arrojó unas monedas, sin decir nada. Sabía que era una mujer, por el taconeo de sus zapatos y dijo:

-Gracias.

Mientras recogía las monedas escuchó las campanas de la iglesia y eran solamente las diez de la mañana, tiempo del recreo. Se oía el alegre bullicio de los juegos en los que él nunca había participado. ¡Qué lento pasaba el tiempo y nadie se acercaba. Un siglo después escuchó las once, un milenio más tarde las doce... y una eternidad había pasado cuando oyó las campanadas que anunciaban la hora de abandonar la plaza. Tenía que darse prisa para pasar el portón antes de la salida de la escuela. No quería que se cumpliera la amenaza del campo santo. Cuando pasó frente al patio ya había algunos niños afuera y uno de ellos dijo:

-Ahí va el ciego, debe tener ganas de hacer pis. Ya no podemos quitarle el bastón o decirle que corra detrás de nosotros.

Cuando llegó su madre, le preguntó:

-¿Por qué no me esperarte en la plaza? ¿Tenías que venir al baño? A lo que él replicó:

-Sí, tenía que venir al baño.

La mujer se descalzó y puso sus pies sobre un taburete, mientras le preguntaba a su hijo: -

-¿Cómo te ha ido? ¿Ha habido muchas personas caritativas hoy?

No le dio tiempo a responder. Alguien llamó a la puerta, sacándole de un buen apuro. ¿Cómo le iba a explicar a su madre que solamente tenía los pocos céntimos que le había tirado la señora que salió disparada sin saludarle?

Tanto tardó en regresar, la que lo trajo al mundo, que se quedó dormido. Al verlo tan agotado, no quiso despertarle hasta tener la cena preparada. Comieron silenciosamente, pues ambos parecían estar faltos de energía. Se desnudaron y se acostaron, sin poder deshacerse de las sombras de sus almas. Jesús se despertó varias veces gritando desesperadamente, con la pesadilla de haberse quedado dormido en el cementerio. Su madre lo tranquilizó asegurándole que estaba en casa y en su cama, que durmiera y dejara dormir. Pero él no podía conciliar el sueño. Abría sus ciegos ojos desmesuradamente, jadeaba y sudaba en el abismo de la obscuridad que se había apoderado de su ser. Vuelta va, vuelta viene. Cuando parecía que estaba quedándose profundamente dormido, su madre lo despertó con un brusco meneo, pronosticando grandes calamidades:

-¡Vaya día que nos espera, martes y trece!

Al igual que el día anterior, Jesús trataba de demorar su salida de la casa y no encontrarse con los enemigos que le esperaban. Para hacer tiempo dijo a su madre que le gustaría llevar un bocadillo, por si le entraba hambre. Ella le regañó por no haberle dicho antes que trajera algún fiambre y además añadió furiosa:

-A ti todo se te ocurre en el último momento. No tengo tiempo para prepararte ningún bocadillo. Ya voy a llegar tarde al trabajo. Te cortaré el pan y tú te las arreglas. ¡Hasta luego!

Oyó un portazo y su madre ya estaba en la calle. Su plan había funcionado. No se haría ningún bocadillo. Cuando regresara de la plaza se comería el pan que ella había cortado con algo de fruta, y problema resultó. En ese momento había cosas más importantes de las que preocuparse. Tenía que estar atento a que cerraran el portón de la escuela. Cuando todo se quedó en silencio, tomó su bastón y pañuelo, salió de casa, cerró la puerta y emprendió la hazaña de un nuevo día. ¡Cómo le gustaría ser Ulises para darle a sus enemigos unos buenos puñetazos! No era mucho pedir, él solamente quería que dejaran de hacerle la vida imposible. Sí Ulises, el héroe de quien hablaba tanto la maestra, el poco tiempo que había ido a la escuela. Sí, el famoso héroe dotado de todos los dones que a él le fueron negados. Todo el mundo lo quería y admiraba porque era buen mozo, alto fuerte y rápido, mientras él era bajo, débil y torpe.

Una vez en la plaza, colocado en el mismo lugar de siempre, se dio cuenta de que no había mucho movimiento. Sacó su pañuelo, lo puso en el suelo y tomó su bastón para empezar a dar las acostumbradas vueltas. La falta de gente favorecía su búsqueda. Pues nadie le interrumpiría con preguntas no deseadas. Absorto en sus pensamientos no se percató de que una señora se le acercaba, hasta que le tocó en el brazo diciendo:

-¡Pobre muchacho, tan joven y ciego! ¡Coge este billete! Te lo doy en la mano porque no quiero que te lo robe ningún gamberro. Hay muchos de esos rondando las calles para ver a quien pueden robar, timar o engañar. ¡Cuídate!

Con un gesto de agradecimiento, Jesús, la miró, sin verla y dijo:

-Muchas gracias. Es usted muy buena persona. ¡Que Dios la bendiga!

Jesús estaba tan sorprendido con la limosna recibida que, no paraba de darle vueltas y más vueltas en su cabeza. Nunca nadie le había dado tanto dinero. Probablemente la señora era una persona muy rica. Los de a pie no van por ahí regalando dinero al primer ciego que se encuentran. Estaba tan contento con su suerte, que la mañana se le pasó volando y no tenía idea de la hora que era. Como ya había conseguido bastante dinero, recogió su pañuelo, tomó su bastón y se encaminó a su casa, el único lugar en el que se sentía totalmente a salvo. Al pasar por el portón de la escuela, lo tocó y estaba cerrado. Cuando llegó a la puerta de su casa soltó el bastón para poder introducir la llave en la cerradura, abrió la puerta y cuando fue a recoger el bastón, no estaba donde lo había dejado. Tal vez se había caído. Tanteó con sus pies y no lo encontró. Se echó al suelo de rodillas y no lo halló por ninguna parte. Escuchó una risilla maliciosa y dijo:

-¿Quién eres? ¿Dónde has puesto mi bastón?

Continuó la risilla e Inocencio, el cabezón del pueblo contestó:

-Soy Cencio y no te voy a dar el bastón hasta que me dé la gana.

-No seas malo. Dame mi palo, como tú lo llamas, sabes que lo necesito para caminar.

-No, no lo voy a hacer si no me pagas.

-No puedo pagarte. Yo soy pobre y ciego.

-Pero a ti te dan dinero y a mí no.

-Me dan dinero porque no puedo trabajar para ganarlo porque no veo. No ves que tampoco puedo ir a la escuela como los otros muchachos.

-Yo tampoco voy a la escuela porque no sé aprender y nadie me da cuartos.

-No seas malo, por favor dame mi bastón.

En ese momento, Jesús recordó que en su bolsillo aun tenía las monedas que le había tirado la señora el lunes. Cogería la de menos valor y se la daría y así conseguiría su bastón. Sacó la moneda diciendo:

-Toma, aquí tienes, para que te compres una chuchería.

Al ver la moneda tan brillante, Inocencio se puso muy contento. Le entregó el bastón y salió corriendo gritando:

-¡Tengo dinero! ¡Tengo dinero! Jesús me dio dinero.

Jesús tomó su bastón con cariño, justo en el momento que empezaron a oírse las voces de los estudiantes. Ya debía ser la hora de la salida de la escuela. Entró en su casa, se aseguró de que la puerta estaba bien cerrada y respiró con satisfacción. Al entrar en la cocina recordó que tenía que comer el pan que había cortado su madre, antes de que ella llegara. Fue a la cesta de la fruta, cogió una naranja, y comió ambas cosas. Luego limpió las migas, sacó el billete que le había dado la señora rica, lo acarició varias veces y lo puso encima de la mesa para alegrar a su madre.

Cuando ella entró en la cocina y vio el billete se asustó y le preguntó a su hijo:

-¿De dónde has sacado eso? ¿Quién te lo dio? No habrá sido el miserable de tu padre que anda rondando por el barrio. Eso me sorprendería mucho, pues él nunca viene a dar, solamente viene a pedir, siempre que está sin blanca.

Jesús se apresuró a sacarla de su duda diciendo:

-No, mamá. ¿Cómo iba a darme algo mi padre si no tiene ni cinco? Fue una señora muy amable, a quien le di mucha lástima. Debía ser muy rica, pues olía muy bien, y me lo entregó en la mano para que nadie me lo robara.

-Sabía muy bien lo que hacía, pues hay mucho sinvergüenza suelto. Bueno, con la caridad de esa gran dama, casi tenemos para terminar el mes. También, con una propinilla que recibí, he podido comprarte tu fiambre favorito, salchichón. Así puedo prepararte el bocadillo esta noche, sin tener que andar corriendo por la mañana.

Jesús, ya tenía otro problema más que resolver el próximo día. De alguna manera tenía que retrasar su salida de la casa o exponerse a todas las maldades que quisieran hacerle los muchachos. Tenía que ocurrírsele algo. Ya no podía pensar en otra cosa. Su madre hablaba y hablaba, pero él no la escuchaba. De buenas a primeras dio un grito que lo hizo saltar de la silla:

-¿Qué te pasa? ¿Estás en babia? Ya te he preguntado tres veces sobre lo que prefieres de cena y no sueltas prenda. ¿Te has quedado mudo? No hay mucho que elegir. Hay huevos, patatas y cebolla, pero con muchas posibilidades. Puedo hacerlos fritos con patatas, en una

tortilla, o cocidos acompañados de tomates frescos, y por supuesto patatas, con un chorrito de aceite.

-Prefiero la tortilla, y con mucha cebolla.

Su madre se puso a preparar la dichosa tortilla, pero sin dejar de hablar. Los únicos momentos en los que se quedaba callada, eran aquéllos en los que su boca estaba llena de comida. No había manera de concentrarse en resolver su problema. Una vez terminada la cena le dijo que quería irse a la cama a descansar. Después de haberle dado un beso, dijo:

-Buenas noches.

-Igualmente, hijo.

Jesús se acostó para poder organizar sus pensamientos. Ya no sabía que inventarse para no tener que salir de casa en compañía de su madre. Lo único que le quedaba era hacerse el enfermo y así permanecer en la cama. La idea que se le había ocurrido le pareció de lo más sensata. Se cubrió la cabeza y empezó con el truco de la sudadera. Cuando su madre lo despertó le dijo desganado:

-Me siento mal y creo que tengo fiebre.

Su madre le puso la mano en la frente exclamando:

-¡Vaya gripe que se te está cocinando! Sí, tienes fiebre. Estás empapado. No puedes ir a ninguna parte. Antes de salir te prepararé el desayuno calentito para que te haga bien al cuerpo, y no tengas que levantarte. Hoy no puedes ir a la plaza. Te quedas en tu camita hasta que yo vuelva del trabajo.

