

de Cuadernos ALDEEU

Volumen 37

Primavera 2023



Publicación de la Asociación de Licenciados y Doctores
Españoles en Estados Unidos (ALDEEU)
Spanish Professionals in America, Inc.

2023

Edición de
Antonio Román Román

de Cuadernos ALDEEU

**Asociación de Licenciados y Doctores
Españoles en Estados Unidos (ALDEEU)
Spanish Professionals in America, Inc.**

2023

de Cuadernos ALDEEU

Director

Antonio Román Román
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Consejo de Redacción

Gerardo Piña-Rosales, *Academia Norteamericana de la Lengua Española*

Natacha Bolufer Laurentie, *Cabrini University*

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

Mariela A. Gutiérrez, *University of Waterloo, Canadá*

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood, *Wells College*

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

Lucía Osa Melero, *Duquesne University*

Junta Directiva

Presidenta	Teresa Anta San Pedro
Vicepresidenta	Helena Talaya Manso
Tesorera	María José Luján
Secretaria	Andrea F. Nate
Vocal	Nuria Blanco Álvarez
Vocal	Carmen Gregory
Vocal	Aurelio Martínez Seco

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 Román Román, antonio.roman@villanova.edu

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

Cuota general de socio: \$50

Jubilados: \$30

Estudiantes: \$20

©ALDEEU, Spanish Professionals in America, Inc., 2023

ISSN: 0740-0632

© De los artículos: sus autores

Edición de Antonio Román Román

Esta revista es miembro de CELJ

[The Council of Editors of Learned Journals]

Editorial ROCANA

Realizado en España (UE)

INDICE

PRESENTACIÓN: / 7

ENSAYOS

Carlos X. ARDAVÍN TRABANCO,
“José Mármol: poesía y filosofía” / 11

Enrique ÁVILA LÓPEZ,
“Tània Balló y Mabel Lozano: dos nuevas formas de activismo feminista” / 29

Pilar FERNÁNDEZ-CAÑADAS GREENWOOD,
“Tropos y temas de la cartografía manchega en el Don Quijote: Respuestas globales / Respuestas locales”. / 45

Roberto FUERTES-MANJÓN,
“La valoración de los regionalismos y las literaturas periféricas en la obra crítica de Juan Valera” / 69

Olga GODOY
“La visión de los españoles y latinos y su adaptación a la cultura de EE.UU. en *Ventanas de Manhattan* de Antonio Muñoz Molina” / 87

Mariela A. GUTIÉRREZ,
“‘Abril es el mes más cruel’ y los niveles ocultos de un espectacular suicidio” / 109

Francisco Javier HIGUERO
“Duplicidades críticas en el Giro Copernicano de Kant” / 127

Margarita MERINO
“Dr. Miguel Torres Morales: Noticia de la pasión cotidiana de un poeta peruano” / 139

José Luis MOLINA MARTÍNEZ,
“*Los traductores del viento*: Divagaciones y proceso de lectura” / 149

Sara PÉREZ MARTÍNEZ.

“Introducción del acordeón en el repertorio camerístico español” / 155

Steven STRANGE,

“Chiaroscuro and the Dramatic Effect of the Crucifix in Four Spanish Works”
/ 183

Mary S. VÁSQUEZ

“*La identidad sefardí y Raquel, hija de Sefarad* (2005) de Antonia Bueno.
Palabra e identidad femeninas en una pieza bilingüe, español-ladino” / 197

OBRAS DE CREACIÓN: POEMAS

Salvatore POETA,

“En el nombre del Padre y de la Madre” / 223

OBRAS DE CREACIÓN: NARRACIÓN CORTA

Margarita MERINO,

“Nuevo final para *Aves sin nido*” / 231

Gerado PIÑA-ROSALES

“Caperucita Roja, el lobo feroz y la necesidad de ir siempre bien armado” / 235

María Sergia STEEN

“Quédate en el pozo hasta que te llame” / 239

RESEÑAS

Francisco Javier Díez de Revenga. *Salzillo, la procesión y los escritores*. Por José Luis MOLINA MARTÍNEZ. / 245

Carlos Mateo Balmelli. *La pasión de Lucrecia*. Por José Luis MOLINA MARTÍNEZ. / 249

Margarita Merino. *Las “edades” poéticas de Antonio Gamoneda. (Entre 1947 y 1998). Contiene entrevista con Antonio Gamoneda*. Por Edward STANTON. / 252

COLABORAN EN ESTE NÚMERO / 255

PRESENTACIÓN

La finalidad de *Cuadernos de ALDEEU* es ofrecer un espacio para los estudios e investigaciones de los miembros de la Asociación y propiciar un diálogo académico sobre temas relacionados con la variedad de intereses culturales y profesionales que caracteriza a sus miembros.