En cuanto su madre cerró la puerta, con mucho cuidado, se destapó y se preparó para disfrutar de su día libre. Al poco rato de ella salir, el único reloj de la casa, dio las campanadas que indicaban la entrada a la escuela. Abrió la ventana de su habitación para escuchar la animación de la muchachada y respirar el aire fresco de la mañana. Cómo le gustaría estar en la escuela. ¡Esa, sí era vida! Pero no era para él. Como su madre decía que él era muy listo, lo admitieron, pero no pudo continuar porque causaba mucha distracción en la clase. Sus compañeros se pasaban el día burlándose de él, especialmente cuando respondía correctamente las preguntas de la maestra. Es verdad, no podía leer ni escribir, pero se memorizaba todo lo que se hacía oralmente y eso molestaba mucho a todos los otros chavales. También les fastidiaba que fuera el ciego el que mejor se supiera la tabla de multiplicar, y que todas las chicas quisieran sentarse a su lado, especialmente la más inteligente, y dicen que bonita, Magdalena. Poco a poco fue atenuándose el ruido hasta que se quedó todo en silencio, un silencio que lo aplastaba todo. ¿Qué iba a hacer durante esa interminable mañana? Se apartó de la ventana y decidió volver a cama. Después de contar muchas ovejas, como le recomendaba su madre, se quedó profundamente dormido, y no se despertó hasta que ella llegó a casa y le dio un buen meneo, para ver si estaba vivo. Al tocarle la frente, y ver que no tenía fiebre le dijo:

-Levántate! Ya estás curado.

Se levantó sin chistear, pues nadie podía contradecir a su madre. Se sentó a su lado mientras ella descansaba. Como estaba de muy buen humor charlaron mucho rato sobre las peripecias del día. Luego, al igual que todas las tardes, ella se puso a limpiar la casa, lavar y tender la ropa, para plancharla una vez que se secara. Al terminar todos sus quehaceres, ya era hora de preparar la cena.

Esa semana había que comer vegetales y pescado, por estar en semana santa. Como el pescado fresco era muy caro, su madre, como era de costumbre, cocería patatas y comerían sardinas de lata. Al terminar de cenar volvieron a charlar otro rato sobre ir el próximo día a la iglesia, por ser Jueves Santo. Acordaron en que ella le dejaría a Jesús la ropa del domingo encima de la cama, y él regresaría temprano de la plaza para poder cambiarse. Cuando ella llegara a casa se quitaría la ropa del trabajo y se pondría ropa limpia. Luego ambos saldrían para la iglesia. Al terminar con los planes se acostaron.

El jueves amaneció un poco fresco, pero agradable. Cuando Jesús abrió la ventana, al igual que cada mañana, respiró profundo, como si se le fuera a acabar el aire. Cerró la ventana y le recordó a su madre el bocadillo, pues si tenían que ir a la iglesia, no podía estar tanto tiempo sin comer. Ella se enfureció y gritó:

-Habérmelo recordado ayer. Te cortaré el pan y tú te preparas el bocadillo.

Jesús, con una sonrisa de oreja a oreja, le respondió:

-No se preocupe. En cuanto haya terminado de desayunar, me prepararé el bocadillo.

Cuando escuchó el portazo de su madre, Jesús se sintió aliviado. Una vez más había conseguido retrasar la salida de su casa, sin que ella sospechara. Siguió la rutina de todos los días y se fue derecho a la plaza, después de haber tomado todas las precauciones necesarias. Colocó el pañuelo en el mismo lugar de siempre y se puso a pensar en el Jueves Santo del año pasado. Nunca olvidaría su último día en la escuela. El día que lo predestinó a ser mendigo por el resto de su vida. Faltaban palabras para describir el dolor que le causó aquella cruel humillación maquinada por los diabólicos estudiantes. Todos estaban de pie representando las estaciones del vía crucis cuando, los chavales detrás de él, colocaron alambre de púas en el asiento de su pupitre. Cuando terminaron los cantos, se sentó de golpe y se le clavaron en sus posaderas aquellos pinchos infernales. Dio un salto inhumano que tiró el pupitre por los aires, y de su boca salió un grito que retumbó en todo Fraguas. De nada sirvió su dolor ante las crueles risas de sus compañeros de clase. La maestra consternada y asustada ante tal acontecimiento exclamó:

-¡Hasta aquí hemos llegado! Yo no puedo enseñar una clase con todas estas interrupciones y desvergüenzas. Lo siento por Jesús, pero él no puede estar aquí. Tiene que ir a una escuela especial para ciegos.

Nada más terminó de hablar, le tomó de la mano, recogió su bastón y lo llevó a la oficina de la escuela, donde permaneció hasta que su madre llegó del trabajo. Ese fue su último día de clase. Desde entonces le tocó aprender en casa. Su madre le leía, siempre que tenía tiempo y él escuchaba.

Los pasos de alguien acercándosele lo sacaron de sus pensamientos. Era un señor que decía ser un inspector y estaba buscando la escuela. Al verle ciego le dijo:

-Disculpa, no creo que sepas dónde está la escuela.

-Sí sé. Está muy cerca. Tome la calle frente a nosotros hacia arriba. En menos de cien pasos se topará con el portón a su derecha.

El señor le dio las gracias y siguió su camino hacia su destino. En ese momento se oyó todo el bullicio de los estudiantes. Debía ser la hora del recreo. Después de una media hora todo volvió a tranquilizarse y Jesús se quedó acompañado de su fiel amiga, la soledad. Escuchaba murmullos de

gente que iba y venía, sin percatarse de su presencia. A veces tenía la sensación de que él no era el único ciego, pues casi ningunas de las personas que pasaban por la plaza lo veían. Tal vez era invisible, como decía su mamá que lo eran los espíritus y las almas. Mientras tenía la mente ocupada en tales cavilaciones oyó pasos que se le acercaban, y escuchó la voz del inspector:

-Gracias por ayudarme a encontrar la escuela. Tus instrucciones fueron perfectas. ¿Cómo te llamas?

-Jesús- Le respondió.

En ese momento escuchó que había arrojado unas monedas en el pañuelo mientras decía:

-¡Que tengas un buen día, Jesús!

-Gracias.

Al haberse ido el señor, se puso a contar las monedas que había depositado en el pañuelo y se dio cuenta de que había escuchado el sonido de tres y solamente había encontrado dos. Se puso a buscar a su alrededor, aunque estaba seguro de que no había caído en las losas, pero no pudo encontrarla. De buenas a primeras escuchó las risitas de Inocencio. Él le había robado una de las monedas y por eso se reía. Sabía que estaba allí y lo llamó:

-Inocencio, sé que estás ahí y me has robado una moneda de las que me ha dado el señor que acaba de irse. Dámela. No te la dio a ti. Me la dio a mí.

Inocencio se quedó callado por un momento y luego contestó:

-Ya me he acabado las chucherías y necesito dinero para comprar más. Tú tienes dinero y por eso la tomé. Cuando yo reciba dinero, si tú lo necesitas te lo doy.

Jesús ya no insistió más. Era imposible que Inocencio entrara en razón, al igual que era imposible que el pudiera ver. El chico, al igual que anteriormente, se fue corriendo repitiendo las mismas palabras de siempre:

-¡Tengo dinero! ¡Tengo dinero! Jesús me dio dinero.

Una vez que desapareció el cabezón, Jesús recogió las monedas y se puso a dar vueltas alrededor del pañuelo para continuar con la búsqueda que había suspendido durante dos días. Por ser Jueves Santo, tal vez tendría suerte. Cuando estaba en plena faena, con bastante velocidad, apareció Inocencio de nuevo, y al verle le preguntó:

-¿Qué haces dando tantas vueltas con los dedos separados? ¿Quieres cazar algún pájaro? Sin pensarlo dos veces, Jesús le respondió:

-No, no quiero cazar ningún pájaro. Quiero cazar a Dios.

-¿Cómo vas a cazar a Dios si no lo podemos ver?

-Yo no te veo a tí, pero puedo atraparte.

En ese instante el ciego alargó sus brazos y agarró a Inocencio, quien se asustó mucho. Le cerró los ojos y puso sus dedos sobre los párpados del niño diciendo:

-Mira, si quisiera, podría sacarte los ojos, aunque no te veo.

Inocencio, muerto de miedo, le ofreció uno de los chuches que había comprado y salió corriendo. Debido a todos los incidentes que había tenido esa mañana, Jesús no tenía idea de la hora que era. Para no arriesgarse a que salieran los chavales de la escuela antes de su retirada, decidió recoger sus bártulos y largarse a su casa. Una vez dentro, comería su bocadillo y esperaría a que el

reloj diera las horas para luego vestirse y estar preparado cuando su madre llegara. Cuando escuchó las campanadas del reloj, se dio cuenta de que era mucho más temprano de lo que esperaba. Abrió la ventana y esperó a que los estudiantes salieran de la escuela. No comprendía por qué todos sus compañeros estaban deseando salir de allí, ser libres, como ellos decían. Sin embargo, para Jesús, la escuela era el único lugar que le daba libertad. Allí visitaba muchos lugares, conocía a mucha gente del pasado y del presente, y el tiempo volaba. No era como el tiempo estancado de la plaza, en donde las horas se arrastraban y nunca llegaban.

Una vez que se atenuó el bullicio, Jesús se vistió para acompañar a su madre a la iglesia, con el propósito de participar en el Vía Crucis y recordar de esa manera el sufrimiento de Jesucristo en los dos últimos días de su vida. Cuando ella llegó, su hijo la esperaba. Se cambió de ropa y salieron. Fue un ritual muy emotivo. Se escuchaba el llanto de muchas personas, la mayoría mujeres. Su madre siempre le reclamaba la falta de sensibilidad con la que participaba en las ceremonias. Y Jesús se enfurecía al comparar el sufrimiento de Cristo durante dos o tres días, con el sufrimiento de toda una vida. Cuando terminó el Vía Crucis, todos salieron de la iglesia, retornaron a sus casas, cenaron, al igual que todos los días, y se acostaron.

El Viernes Santo, no había escuela, pues habían empezado las vacaciones de Pascua. Su madre lo despertó muy temprano porque quería que ese día fuera a pedir limosna al lado de la casa donde ella trabajaba. Allí vivía gente de más dinero y, según ella, era más caritativa. Amaneció el día con calor y la calle en la que su madre puso su pañuelo, casi no tenía sombra. Se sentía seguro porque nadie lo conocía, pero también indefenso, si algo sucedía. Sobre las diez de la mañana empezó a haber mucho movimiento. Una señora se le acercó y le dio un bollo muy sabroso, diciéndole:

-¡Que te aproveche, muchacho!

Luego varias personas, que venían de la iglesia, se acercaron y arrojaron monedas en el pañuelo. Por estar en un lugar privilegiado, Jesús no se preocupó de guardarlas. Además, se solía decir que el dinero atraía a dinero. Y eso parecía ser verdad. Las personas se animaban unas con otras y las monedas caían como lluvia. Después de haber escuchado las doce campanadas, en la iglesia de al lado, el trajín cesó, y hasta llegó a haber un silencio un tanto extraño. Tenía tanta sed y nadie se acercaba. Escuchó pasos y dijo:

-Tengo mucha sed. ¿Podría coger dinero de mi pañuelo y traerme algo de agua?

Un niño le contestó diciendo:

-¿Qué dinero? En tu pañuelo no hay nada. Vivo muy cerca y te traeré una botella de agua.

Al escuchar sus palabras Jesús se quedó helado. No podía creer que le hubieran robado todo el dinero que tan generosamente la gente le había dado. Tocó el pañuelo y allí no había nada. Se arrodilló y rastreó el suelo con la esperanza de encontrar algo, pero no halló ni una sola moneda. Estaba tan triste que se había olvidado del agua, ya no tenía sed. Tampoco tenía donde refugiarse y no podía comunicarse con su madre. Al rato se presentó el niño con la botella de agua. Jesús la tomó de su mano y la empujó con ganas. Cuando el ansiado líquido llegó a su boca la soltó de inmediato, pues era vinagre. En cuanto la botella se espachurró en el suelo, el desalmado salió disparado riéndose a carcajadas. El pobre ciego, se sentía tan desamparado que se acostó en el

suelo, cosa que no acostumbraba, se tapó la cara con las manos y lloró hasta que llegó su madre. Ella, al encontrar a su hijo en ese estado, miró al cielo gritando:

-¿Por qué te ensañas con mi hijo? ¿No te basta con la cruz que has puesto a sus espaldas? Se acabaron los Vía Crucis y los rezos en la iglesia, pues no sirven de nada. Es imposible salvar a los desgraciados.

Tomó a su hijo del brazo y se encaminó a su casa, el único lugar donde nadie le hacía daño. Por el camino, Jesús le contó sobre el calvario que había pasado ese día, en el dichoso barrio de los adinerados y le juró que no volvería a poner un pie en ese maldito lugar. Al llegar a su refugio ambos descansaron, hablaron y decidieron quedarse en casa, por primera vez en Viernes Santo.

El próximo día, cuando Jesús abrió la ventana y escuchó tanto alboroto, se sorprendió, pues no se había dado cuenta de que era Sábado de Gloria. También recordó que había quedado en acompañar a Magdalena a la iglesia, y ya debía ser tarde. Llamó a su madre, quien aún no se había despertado. Ella se sobresaltó y con una voz adormilada le preguntó:

-¿A dónde vas tan temprano?

Jesús respondió apresuradamente y sin titubeos:

-Es Sábado de Gloria y tengo que reunirme con Magdalena para ir a la iglesia, y aún no me ha preparado la ropa ni el desayuno.

-No te enfades. Como hoy no trabajo, pensaba dormir al igual que lo hago cada semana.

Tampoco pensaba ir a la iglesia y no sabía que tú quisieras hacerlo. Ahora mismo te pongo la ropa encima de la cama y te preparo el desayuno.

Jesús se vistió de prisa, medio desayunó y salió corriendo. Cuando llegó a la plaza, Magdalena le dijo:

-Menos mal que llegaste. Ya me iba. Ya es tarde y no sé si podremos sentarnos en el último banco.

Hablaron poco, pues iban de carrera para poder llegar antes que las otras personas a la iglesia y sentarse en su lugar preferido. ¡Qué buena era Magdalena! Ella y su madre eran las únicas amigas que tenía. Había escuchado muchas veces que era muy bonita. Pero se preguntaba cómo era eso de ser bonita. Quería imaginársela y no podía. Sabía que era más bajita que él y muy delgada, pues cuando la tomaba de la cintura, era muy pequeña. Cada vez que bailaba con ella, le entraba un cosquilleo que lo dejaba paralizado. Era tal el nerviosismo que no podía ni hablar. Una vez su madre le regañó y le dijo que no se le ocurriera enamorarse de Magdalena, pues esa muchacha nunca iba a cargar con un ciego, a no ser que fuera un genio o muy rico, y desgraciadamente, él no tenía ninguna de esas cualidades. Jesús pensaba muchas veces en Homero porque era ciego como él, y era un genio. Según la maestra, escribió las dos mejores obras de Grecia. Claro, él tuvo una ventaja, perdió la vista después de haber aprendido a leer y escribir, y ser genio. Sus pensamientos fueron interrumpidos por unos comentarios que escuchó al adelantar a un grupo de personas. Una mujer dijo despectivamente:

-Ahí va Magdalena con el ciego.

Esas maliciosas palabras cambiaron totalmente el día de Jesús. La ilusión con la que se había levantado se cayó al suelo. Estar con su amiga, caminar con ella, era como tocar el cielo con

las manos, un cielo que nunca vería. Magdalena, como si escuchara sus pensamientos, le dio una palmadita en el hombro, diciéndole muy bajito al oído:

-No hagas caso.

Cuando llegaron a la iglesia el banco al lado de la pared, en la derecha, ya había sido ocupado, según Magdalena, por Inocencio y su familia. Ella miró para ver si el de la izquierda del pasillo estaba libre. Al ver que no había sido tomado, se arrodillaron y allí se quedaron, después de haberse santiguado. Poco a poco la iglesia se llenó, pues al celebrar una sola misa ese día, no había otra opción para la gente de Fraguas. Al poco rato salió D. Marcial de la sacristía acompañado de un monaguillo y el sacristán. Los tres empezaron a corear los típicos cantos de Sábado de Gloria, acompañados de todos los devotos. Se sentía una alegría especial en la iglesia. La vida había triunfado sobre la muerte y todos lo celebraban. Empezó la misa con sus ritos iniciales de gloria, lecturas y evangelio. El sermón que dio el párroco fue muy inspirador, al asegurar que todos cargamos con algún tipo de cruz, visible o invisible, pero nunca superior a nuestras fuerzas. Los que tenían una cruz más pesada era porque podían cargarla, y de alguna manera serían recompensados.

Cuando llegaron al credo, el ciego no dijo ni una palabra. Pronto llegó la consagración y se oyeron las siguientes palabras:

-“Este es mi cuerpo”.

En ese momento Inocencio dio un grito desesperado:

-¡Cristo, Cristo, escóndete que Jesús quiere sacarte los ojos!

NOTA DE LA AUTORA: la fotografía que encabeza el cuento está tomada de un dibujo del pintor Jaime Costa Tur (1926-2020). Fue cedida para este cuento por la hija del pintor, Chype Costa Delgado.

RESEÑAS

-La mitografía del poeta: Filosofía de la sensación poética

-El club del tigre blanco

-Cuando llegamos. Experiencias migratorias

RESEÑA

Carrillo Arciniega, Raúl. *La mitografía del poeta: Filosofía de la sensación poética*. México, D.F.: Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V., 2015. 200 pp.

Reflexionar sobre el fenómeno poético, en torno a lo que es hacer poesía y su personalización desde la centralización del ser humano y su inscripción en el mundo como una confrontación entre el estar y el enunciar en busca de la producción de sentido no es tarea simple, especialmente si se quiere exponer un proceso sugerente y sagaz que invite, con un trasfondo culturalmente sedimentado, a dialogar con el otro y con el sí mismo como hace penetrantemente Raúl Carrillo Arciniega en *La mitografía del poeta: filosofía de la sensación poética*.

La incursión en los territorios de los actos líricos con el objetivo de ensanchar sus fundamentos y, al mismo tiempo, demarcar una metodología y afianzarla con pilares críticos para abordar ámbitos interiores del ser humano que no siempre están fijos y que, sin embargo, son poderosos generadores de conocimiento y expresividad en su fluctuación, requiere un anclaje originario del lenguaje y del cuerpo, según testifica el comienzo del libro de Carrillo Arciniega: “En el principio fue el verbo y el verbo se hizo carne”. Pero el proceso no termina ahí como radical subjetividad limitada al “yo”, sino que se proyecta hacia la otredad contigua a la realidad inmediata y, a la vez, invita a dialogar a aquellos que sean sensibles al fenómeno poético para compartir o descubrir las relaciones y alcances tangibles y latentes de la manifestación verbal diferenciada como poesía.

La mitografía del poeta: filosofía de la sensación poética se cimienta en los escritos en prosa de los poetas que, en opinión de Carrillo Arciniega, “han sido los más importantes generadores del pensamiento poético latinoamericano del siglo XX: Jorge Luis Borges, Octavio Paz y, al que considero un heredero de esta lucidez, Tomás Segovia” (26). El estudio de Carrillo Arciniega se estructura con un prefacio al que siguen siete capítulos: “De la magia a la poesía”, “El pensamiento poético” (centrado en la poesía de Jorge Luis Borges), cuatro amplios capítulos analíticos de la poesía de Octavio Paz y que constituyen el eje medular del libro - “La poesía de Octavio Paz: un arco bien tensado más distante”, “La poesía de la crítica”, “La construcción del ser humano” y “Filosofía de la sensación poética” – y un último capítulo que incide en la reflexión poética de Tomás Segovia – “Una conclusión proyectiva. La anagnórisis del mundo: Spinoza, Wittgenstein y Merleau-Ponty en el pensamiento poético de Tomás Segovia”.

El título del libro, *La mitografía del poeta: filosofía de la sensación poética*, señala las coordenadas hermenéuticas que regirán las aproximaciones interpretativas. Carrillo Arciniega comienza con una contextualización del mito como forma de enunciar el mundo y de construir la realidad fundamentándose en el lenguaje. La narratividad mítica, por ello, se erige como mundo lingüístico en el que se puede concertar la divinidad con la realidad inmediata por medio del mago-sacerdote-poeta. Por otro lado, el autor indica, asimismo, la

fundamentación filosófica de su estudio y, al mismo tiempo, inquiera en los mecanismos generadores de impresiones, percepciones y estímulos imaginarios.