En este volumen, el número 37, Primavera 2023, la sección ENSAYOS cuenta con doce artículos, cuatro de ellos estudian la obra de los siguientes literatos: José Mármol (**Carlos X. Ardavín Trabanco**), Miguel Torres Morales (**Margarita Merino**), Juan Valera y su pensamiento sobre los idiomas hablados en España (**Roberto Fuertes-Manjón**) y Marta López Luaces (**José Luis Molina Martínez**). Otro artículo relacionado con la literatura española es el de **Steven Strange**, “Chiaroscuro and the Dramatic Effect of the Crucifix in Four Spanish Works”.

Mary S. Vásquez enfatiza el sentimiento de pérdida y nostalgia de los judíos sefardíes expulsados de España, analizando la pieza teatral *Raquel, hija de Sefarad*. **Olga Godoy**, basándose en *Ventanas de Manhattan* de Antonio Muñoz Molina, centra su ensayo en los emigrantes de habla española que tienen que adaptarse a su nuevo país, EE.UU. En un profundo análisis de la narración corta “Abril es el mes más cruel” de *Guillermo Cabrera Infante*, **Mariela A. Gutiérrez** relaciona el “espectacular suicidio” de la protagonista del cuento, con el suicidio real del abuelo de Cabrera Infante. Ambos suicidios por la misma razón “cuando no se puede extirpar un mal [...] morir por conseguirlo no parece un precio demasiado alto”.

La variedad de intereses culturales de nuestros socios se manifiesta en los siguientes ensayos: **Francisco Javier Higuero** escribe sobre el filósofo Immanuel Kant en “Duplicidades críticas en el Giro Copernicano de Kant”. **Pilar Fernández-Cañadas** compara los caminos de La Mancha por los que cabalgaba Don Quijote con la cartografía de la que se disponía en el tiempo en que escribía Miguel de Cervantes. **Enrique Ávila López** analiza la producción filmica de dos jóvenes directoras de cine en “Tánia Balló y Mabel Lozano: dos nuevas formas de activismo feminista”.

En los últimos cinco años de las publicaciones de ALDEEU, ha habido una bien recibida proliferación de estudios relacionados con temas musicales. En este *Cuadernos*, damos la bienvenida a otro de estos ensayos, el de **Sara Pérez Martínez**, “Introducción del acordeón en el repertorio camerístico español”.

En la sección de POESÍA, **Salvatore Poeta** en su poema “En el nombre del padre y de la madre” rinde un homenaje a sus padres y recuerda con nostalgia el largo viaje en barco cuando emigraron de Italia a Nueva York. Por medio de su poema, Salvatore vuelve a dar vida a todo aquello que fue, pero que en el poema y la emoción de su recuerdo, aún es.

En la sección de NARRACIONES CORTAS hay tres colaboraciones: **María Sergia Steen**, que tiene el talento de narrar con magia sus cuentos, ha creado en “Quédate en el pozo hasta que te llame” un personaje que deforma la realidad y recuerda cosas que no sabe si le están ocurriendo o si las está inventado y que no olvida lo que quisiera olvidar porque no sabe si son realidad o ficción. Las otras dos narraciones cortas tienen algo en común: ambas toman dos cuentos, el archiconocido de *Caperucita Roja* y la famosa novela *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner (Perú 1852 - Buenos Aires 1909) y le dan un cambio que nos sorprende. Y es que los cuentos no se terminan nunca de contar. **Gerardo Piña-Rosales** invita a Caperucita a que contacte con la *National Rifle Association*. **Margarita Merino** propone un final inesperado para la novela de Matto de Turner.

En la sección RESEÑAS, de los cuatro libros que se reseñan, uno, cuyo autor es Francisco Javier Díez de Revenga, se ocupa de las imágenes religiosas de Salzillo que procesionan el Viernes Santo por la ciudad de Murcia. Otros dos libros, *La pasión de Lucrecia* y *A la sombra de un destino*, son dos novelas del literato paraguayo Carlos Mateo Balmelli. **José Luis Molina** analiza las dos novelas, y traza una breve biobibliografía del autor, abogado escritor y político, ya que es poco conocido para quienes no estén iniciados en la literatura paraguaya. El hispanista estadounidense **Edward Stanton** dedica una reseña inspiradora al libro de Margarita Merino *Las “edades” poéticas de Antonio Gamoneda. (Entre 1947 y 1998)*.