Carrillo Arciniega aborda las reflexiones sobre el fenómeno poético que Jorge Luis Borges apuntara en aquellas conferencias que dictó en Harvard durante los años 1967 y 1968 y que aparecieron editadas con el título de *This Craft of Verse*. Bajo el lema “La ultrapoesía de Borges”, Carrillo Arciniega examina el entendimiento de poesía y poema del autor argentino. Para Borges, la poesía no es lenguaje sino una experiencia sensible ajena a su verbalización y que se actualiza por las sensaciones dentro de la conciencia. De ahí que se conecte con la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty. La poesía será belleza necesitada de pasión para desvelarla por medio del lenguaje y su narratividad será transmitida y sentida en la recepción del poema por sus múltiples lectores. La sugerencia y la insinuación se erigen como reveladores de la metáfora y, por medio de ella, de la experimentación creativa y artística del lenguaje. Para Carrillo Arciniega, “la validación de la metáfora como parte de la estructura de pensamiento abre la crítica del mundo posmoderno, una posmodernidad que Latinoamérica ha tenido que padecer desde sus inicios” (34).

Los capítulos dirigidos a profundizar en los textos en prosa de Octavio Paz referidos al fenómeno poético se sustentan en cuatro libros cardinales del escritor mexicano: *El arco y la lira* (1956), *Los hijos del limo* (1972), *La otra voz* (1990) y *La doble llama* (1993). Según Carrillo Arciniega, en *El arco y la lira* Paz establece la diferenciación entre poesía (lo poético) y el poema al sondear la experiencia prelingüística del acontecimiento lírico, la analogía del ritmo del mito con el ritmo poético y llegar a la revelación de ese algo oculto y sagrado, externo al mundo vivencial, que, sin embargo, puede ser acechado por los sentidos y articulado por el mito, la magia, el arte, la religión, es decir, por estructuras narrativas lingüísticas generadoras de significado. Todo ello constituye para Carrillo Arciniega una “ontología fenomenologizante” y el cambio de rumbo de la poesía para “instalarla dentro de la posmodernidad” (41-43).

La otredad, la experiencia de lo otro, se asedia y se culmina desde la inmediatez humana del cuerpo, del amor, de la fragmentación temporal que es el instante. La revelación de lo otro surge por medio del lenguaje estructurado que suspende momentáneamente la realidad comprensible y permite el acceso a la manifestación de lo sagrado y a la experiencia poética para enunciar el estar dentro del mundo como presencialidad y lucha enunciativa del poeta en su construcción de una imagen del mundo. En el encuentro del ser humano con lo otro y su expresión poética por medio de estructuras imaginativas y códigos del lenguaje en un tiempo paralizado en su instantaneidad se fundamenta un sentido ontológico ya que, entonces, el ser humano se reconoce sensible y perceptiblemente en la expresividad lingüística. El proceso escritural, por ello, configura una imagen del mundo y, por tanto, el que lo enuncia también lo construye. La investigación de este proceso se convierte, así, en análisis metacrítico.

En *Los hijos del limo*, Carrillo Arciniega desarrolla cómo Paz ausculta el proceso creativo y comunicativo del poema en sus fases prelingüística y lingüística para resaltar la latencia activa, continua y comunicable de “la otra orilla” inefable que sobrepasa la singularidad específica del poema. En la reflexión sobre el lenguaje se modela un cuerpo que comienza a hablar por medio de sueños, símbolos, metáforas en una conjunción de lo sagrado y lo profano que se transfigura en una ética corporal como discurso poético. Para Carrillo Arciniega, “A mi juicio, éste es el gran hallazgo de Paz, un reconocimiento fenoménico de la realidad en el mundo y con el mundo, un mundo factual en el que el sujeto es puesto, pero que al mismo tiempo es dotado de palabras, o mejor, de lenguaje, a partir del cual tendrá que construir un sentido, no un significado, sino un sentido completo que sacie esa sed, que complete la búsqueda en el reconocimiento de la orfandad cósmica que es un estar aquí sin mayor sentido que el atribuido a raíz de una narración. Así el cuerpo es responsable de sentir la realidad, de experimentar el afuera y unir el afuera, el mundo externo, con el adentro del soliloquio interior con el que se reconcilia la realidad perceptiva” (91). Asimismo, Carrillo Arciniega articula cómo Paz destaca en *Los hijos del limo* el valor ético del discurso poético, la contingencia del poema y el enaltecimiento de la imagen como sonda de la interioridad, la interpretación textual, el cambio de las sociedades occidentales y la crítica del futuro.

Según explica Carrillo Arciniega, con *La otra voz* Octavio Paz medita sobre la función social de la poesía, la recepción del acontecer poético -la posmodernidad- y el papel del arte en la sociedad de finales del siglo veinte donde el ser del poeta, alejado de los espacios naturales y sagrados, está en la ciudad, que es donde se reivindica el futuro. Carrillo Arciniega comenta que en la confrontación del estar frente al enunciar, en la narración del objeto como representación de la interioridad, es donde “a mi juicio, el pensamiento poético de Paz da un paso hacia otra manera de entender y vislumbrar la realidad” (147). Para Paz, la poesía expone y critica el mundo dislocado en que estamos y, a la vez, abre sendas de conocimiento de la interioridad del ser humano que se va construyendo por medio del “pensamiento poético” y su mecanismo discursivo que es la imaginación.

Con el comentario sobre el libro de Paz *La llama doble: Amor y erotismo*, Carrillo Arciniega se centra en la segunda parte del título de su estudio: filosofía de la sensación poética. Aquí el erotismo aparece considerado como expresión de la humanidad del ser que Paz construye cimentada en los sentidos y en la experiencia interior por medio del lenguaje y, por lo que Carrillo Arciniega denomina “sintaxis corporal”. Paz recorre los conceptos del platonismo, de la posmodernidad y de la presentación del cuerpo en la publicidad para llegar a la conclusión de que, como afirma Carrillo Arciniega, “el cuerpo y su diálogo interno serán la piedra fundacional de eso que llamamos persona” (184), el ser compuesto de un alma y un cuerpo.

El último capítulo del estudio de Carrillo Arciniega se centra en el pensamiento poético de Tomás Segovia elaborado en su libro *Poética y profética*, y su reconocimiento del

mundo y sus contenidos en los ecos de Spinoza, Wittengstein y Merleau-Ponty. Según Carrillo Arciniega, el atributo fundamental del lenguaje para Segovia es el contenido sonoro que origina la revelación del pensamiento. Sus teorías se dilucidan no solamente desde la enunciación, sino también desde lo que novedosamente Carrillo Arciniega denomina “espacialidad interior” en una “propuesta del lenguaje poético cuyo elemento se cohesiona dentro de la categoría de sentido, que descansa en la aprehensión temporal de los objetos y de los afectos del mundo como proposiciones que capturan una experiencia fenoménica” (193-194).

La mitografía del poeta: filosofía de la sensación poética de Raúl Carrillo Arciniega es un estudio indudablemente valioso para especialistas, críticos, profesores, estudiantes y todas aquellas personas que deseen sentir y reflexionar sobre el fenómeno poético. Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Tomás Segovia invitan a profundizar en la manifestación de la belleza y Carrillo Arciniega elabora con intensidad y conocimiento un denso y documentado recorrido por conceptos claves que ha retomado y personalizado en sus comentarios. Aunque en ocasiones el vigor y rigor del discurso de Carrillo Arciniega sea exhaustivo y se concrete en párrafos muy largos, sin embargo el viaje de los lectores por las páginas de *La mitografía del poeta: filosofía de la sensación poética* revela un diálogo y sinestesia afectivos con su autor para recorrer ámbitos interiores y externos del yo y la otredad, del ser dentro del estar en el mundo manifestándose en expresividad lingüística.

Francisco J. Peñas-Bermejo
Academia Norteamericana
de la Lengua Española (ANLE)
The University of Dayton



RESEÑA

Fernández, Dolors. *El club del tigre blanco*. Barcelona: Gaspar&Rimbau, 2020, 319 pp.

2020 fue el año del debut de la escritora Dolors Fernández (Barcelona, 1968) como novelista, pues con anterioridad solo había ejercitado su pluma, en catalán y en español, en quehaceres tales como la confección de relatos y de poemas. La primera de sus obras poéticas, *Mi corazón mordido por tus labios*, había sido publicada en fechas recientes, en 2017. Ambos libros, el de poesía y la novela, han aparecido en sendas editoriales de modestos recursos y de escasa incidencia mediática, La Marca Negra ediciones, y Gaspar&Rimbau Editorial, respectivamente. Pero esa circunstancia nada significa en términos de intrínseca valoración literaria, que ya adelanto que merece nota alta. Sí dice mucho a favor del entusiasmo y por supuesto de la osadía socio-cultural por parte de ambas editoras en un mercado con dinámicas a veces tan hostiles para poner a disposición del público lector títulos de una debutante. Una debutante que, en su estreno como novelista, presenta credenciales competentes y ambiciosas de escritora en las vertientes de estilo, constructiva, ficcional y perspectivística, porque *El club del tigre blanco* es obra muy meritoria en esos aspectos y revela el logrado esfuerzo puesto en su elaboración.

En referencia al lenguaje del relato, Dolors Fernández demuestra con creces que el idioma español apenas reserva secretos para ella. Lo domina de manera admirable, lo que acreditan los diferentes registros tan variados de los que se vale. Entre ellos destacan las expresiones coloquiales, hampescas y acanalladas, las impostaciones de eróticas sexuales de pelaje multiforme, de místicas espiritualistas, con el ingrediente añadido a veces de onomatopeyas, y de mayúsculas enfáticas. En dichas prácticas idiomáticas suele asomar una visión lúdica y divertida que atrae por su gracejo, cuando no por su sorna.

Las modulaciones discursivas que en el libro concurren son diversas, siendo los monólogos en primera persona las predominantes, y ciertamente singulares las inclusiones de una leyenda apócrifa, de textos en forma de carta, y de apuntes de un narrador que, escritos entre paréntesis y en letra cursiva, hacen funciones que recuerdan a las que se incrustan en las piezas teatrales. La escritura progresa con ritmo muy ágil, en ocasiones con zigzagueos bien conseguidos, y por momentos nerviosos y hasta febriles. El transcurso del relato se acompaña con frecuentes factores sorprendidos que constituyen un acicate para que los lectores avancen por las páginas de *El club del tigre blanco* con un vivo interés que va subiendo de punto y que no decae hasta el término de la obra.

La estrategia de estructuración novelística resulta también plausible. Desarrollada la novela a base de secciones que se centran sucesivamente en diferentes personajes situados en contextos distintos, aunque pivotan en torno a la ciudad de Bangkok, la trama los reunirá al final del libro. Merced a esta fórmula, ciertamente inveterada, se manifiesta en el relato una configuración circular que encapsula, que ata y que redondea desde su ángulo compositivo el andamiaje que se ha ido construyendo en seis capítulos más un epílogo.

El club del tigre blanco es una novela coral. Ninguno de sus principales personajes la protagoniza en exclusiva, sino que puede decirse que la co-protagonizan. Dos son mujeres, la española Azucena Cifuentes, de cabeza atrabiliaria, y la seductora tailandesa Papkao. Los actantes masculinos más destacados los representan el energúmeno proxeneta El Fantasma de la Ópera y Tip, un muchacho al que se desarraigó de niño de los manglares y arrozales para ser llevado a estudiar a la Escuela Cristiana de los Evangelizadores Trinitarios de Bangkok, donde acabará engolfado. En un segundo plano figuran Graham, un misionero británico, el mafioso Crocodile Bang, una especie de señor de la noche y sus antros en Bangkok, el badajocense Virgilio, muy poco avisado, y un gurú de una secta asiática, Chimery el Reluciente. Hay otros con alguna relevancia también, así el abuelo aldeano de Pip, los gemelos chinos, y el violento clan de los malayos.

Tocante a los escenarios en los que se inscriben los sucesos y acciones, son mayormente tailandeses, no sin que tengan asimismo un gran peso específico los emplazados en tierra española. Ese par de horizontes eran de rigor en un tejido novelesco en el que resulta determinante un viaje a Tailandia realizado por Azucena Cifuentes, el cual va a ser la excusa para enmarcar el nudo argumentativo de *El club del tigre blanco* en Bangkok, con ramificaciones en la selva, y en Kao Tao, isla que se erige en el Mar de la China meridional. A propósito de este último emplazamiento, la autora añade a su obra una nota posterior donde señala que pretendió poner énfasis especial en esa localización, y por supuesto que lo consigue. Debo subrayarlo porque en esa zona se despliega lo que acaece, y resulta muy interesante, con precedencia al epílogo de la novela, unas páginas en las que se trenzan los espacios españoles y tailandeses en los que acaba desenvolviéndose el negocio de afrodisíacos que es uno de los hilos conductores de la trama.

Concurren varios subgéneros narrativos en *El club del tigre blanco*. La obra es encuadrable en la literatura de viajes, y conlleva componentes de novela de aventuras, de relato hampesco, ciertos factores de intriga, y raudales de novela erótica, venciéndose hasta rozar lo pornográfico en algún episodio muy puntual. El erotismo es ofrecido en una muy amplia gama de opciones que van desde meros juegos de seducción hasta el decantado criminoso y el que pudiera considerarse de parodia mística. La clave erótica es la que se hace visible en la orientación semántica que figura en la ilustración ofrecida en la portada del libro.

Uno de los rasgos más remarcables exhibidos por Dolors Fernández es su gran capacidad para la impostación de personajes tan dispares como los que aparecen en su novela. Hay dos factores de sus hablas respectivas que, sin embargo, los emparejan, acaso como reflejo instintivo de la inclinación lúdica que empapa el libro. Aludo primeramente a la ironía con la que acostumbran a expresarse, con más o menos insistencia, quienes toman la palabra. Y aludo en segundo lugar a la forma como se ven a sí mismos al hacerlo, porque en no pocas oportunidades desvalorizan su propia idiosincrasia o se retratan desde la comicidad al auto representarse en situaciones ridículas, caricaturales, incluso esperpénticas y de trazo casi valleincliniano.

En *El club del tigre blanco* hay páginas sin duda memorables. Si me propusiesen que me decantase por algunas, elegiría aquellas en las que Papkao cuenta sus avatares en el mundo prostibulario contándose los a Pip, su hijo muerto, cuyo progenitor había sido el misionero Graham. En esa fase del relato, titulada “Mariposas de la Luz”, la novela alcanza momentos de apoteosis en los pasos que llevan a este personaje a alcanzar la categoría de sacerdotisa de la secta de los Seguidores de la Luz de Himmapán. Ese episodio, que sucede en Ko Tao, también llamada Isla de la muerte, estuvo precedido de unas escenas de voltaico erotismo sexual que se encargan de contrapuntar un misticismo lumínico posterior susceptible de leerse como farsesco.

José María Balcells Doménech
Universidad de León



RESEÑA

Cuando llegamos. Experiencias migratorias. Gerardo Piña-Rosales (Ed.). New York. ANLE, 2020. ISBN 978-0-9993817-2-4. Library of Congress Control Number: 2018908090. Pp. 166.

Cuando uno sale de su lugar, de su terruño, por más veces que uno se diga que en su día volverá, en su fuero interno sabe que regresará a su país, pero que retornará de nuevo al de acogida por razones miles, quizá las mismas que provocaron su autoexilio. A partir de aquí, cualquier persona medio sensible, aunque construya su familia en el país de acogida, vivirá en la nostalgia. Ese será su pan nuestro de cada día, ese recuerdo a la patria lejana será su desayuno, casi como una condena. Se puede decir que sea lo que Dios quiera, se puede decir Peter Pan nos salvará, no tanto de los piratas, cuanto de la morriña, saudade, melancolía o como quiera llamarse ese sentimiento de alejamiento de las raíces para echarlas en otro lugar que, siendo de uno, tampoco es el suyo.

En mi época de estudiante, allá por los años 50 del pasado siglo, viajaba desde mi casa de Lorca hasta el colegio en el que iba a residir en la cercana y lejana Murcia hasta las próximas vacaciones. Pero eso no impedía que mi corazón estuviese en Lorca y mi cuerpo en Murcia. Así que, al regresar en aquel tren que te dejaba manchado de carbonilla, me emocionaba cuando, a lo lejos, encima de aquella montaña elevada, aparecía el castillo, símbolo de cuanto significaba el terruño. Es más, esa veta sentimental hizo que, cuando fui a tomar posesión de mi primer destino docente fuera de ese terruño, habiendo salido de mi casa y de mi parentela un jueves, el domingo siguiente, o sea, a los tres días, ya estaba de nuevo en casa para decirle a mi madre que podía seguir disponiendo de mí como si estuviera a su lado y que la distancia no significaba mi olvido.

Son dieciocho los personajes que ocupan el espacio espiritual de este libro afortunado. A estos personajes nadie les ha preguntado si aplicaron esa máxima de decir que sea lo que Dios quiera o si Peter Pan, siendo ya personas maduras, se dedicó a salvarlos o no de cuanto riesgo suponía la aventura esa de irse a tierra lejana en busca de lo que fuera: estabilidad cívica, participación política, desarrollo intelectual o incluso búsqueda de un bien material del que cada uno carecía en su país, en su terruño, dulce y acogedor como el halda de la madre, siempre con las manos cruzadas sobre ese simbólico regazo.

Al repasar la nómina de los escritores que decidieron hacer públicos sus sentimientos a la llegada al país de acogida, el enorme, desde esta orilla, país que es Estados Unidos, he comprobado que alguno de ellos ya ha fallecido, como Carlos Mellizo, al que hace prácticamente nada, quizá 2018 ó 2019, le había hecho una reseña cuando se publicó su traducción de *Leviatán* de Thomas Hobbes. Y, al leer su egodocumento, me ha surgido una pregunta. A él le escribían desde allí, desde Olmedo, contándole las muertes de personajes conocidos desde su infancia, compañero suyos, familiares. Pero, ¿quién va a contar a los habitantes amigos de Olmedo su reciente fallecimiento? Y esto lo hago extensivo para todos. ¿Quién va a saber qué de aquel fulano que se fue y de él nunca más se supo? Era de aquí y

de allí, o, como se decía antiguamente, de Santa María de "to" el mundo. No sé por qué, al abrir el libro, pensé en los que conocía, Marina Martín, experiencia sentida la suya, Gerardo Piña-Rosales, quien cuenta que pasar la línea significa la muerte, cuyo nombre irá siempre vinculado al Casino de Lorca, en el que recibió el premio de novela corta. Pienso también en alguno que conocí en Lorca o en Segovia, cuando el congreso. Y he mirado de lista de los que vinieron al congreso de Lorca. Pero, mientras estoy contando algo de ese libro terrible por sensible, hecho de renuncias y de amor por la nueva tierra, me he dado cuenta de que, al leer cada una de esas experiencias, contadas cada uno según su autor, todos y cada uno ya son conocidos míos, porque he sufrido la misma experiencia que cuenta mientras le leía. Porque su narración, tanto por su literatura cuanto por su emocionada y emocionante motivación, me ha ganado y hecho comprender, por si me faltaba aprender algo, la pasta de la que estamos hechos, hombre y mujeres del mundo, para, sin olvidar el canto del mirlo en el jardincillo lugareño, sin olvidar esas nubes casi doradas o amarillentas de la aurora mañanera mientras el sol entraba por la ventana abierta a la vida, amar otro paisaje en el que el cada día era –fue– una aventura interiorizada por lo que iba a acontecer, dolorosa también por lo que se dejaba atrás, por el precio pagado por conseguir eso que parecía al alcance de la mano.

Soliloquios aparte, es un libro que debería poder ser leído por casi todo el mundo de la diáspora a causa de la lección de vida que es. Es el libro que narra la fe en el mundo, la fe en el hombre, la fe en la vida, pese a su dureza, pese a cuanto hay que dejar atrás, pese a cuanto de sentimiento es necesario domeñar. Es un libro que, posiblemente sin buscarlo, deja una enseñanza: lo que cuesta conseguir algo, el esfuerzo que hay que poner para no sucumbir en el trasiego de la vida diaria y, aunque permita la satisfacción, siempre queda una mirada al comienzo de esa diáspora que también une a los que al hicieron.

ALDEEU tiene un sentido especial para esta experiencia personal de las migraciones, de la diáspora, como recuerdo haber leído en el volumen 32, número especial de la primavera de 2018, que contaba con un sección especial dedicada a la Diáspora Española: migraciones, desplazamientos, transferencias intelectuales / geográficas entre España y las Américas, editado y dirigido por Nuria Morgado.

Así que, tras la lectura atenta de los diferentes artículos de este libro debidos a la pluma de Gerardo Piña-Rosales, Luis Alberto Ambrogio, Francisco Álvarez Koki, Guillermo Belt, Daniel R. Fernández, Manuel Garrido Palacios, Javier Junceda, Roberto Lima, Marina Martín, Gioconda Martín, Carlos Mellizo, Gonzalo Navajas, Gabriela Ovando D'Avis, Alister Ramírez-Márquez, Christian Rubio, Rose Mary Salum, Tino Villanueva y Lauro Zapata, solo permanece algo un poco agridulce que muestra ambas caras de este nuevo dios Jano, la felicidad del encuentro, de lo nuevo, la nostalgia de cuanto queda atrás, de cuanto ya es pasado, sin retorno posible.