Con la publicación de este número de *Cuadernos de ALDEEU*, termino el período de tres años (2020-2023) para el que se me eligió director de la revista. y aunque se permite la reelección por otros tres años, he decidido que este sea mi último *Cuadernos* como editor del mismo. Me siento muy honrado de haber contribuido durante estos años a una de las actividades más importantes de ALDEEU, sus publicaciones. Para la Junta Directiva, que ha confiado en mí y me ha alentado durante estos años, y para los aldeeuenses, que con sus colaboraciones han hecho posible la publicación de tres números, uno de ellos, el volumen 35, con el mayor número de colaboraciones en la historia de la revista, 551 páginas, para todos ellos solo tengo una palabra: gracias. Gracias por vuestra confianza, vuestras colaboraciones y vuestra amistad.

Antonio Román Román

ENSAYOS



JOSÉ MÁRMOL: POESÍA Y FILOSOFÍA

Carlos X. Ardavín Trabanco
Trinity University

En 1984 José Mármol, para aquel entonces un joven poeta escasamente conocido, publicaba su primer poemario, con el curioso y significativo título de *El ojo del arúspice* en la colección de poesía Luna Cabeza Caliente, dirigida a la sazón por el escritor Alexis Gómez Rosa. Desde su mismo título, este libro propugnaba una concepción *visionaria* del poeta. Este, siguiendo el ejemplo de los antiguos arúspices, se entregaba a la tarea de examinar con minuciosidad las entrañas de la poesía dominicana de los setenta —animal sacrificado por la ideología—, pero era incapaz de vaticinar su porvenir.

Esta especie de ‘incapacidad’ no suponía ceguera alguna; todo lo contrario: era el resultado del demorado estudio de las tradiciones poéticas precedentes, del rechazo visceral del servilismo ideológico y, sobre todo, del deseo de refundar el quehacer poético a partir de las bases establecidas por el Vedrinismo, La Poesía Sorprendida y el Pluralismo.¹ A esto había que sumar una vocación lectora de corte universal, proclive a las referencias filosóficas, que tuvo la virtud de trascender el insularismo en el que se había debatido, con honrosas excepciones, la lírica dominicana del siglo XX, dando entrada libre en el poema a la teoría y al pensamiento.

Mármol había esbozado las premisas de su hoy conocida poética del pensar en un texto de 1982 cargado de resonancias nietzscheanas, que se abría con una cita del poeta griego Cavafy; su título, «Poniente de los ídolos».² Su consulta resulta impres-

cindible para entender a cabalidad la citada poética y la radical novedad de los poemas que integraron *El ojo del arúspice*.

Partiendo de la máxima de Wallace Stevens, “Perder la fe es crecer”, Mármol desenvolvía en «Poniente de los ídolos» el proceso de su pérdida de fe en la poesía dominicana de aquellos años, al tiempo que expresaba su firme convencimiento de que una nueva etapa estaba forjándose de manera tímida pero indudable:

El arma con que se combatió una vez luce ya rancia. Lo existente está ya viejo y tedioso. Hay un presentimiento y una confianza, un aire de destrucción y aventura, un atisbo de genialidad auténtica como signos premonitorios de que lo nuevo está removiendo cimientos. ¡Compréndase de una vez: lo grande del hombre está en ser un *punte* y nunca una *meta*!

Transformar perennemente, y se logrará un relieve histórico —en la nueva historia— en la medida que sepamos eliminar con rigurosidad el tipo de relaciones y vínculos usuales —o ya muertos— entre los elementos constitutivos del código poético. ¡Hay que subvertir la vieja lógica del discurso, violentar las bisagras amargas de la vieja retórica y la castidad gramatical! Hay que vaciar al significante y al significado. Hay que dar al porvenir una nueva indefinición: ¿quién tendrá en sus manos el cuerpo de las reglas? Luchar porque el poema produzca la vida es una hermosa causa. (p. 16)

Estos fragmentos transcritos demuestran que Mármol, desde sus inicios literarios, se vio a sí mismo como un *poeta-punte*, a pesar de la terminología revolucionaria empleada (“subvertir”, “violentar”, “vaciar” o “luchar”).³

En el primer apartado de «Poniente de los ídolos» se proponía una teoría de la lectura como desvelamiento o *destape* del misterio poético, como vivencia esencial: “Leer resulta un acto vital, ya sea como autodeleite o con ánimo de erudición, sólo si el binomio ojo-cerebro se proyecta hacia la necesidad de extraer del discurso (poético, filosófico, novelesco, criminológico, político...) todos sus rasgos de *modernidad*, lo que allí late del mundo-de-ahora. [...] La lectura debe descifrar el misterio; lo enigmático, las rupturas tempoespaciales de que se nutren el intelectual y el artista” (p. 15). Nótese la estrecha asociación que se estipula entre lectura y pensamiento (ojo-cerebro) como rasgo insoslayable de la labor poética y el imperativo de que esta contribuya a la aprehensión del presente. El segundo apartado, cual acta de defunción, registraba la muerte de la poesía dominicana de la época: “¡Adiós al viejo

discurso! La gramática por fin ha muerto” (ibíd.); mientras que el tercero exponía de manera sintética la tesis originaria de la poética del pensar: “Poesía es abstracción y poema es base concreta” (p. 17),⁴ para concluir con la creencia de que el lenguaje es un “arma efectiva contra la represión física e ideológica” (p. 18).