Josefina Romo, profesor también en la universidad neoyorquina en otro tiempo, muestra otras caras: la una, cuando escribe sobre la gran ciudad:

Oh la pobreza millonaria de mi presente
en esta ciudad febril e inconstante que grita palabras extrañas,
mientras yo siento en mis ojos la brisa de mis sueños.

(Cántico de María Sola, Madrid, 1950: 50)

La otra, cuando parece sentirse extraña en New York, ciudad en la que vivió desde 1952 a 1978:

Arribaste a las playas prometidas
y comiste carbón y polvo;
dejaste el sudor y la piel a tiras
amontonando pequeñas monedas.

Esa es tu tierra, hombre, la que parió tu carne
de sus puras entrañas de tierra dolorida,
que un amor fecundó de siglos y de héroes.
Y tú tan solo tienes un papel con un sello,
papel de ciudadano que te concede un número
sobre una tierra inmensa que grita por sus poros
glorias para ti extrañas del cazador intrépido,
del navegante audaz y de la flecha perdida.

(Elegías desde la orilla del triunfo, Nueva York, 1964: 81 y 83)

El espacio permitido no puede contener un resumen de cuanto cada uno de los poetas o prosistas ha escrito para narrar su experiencia, o la experiencia de otros, con prosas más o menos tristes, más o menos resignadas, en alguna de las cuales destaca cierto sufrimiento estéril, violencia gratuita, dolor, asaltos y sobresaltos sobre los emigrantes de color, raza o país diferente que buscan una nueva vida desde un lugar menos o nada desarrollado. Es casi un alegato contra la persecución que siega vida, que las expone a la nada, a un infierno en este mundo de todos. Es una denuncia, más o menos lírica, siempre veraz y dolorida de experiencias evitables porque implican desarraigo, dolor, pobreza. Y no siempre son causas económicas las que se aducen, sino simplemente el rechazo por el rechazo, porque, es posible que un rostro ajeno indique un cierto odio cuando no un impedimento para repartir el pan nuestro de cada día.

Al final, nadie salva a nadie, ni Peter Pan ni el Dios nuestro de cada día viene como el cuervo bíblico con el pan en el pico para saciar el hambre de quien no tiene qué comer. Y solo la cultura es la que procura los medios para poder realizarse el hombre y poder, de una u otra manera legal, procurarse el pan y el compañaje necesario para empezar el día como un sagrado deber para producir y ganárselo con honradez.

Este libro recoge cuanto ha de pagar el hombre y la mujer de la diáspora, del exilio, de la migración, para conseguir realizarse como persona y establecerse en un lugar, a veces un no territorio, un no lugar, en el que sus hijos echarán raíces, ellos no se considerarán extranjeros, porque en él han nacido y uno, si no quiere ser considerado un erradicado, deberá esperar el fin de sus días, siempre en tierra más o menos extraña, más o menos suya.

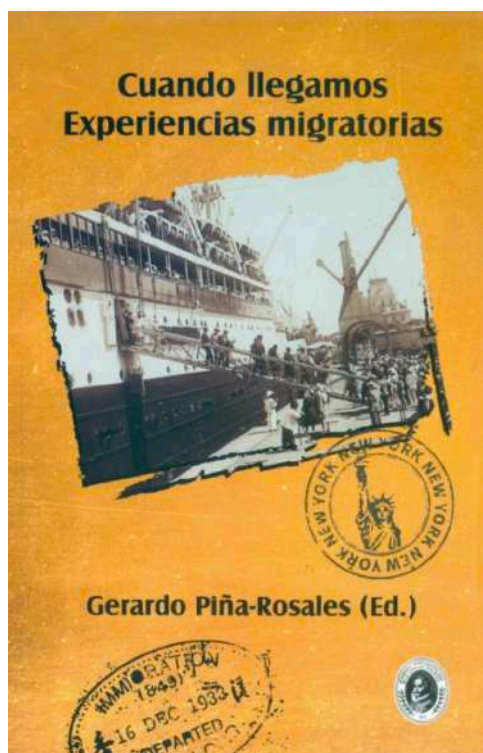
Ni siquiera Peter Pan ha venido nunca a salvar a nadie quizá porque él mismo necesita que le echen una mano. Pero, al menos los hombres y mujeres que han participado en este libro, han sido liberados por la literatura, por cada una de estas pequeñas joyas que hay que agradecer poder leer, porque es, nunca mejor dicho, un libro abierto a la experiencia de los hombres y mujeres aprendida de lo que otros hombre y mujeres han pasado desde el día que llegaron. Porque cuando se vayan, descansan para comenzar quizá otra diáspora sin saber a dónde.

Este libro destaca por la oportunidad de cada una de las fotos que alumbran, que iluminan, a cada uno de los textos, algunos de los cuales releo cada noche desde que fui un afortunado al abrirle la puerta al cartero y recoger un libro que había estado perdido al menos un par de meses.



© Fotografía: Gerardo Piña-Rosales © Portada del libro ANLE

José Luis Molina
ANLE



COLABORAN EN ESTE NÚMERO



COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Teresa Anta San Pedro

Teresa Anta San Pedro es profesora emérita de literatura hispanoamericana en College of New Jersey North Branch. Tiene numerosas publicaciones sobre Christian Santos, Gloria Gabuardia, Daisy Zamora y Consuelo Tomás, entre otros literatos hispanoamericanos. Sus investigaciones sobre economía global le han llevado a dar conferencias en Iberoamérica y Estados Unidos y a ser invitada a China como congresista VIP para asistir a varios Global Outsourcing Summit.

Carlos X. Ardavín Trabanco

Carlos X. Ardavín Trabanco es profesor titular de literatura y cultura españolas en la Universidad de Trinity, San Antonio, Tejas. Tiene una licenciatura en español por la Universidad Internacional de la Florida; obtuvo la maestría y el doctorado en literaturas hispánicas en la Universidad de Massachusetts-Amherst. Es autor de los libros *La pasión mediatubunda. Ensayos de crítica literaria* (2002) y *La transición a la democracia en la novela española. Los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos* (2006). Es además editor de los volúmenes *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra* (2003), *Vida, pensamiento y aventura de César González- Ruano* (2005) y *Poetas asturianos para el siglo XXI* (2009). Ha coeditado las colecciones de ensayos *Oceanografía de Xènius. Estudios críticos en torno a Eugenio d'Ors* (2005) y *La obra del literato y sus alrededores. Estudios críticos en torno a Camilo José Cela* (2006).

José María Balcells Doménech

José María Balcells Doménech es Catedrático de la Universidad de León (España), de la que se ha jubilado como docente. Es autor de diversos estudios y ediciones sobre escritores del Siglo de Oro, entre ellos Fray Luis de Granada y Francisco de Quevedo. Acerca de poesía española del siglo XX ha publicado ediciones críticas de la poesía de Rafael Alberti, Miguel Hernández y José Corredor-Matheos, así como varias monografías, entre ellas *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda* (1998), *Voces del margen. Mujer y poesía en España*. (2009), *Miguel Hernández: espejos americanos y poéticas taurinas* (2012), *Las palabras de la bahía. Estudios sobre Rafael Alberti* (2013) y *Los desvelos de Isis. Sobre poetas, poemas y poesía* (2014). En 2016 reunió sus estudios acerca de epopeya burlesca en *La epopeya burlada. Del Libro de Buen Amor a Juan Goytisolo*. De 2020 es su libro *Miguel Hernández y los poetas hispanoamericanos y otros estudios hernandistas*.

Nuria Blanco Álvarez

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 *Codalarario* 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 Pobleat edicions, 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). Sus investigaciones sobre la zarzuela son citadas como bibliografía en diversos artículos y libros, como en el *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica* coordinado por el profesor Emilio Casares, en el que se aluden a sus trabajos en varias de sus entradas.

Natacha Bolufer-Laurentie

Natacha Bolufer-Laurentie holds a Ph.D. in Spanish with a concentration in Latin American Studies from the SUNY Albany, and two Masters: one in Sociology and another in Spanish and Latin American Literatures. She is the Chair of the Romance Languages and Literatures Department and director of Latin American Studies minor at Cabrini University. She publishes on the dissonant identities of Spanish Republican expatriates and exiles represented in Spanish language newspapers in New York City (1930s and 1940s). Currently she is taking a closer look at female agency in authoritarian male centered regimes; she is focusing on la Sección Femenina (1934-1975).

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood, castellano-manchega, es desde 2008 profesora emerita 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/>).

Víctor Fuentes

Profesor emérito de la Universidad de California, Santa Barbara; miembro numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua española. Áreas de investigación: literaturas españolas, siglo XIX y XO, cine, literatura/cultura hispana en los Estados Unidos. Entre sus libros destacan: *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, *El cántico espiritual material de Cesar Vallejo*, *La mirada de Buñuel: Cine, literatura y vida*. Ediciones de *La Regenta* y *Misericordia*. Recientemente ha publicado *California hispano mexicana: una nueva narración hispano-mexicana*. *Cesar Chávez y la Unión: una historia victoriosa de los de abajo*. *Galdós, 100 años después y en el presente*. Y la versión en inglés de su novela de autoficción, *Morir en Isla Vista* con el título: *To Die in the USA*.

Antonio Gálvez

Antonio Gálvez nació en Barcelona en 1928. Vive en París desde 1965 a 1992. En los años sesenta trabaja la imagen en el mundo del Teatro, tanto en España como en París. A partir de 1969, colabora con Luís Buñuel y empieza su obra sobre el cineasta : la colección “Huellas de una mirada sobre Buñuel” (115 obras). En 1970, realiza obras sobre Gaudí y empieza la colección de obras-retratos de grandes personajes del mundo de la Pintura, Escultura, Literatura, Poesía y Cine “Mes amis les grosses têtes” (Mis amigos los Ilustres) (75 obras). Desde 1971 al 1972 colabora en varias películas. Desde 1973 al 1992, realiza la colección sobre el tema de la locura de nuestro mundo “Esa falsa luz del día”, *Locura de este mundo* (78 obras). Del 1976 al 1979, realiza diez cofres originales con el título “Antonio Gálvez y la descomposición de los mitos” (10 obras + 5 textos manuscritos de grandes escritores contemporáneos). En 1979, se incorpora en la UNESCO en París, como autor de las fotografías y asesor del Año Internacional del Niño. En 1987, termina la colección “Los diez Mandamientos” y empieza la colección del “Erotismo con la ironía Quevedesca” (81 obras). Termina la colección “El maravilloso monstruario de París (42 obras)». La colección e fotos titulada *Visión de Pablo Neruda* (21 fotografías en blanco y negro hechas en 1971) y *El observatorio del sultán Jai Singh/35 fotos obtenidas en un rollo bastante deteriorado de JULIO CORTÁZAR*. Antonio Gálvez ha sido galardonado con diversos premios nacionales e internacionales. Ha publicado libros y ha colaborado en muchos otros.

(Información obtenida en la “Página oficial Antonio Gálvez”: <http://antoniogalvez.net/index.php/opinions/>)

María Jesús García Cossío

María Jesús García Cossío es licenciada en Ciencias Físicas por la Universidad Complutense de Madrid. Master en Matemáticas de Boston College. Doctora en Matemáticas y Educación por Teachers College of Columbia University. Es profesora emérita de Matemáticas de City University of New York (CUNY), La Guardia C. College.

Margarita García

Margarita García, doctora en Historia del Arte. Su tesis doctoral –por la que obtuvo la mención de CUM LAUDE– versó sobre los Tapices que se conservan en la Colegiata de Pastrana. Autora de numerosos trabajos, publicados en prestigiosas revistas tanto nacionales como extranjeras: *Revista del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, *Boletín de los Museos de Arte e Historia de Bruselas*, *Boletín del Metropolitan de Nueva York* y de la *Universidad de Yale*, *Revista Goya*, *Reales Sitios...* Se pueden mencionar entre otros los trabajos sobre los “Tapices de la Colegiata de Pastrana (Tapices de Cruzadas y Tapices de Alejandro Magno)”, “La manufactura de Pastrana”, “los Tapices de la Catedral de Sigüenza”, “los Tapices del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, “los Tapices de los Museos de Jaén”, los “Tapices del Sacromonte (Granada)”, los “Tapices de la familia Moncada”, “Tapices de la Fundación Julio Muñoz Ramonet”, “Tapices de los condes de Superunda”... También es autora de libros sobre los *Tapices de Cajasol* y los *Tapices de la Fundación Selgas-Fagalde*, además de participar como coautora en otros libros, como el de los *Tapices del Museo de Artes Decorativas de Madrid* o el *Catálogo de la colección de bienes muebles de la Fundación Casa Medina Sidonia*.

Benito Gómez Madrid

Benito Gómez Madrid es catedrático de literatura española en el Departamento de Lenguas Modernas de California State University Domínguez Hills, en Carson, California. Ha publicado tres libros: 1) *La influencia experimentada desde la nueva periferia: El caso de la literatura española post-imperial*; 2) *La búsqueda de voz en la literatura de la mujer hispana a finales del siglo XX*; 3) *El fenómeno de la escritura como terapia en la literatura latinoamericana. contemporánea*. Su investigación abarca también otros temas, como Don Quijote y cine español. Ha organizado nueve simposios internacionales de literatura hispánica en CSUDH. Actualmente es el Director General de la revista literaria *Alba de América*.

Mariela A. Gutiérrez

Mariela A. Gutierrez es profesora titular Distinguida de la Universidad de Waterloo, en Ontario, Canadá, es Miembro de Número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, Miembro Correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua y Miembro Fundador del Consejo Editorial de la RANLE (Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española). La Dra. Gutiérrez fue laureada como “Lider Académico” por el Tecnológico de Monterrey en 2011 y galardonada como “Huésped Distinguido” del TEC de Monterrey, Campus Cuernavaca en abril, 2012 y en noviembre, 2015. La Dra. Gutiérrez se especializa en la literatura afro-hispánica y en la literatura femenina latinoamericana, siendo la principal especialista de la obra de la ilustre escritora cubana Lydia Cabrera. Además de ciento quince artículos publicados en revistas académicas y antologías críticas ha publicado ocho libros entre los que resaltan *Lydia Cabrera: Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística* (Madrid: Verbum, 1997) *El Monte y las Aguas: Ensayos Afrocubanos* (Madrid: Hispano-Cubana. 2003) y *Rosario Ferré en su Edad de Oro: Heroínas subversivas de Papeles de Pandora y Maldito Amor* (Madrid: Verbum. 2004). En calidad de ensayista y crítica literaria, su vasta investigación le ha llevado a recibir siete premios

internacionales por su valiosa contribución a la difusión de la literatura hispanoamericana en Norteamérica, Europa y Latinoamérica, entre los que se encuentran la Medalla de Honor de Bagnère de Bigorre (2004, Pirineos franceses), el University of Waterloo Award for Excellence in Research (2006), el Premio Educadora del Año 2011 de la NACAE y fue nombrada en diciembre 2016 Miembro del Consejo de Directores de la National Association of North American Educators. Desde agosto, 2018 la Dra. Gutiérrez forma parte de los Consejeros Honorarios del Consejo Mexicano para la Diplomacia Cultural A.C.

Ana Hontanilla Calatayud

Ana Hontanilla Calatayud es profesora titular de lengua y literatura en la Universidad de Carolina del Norte en Greensboro, Estados Unidos. Graduada en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid, recibió su doctorado en literatura de Washington University in Saint Louis. Algunas de sus publicaciones académicas han aparecido en *Revista de Estudios Hispánicos*, *Eighteenth Century Studies*, *Revista Hispánica Moderna*, *Studies in Eighteenth-Century Culture*, *Decimonónica*, *Letras femeninas* y *Dieciocho*. También ha colaborado en volúmenes publicados por Vittorio Klostermann, Honoré Champion Éditeur, Instituto de Estudios Hispánicos and CSIC (Spain), Cambridge Scholars Publishing, Gobierno de Tlaxcala, y Universidad de Cádiz. Ha recibido becas de la biblioteca John Carter Brown de Providence en Rhode Island y de la Biblioteca Newberry de Chicago. Sus cuentos han aparecido en *Ámbitos feministas*, *Chiricú*, *Baquiana*, *Switchgrass Review*, *Latin American Literary Review*, y *Seattle*.

Salvatore Poeta

Salvatore Poeta es doctor en literatura española, con especialidades en poesía y teatro peninsulares, por la University of Pennsylvania. Imparte cursos en sus especialidades en Villanova University (EEUU) desde 1984. Es autor de cinco libros: Federico García Lorca, poeta elegíaco y antielegíaco (in press), El Cuento: Aproximación teleológica a su ‘modo de ser’ constitutivo, evolutivo y operacional, con antología (in press), La elegía funeral española. Aproximación a la ‘función’ del género y antología (2013), Ensayos lorquianos en conmemoración de 75 años de su muerte (2011), La elegía funeral en memoria de Federico García Lorca (Introducción al género y antología) (1990). Salvatore Poeta también es autor de dos libros de sus propios versos: *There is No Road Through the Woods and Only the Keeper Sees* (2014), *Versi tricolori. Versos tricolores. Tricolor Verses* (2011). Junto con artículos de investigación crítica, sus versos aparecen en revistas dedicadas a estudios hispánicos.

Esteban Mariano Rodríguez

Mariano Esteban Rodríguez es un investigador y virólogo español. Miembro del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), es jefe del Grupo de Poxvirus y Vacunas del Centro Nacional de Biotecnología del CSIC. Académico de Número de la Real Academia Nacional de Farmacia. Se licenció en Farmacia (1967) y en Ciencias Biológicas (1972), obteniendo el título de doctor en 1970 en la especialidad de Microbiología por la Facultad de Farmacia de la Universidad de Santiago de

Compostela. En 1992, tras una estancia de veintidós años en el extranjero, regresa a España para dirigir el nuevo Centro Nacional de Biotecnología (CNB) del CSIC, cargo que ocupó durante doce años. En mayo de 2020, el grupo liderado por Mariano Esteban, junto a Juan García Arriaza, trabajaba para el desarrollo de una vacuna contra el coronavirus COVID-19, denominada MVA-COVID-19(S). Sus investigaciones iban en la línea de una modificación del virus usado en la erradicación de la viruela en la década de 1970, una misma tecnología empleada en vacunas contra patógenos que han provocado enfermedades como el chikunguña, el zika, el ébola, incluso para el VIH, que en modelos animales han logrado una protección de entre el 80 y el 100%. Está previsto que a finales del año 2020 la empresa gallega CZ Vaccines inicie los ensayos clínicos de dicha vacuna en fases I, II y III y a principios de 2021 inicie la producción industrial.

María Jesús Mayans Natal

Nacida en Cádiz, María Jesús Mayans Remón, más tarde, Mayans Natal, estudió bachillerato en su ciudad, ingresando en la Facultad de Derecho de Sevilla. Prosiguió estudios en Francia y en Estados Unidos, obteniendo un Master en Arte en la Universidad de Texas y el título de doctor en Filosofía de la Universidad de Florida, especializándose en Ciencias Romances y Literaturas y Antropología. Realizó parte de su labor docente como profesora asistente en la Universidad de Florida, continuando su carrera en Sewanee: The University of the South, en Tennessee. En esta institución, obtuvo cátedra como hispanista, a la vez que dirigía el programa internacional de Ciencias Sociales y Lenguas Extranjeras. Actualmente es emérita de dicha universidad, miembro (entre otras) de la Cofradía Internacional de Investigadores, miembro incorporado del Instituto Internacional, Boston/Madrid, y de la Asociación de licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos (ALDEEU) de la que fue tesorera y presidenta. Su labor en el área de la investigación se centra en el estudio de la estética, lingüística, corrientes literarias y artísticas, género y culturas como expresión de la condición humana en pintura y literatura. Con este motivo, ha organizado, dirigido y coordinado conferencias internacionales, y sesiones temáticas en varios países. También ha disertado presentado sus trabajos en decenas de simposios en América y Europa. Entre sus publicaciones se cuentan libros, capítulos en ejemplares especializados, artículos, ensayos, reseñas. Es autora de *Narrativa femenina española de posguerra* (una aproximación antropológica) de 1991, editora y coautora de *San Antonio de Béxar y el hispanismo* (2004), de estudios sobre obras de García Márquez, Vargas Llosa, Cela, Carlos Rojas, Cauldfield, Jaramillo, y otros, además de haber tratado temas de índole cultural.

Margarita Merino

Margarita Merino (MMdL), PhD., León “Capital del Invierno”, es Licenciada en Ciencias Políticas y Sociología, Master en Artes, Doctora en Literatura Hispánica (y escribió su tesis doctoral sobre la poesía de Antonio Gamoneda). Ha trabajado como Técnico de Gestión del MEC, diseñadora gráfica, columnista, ilustradora, profesora universitaria... y 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)*, León 2018 (ISBN: 978-84-948425-4-2); y cientos de artículos y ensayos. Pide que “Defendamos la belleza del mundo”. Vive en USA.

José Luis Molina Martínez

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 Ma 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).

Cristina Pardo Ballester

Cristina Pardo Ballester es profesora titular en la Universidad Estatal de Iowa. Tiene más de veinte años enseñando español como lengua extranjera en EE.UU. Ha enseñado español en dos institutos privados en Nueva York y en tres universidades localizadas en tres estados estadounidenses. Su campo de investigación principal es la enseñanza asistida por ordenador (ELAO) o Computer Assisted Language Learning (CALL), por sus siglas en inglés. Aboga por la enseñanza de lenguas en cualquier formato y afirma que el docente siempre tendrá éxito cuando la motivación sea la clave principal de la enseñanza. Sus investigaciones se han publicado en varias revistas académicas como *Applied Language Learning*, *CALICO*, *Journal of Digital Learning in Teacher Education*, *Journal of New Approaches in Education Research*, *Hispania*, *Language Assessment Quarterly*, *Language Learning & Technology*, y *Procedia-Social and Behavioral Science*. Además de en las Actas de Congresos como INTED, ICERI, HEAD y en boletines como *Puente Atlántico del Siglo XXI* y *The Language Educator*. También ha publicado un libro de texto con la editorial Wiley para enseñar español a nivel universitario. Su libro se titula *Pura vida*, como la expresión usada por tantos costarricenses que proviene de la película mexicana *Pura vida*.

Trinidad Pardo Ballester

Trinidad Pardo Ballester es doctora en literatura, cine y estudios culturales por la Universidad de Georgetown, Washington DC. Es investigadora y profesora especializada en la cultura del flamenco vista a través de la literatura, el cine, el teatro y los espectáculos. Ha sido actriz y directora de teatro en España y en Estados Unidos. Su investigación se enfoca en las distintas narrativas culturales de la modernidad y la contemporaneidad y de sus miradas a la época de principios de la modernidad. Tiene estudios sobre la obra “flamenca” de Federico García Lorca y Manuel de Falla. Es miembro de ALDEEU desde el año 2014. Vive en el sur de Maryland.

Francisco J. Peñas-Bermejo

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

Victoria Ramírez Ruiz

Victoria Ramírez Ruiz es licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Córdoba, facultad de Geografía e Historia. Año 1980. Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Año 2012. Tema: “Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española s XVII”. Experta en Genealogía y Heráldica por la Universidad Complutense de Madrid. Año 2004. Perito tasador de obras de arte por la Escuela de Artes y Antigüedades. Año 1999. En la actualidad, Presidente de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Artes Decorativas Codirectora de la *Revista científica AD+D*, dedicada al estudio e investigación de las Artes Decorativas y el Diseño, publicada por el Museo Nacional de Artes Decorativas y La Asociación de Amigos de dicho museo. Tasadora de obras de arte del Grupo RTS (Riesgos, Tasaciones y Servicios, S.A. y RTS Internacional, S.A., desde 1999 hasta 2014.

Antonio Román Román

Antonio Román Román es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor, jubilado en 2003, de Literatura Española en Villanova University, Pensilvania. Ha sido fundador en 1972 y director durante 19 años de los cursos de verano en España de Villanova University. Socio fundador de la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados

Unidos. Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Miembro Numerario de la Cofradía Internacional de Investigadores. Ha organizado y dirigido numerosos congresos, entre ellos Beresit III Internacional (1992) y XXXII Asamblea y Congreso Internacional de ALDEEU (2012). Condecorado con varias medallas profesionales, entre ellas “Outstanding Alumnus” de Villanova University y “Outstanding Professor” de The Greater Philadelphia Professors Association. Fundador y Director (1995-2003) de la revista *Annual of Foreign Films and Literature*. Director del boletín de ALDEEU, *Puente Atlántico* (1982-1984, 2010-2012, 2015-2018).

María del Valle Rubio

María del Valle Rubio, Chucena (Huelva). Diplomada en Ciencias de la Educación por la Universidad de Sevilla. Poeta, Escritora y Pintora. Su nombre aparece en diversas Antologías y Estudios, tales como la *Quinta Antología de "Adonais"* (Ediciones Rialp, 1993). En el 2002, 2008 y 2012, fue finalista del Premio de la Crítica Andaluza con las obras *Donde nace el desvelo*, *Inusitada luz*, y *Cibernáculo* respectivamente. En noviembre de 2002, se rotuló con su nombre una calle de su pueblo natal. Libros publicados: *Residencia de olvido* (Premio "Barro", Sevilla 1982), *Clamor de travesía* (Premio "José Luis Núñez", Sevilla, 1986), *Derrota de una reflexión* (Premio "Florentino Pérez-Embid", *Adonais*, Madrid, 1986), *El tiempo insobornable* (Premio "Bahía", Cádiz, 1989), *Museo interior* (Premio Nacional "Rafael Alberti", Cádiz, 1990), *La hoguera infinita* (Premio Nacional "San Juan de la Cruz", Ávila, 1992), *Para una despedida* (Accésit Premio "Ángaro", Sevilla, 1994), *Sin palabras* (Premio "Rosalía de Castro", Córdoba, 1996), *Acuérdate de vivir* (Premio "Antonio Machado", Sevilla, 1998), *Media vida* (Premio Nacional "Ciudad de Alcorcón", Madrid, 1999), *A cuerpo limpio* (Premio Internacional "Ciudad de Jaén", 1999), *Donde nace el desvelo* (Premio "Antonio González de Lama", León 2001). *Inusitada luz* (Dip. De Huelva, 2007). *Cibernáculo* (Ed. Vitruvio, Madrid, 2011), *Donadío* (Ed. En Huida, Sevilla, 2014). *Como si fuera cierto* (Ed. Vitruvio, Madrid, 2016). *ADAMAR* (Antología) Ed. Vitruvio, Madrid, 2018)

María Sergia Steen

La Dra. Maria Sergia Steen es profesora en la Universidad de Colorado, Colorado Spring, donde enseña múltiples asignaturas: desde el análisis literario, cultura y civilización de España, pasando por el cuento, la guerra civil española, el pos-modernismo, y el teatro y la poesía de Federico García Lorca. Su investigación sobre literatura incluye a Javier Marías, Juan José Millán, Juan Bonilla, Manuel Rivas, aparte de los más clásicos como Unamuno y Cervantes. Escribe artículos, reseñas y cuentos que publica en revistas literarias en España y Estados Unidos. En 2016, fue la ganadora del XXVI Premio “Clarín” de Cuentos concedido por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles (AEAE) por su cuento *El costurero*. La editorial Orbis Press ha publicado recientemente una colección de cuentos de la Dra. Steen cuyo título, en honor al Premio, es *El costurero*.

Steven Strange

Steven Strange, M.A., Pennsylvania State University; M.S., Central Connecticut State University; Adjunct Professor of Spanish, Quinnipiac University, Hamden, CT, Autumn 2007, 2011, 2013; Retired teacher of Spanish Language and Literature, Rocky Hill High School, Rocky Hill, CT; expresident of the Connecticut Chapter AATSP; National Endowment for the Humanities Research Scholarship (Madrid, Sevilla, Saint Augustine, FL) 1991-1992; Teacher exchange 1998-1999; Instituto Bachillerato Pintor Antonio López, Tres Cantos (Madrid); Miembro Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE); Miembro, Asociación de licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos (ALDEEU); Miembro, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP); Researcher, translator, poet.

Joseph Tyler

Joseph Tyler es Profesor Emérito de University of West Georgia y Miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas. Director Ejecutivo y fundador de International Circle of Borges Scholars. Cofundador y Director de The International Conference in Literature and the Visual Arts, Including Cinema. Atlanta, Georgia, 1986-2004. Entre sus múltiples publicaciones, están las siguientes: *As Tangos Bye*, libro de poemas. "Repression and Violence in Selected Contemporary Argentine Stories," (originally published in *Discurso* 9 (1992): 87-91) published in *Short Story Criticism* Volume 156. Boston: Gale Cengage, 2011, pp. 31-35. "Speculum, Spectrum y otras reflexiones alucinantes sobre el doble en Julio Cortázar", *Semiosis Tercera Epoca* vol. II, núm. 4 (Julio-diciembre de 2006). "Joseph Tyler examines the Fabulous and the Fantastic," in *Julio Cortázar Bloom's Major Short Story Writers*. Edited and with an Introduction by Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004 "Julio Cortázar: Jazz y literatura." *INTI: Revista de Literatura Hispano-americana*. (Rhode Island, 1996). *Joseph Tyler Borges' Craft of Fiction: Selected Essays on His Writing* (1992) y *For Borges: A Collection of Critical Essays and Fiction on the Centennial of his Birth 1899-1999* (1999).

Ángel Zorita

Ángel Zorita, Ph.D. (Valladolid, 1925). Estudios: Schola Superior Litter. Latinarum y Teología (Máster) en la Gregoriana; Filosofía y Letras en Madrid; Doctorado, en Filología, en Sevilla. Professor of Spanish en Cleveland State University (1971-2001). Edita en 1991 *Poesías del Maestro León y de Fr. Melchor de la Serna* con sus colegas y antiguos alumnos J.J. Labrador y R. DiFranco. Con los mismos editó los voluminosos manuscritos *Cancionero de Poesías Varias* y *Cartapacio de Morán de la Estrella*, ambos con numerosos poemas castellanos desconocidos. Dos colegas, éstas del Departamento de Filosofía, le llamaron para traducir la parte latina y editar conjuntamente y por primera vez completa la obra de Doña Oliva Sabuco (University of Illinois, 2007).

Millán Martín Zorita

Millán Martín Zorita (Cleveland, OH, 1974) estudió Ciencias Económicas en Williams College y la London School of Economics con toda intención de hacerse profesor de dicha materia. Se hartó un

poco del ambiente universitario, y se metió a bombero en 2002. Ejerce de bombero, paramédico, y conductor en el Sedona Fire District, en Arizona. Allí sigue feliz, con mucho tiempo para leer. Es miembro de ALDEEU desde 2018, cuando presentó una ponencia sobre la influencia de la Escuela de Salamanca en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. Le interesa mucho la filosofía Tomista – cosa razonable, dado que es miembro de la tercera orden de los Dominicos. Está casado y tiene una hija. Vive en Phoenix, AZ.