La noción de crisis ocupaba la cuarta sección de «Poniente de los ídolos»; se trataba, en síntesis, de una crisis intelectual y de conciencia que afectaba a la totalidad de las manifestaciones humanas (p. 18). Era un fenómeno que se insertaba en el contexto del nihilismo —la muerte de Dios y del logos occidental— (p. 19) y en la condición postmoderna que tan certeramente estudiara Lyotard: el vacío del mundo que se consignaba o el rechazo del marxismo ortodoxo por parte de Mármol respondía al derrumbe de los llamados meta-relatos legitimizadores.

Los apartados quinto y sexto —los más breves y complejos por sus numerosas preguntas— abundaban en las ideas del misterio, de la vieja gramática y la nueva sintaxis que había de procurarse en el poema —“vía para descubrir y reinventar el objeto” más que para comprenderlo—, para exponer al final una duda genuina sobre la conveniencia de una “reasimilación” o bien de una ruptura “absoluta” y “radical” con el pasado (p. 19).

En el fragmento séptimo, Mármol se centraba en la delimitación de su propia generación, la de los Ochenta. Tomando como referentes a Aristóteles, José Ortega y Gasset y Pedro Laín Entralgo, Mármol cuestionaba la validez de las generaciones literarias en la República Dominicana e identificaba el rasgo esencial que aglutinaba a la suya: la “problemática del lenguaje” (p. 21).⁵ Desde un posicionamiento irónico, Mármol se preguntaba —retóricamente— qué habían sido las generaciones literarias en su país, para a continuación definir las como “élites de escritores en una sociedad que no escribía”, “grupo de amigos intelectuales que se reúnen”, o “grupo de poetas que publican libros (sobre todo sus primeros libros) en un mismo lustro o decenio”, apenas cohesionados por algún elemento crítico, con la sola excepción en la generación inmediatamente anterior de la afinidad ideológica (p. 20). A estos escritores les habrían acompañado los críticos, que no se libraban de las invectivas de Mármol: “¿Qué decir de nuestra crítica literaria? ¡Pardiez... a qué venir con vacuidades! José

Martí nos denunció al pronunciarse contra la crítica sin criterio. ¡Venid a ver nuestros gigantes críticos de cátedras literarias y lingüísticas morir de impotencia ante la página en blanco!» (p. 21). «Poniente de los ídolos» terminaba con una exhortación a construir la “buena poesía de nuestro tiempo”, para lo que se recomendaba al poeta emplear la navaja o el puñal a fin de penetrar la superficie hasta encontrar la razón (p. 21).

Las reacciones a este texto programático, publicado originalmente en el suplemento cultural “Aquí” del periódico *La Noticia*, no tardaron en producirse y sus repercusiones fueron considerables en la república de las letras dominicanas, como recuerda Médar Serrata:

Parafraseando al filósofo alemán, este joven casi desconocido venía a declarar la muerte de la vieja retórica y a destruir la sensación de seguridad de una visión de la poesía que consideraba obsoleta. Vivíamos en una época de crisis. Había llegado la hora de erradicar la noción de progreso y de fundar una concepción del poema como lenguaje, como “hecho de lengua”. Había que romper con el pasado inmediato, arriesgar el pellejo en la búsqueda de nuestra propia subjetividad sin miedo a equivocarnos [...]. El autor de ese texto, José Mármol, tenía entonces 22 años. Resulta evidente que en lugar de una apreciación desapasionada de lo que percibía como crisis de conciencia colectiva, «Poniente de los ídolos» era en sí mismo un síntoma de la crisis. [...] Quizás el principal aporte de Mármol a la conciencia estética de su época consistió en demostrar que era posible convertir el carácter desestabilizador de la crisis en una inagotable fuente de actividad creadora. Mármol enfrentó responsablemente la concepción del poema como instrumento para alcanzar un fin ulterior, noción que sólo había conducido al empobrecimiento de la experiencia estética, haciendo del discurso poético una entidad cerrada, exenta de ambigüedades. (pp. 11-12, 13)⁶

Si bien Mármol concebía el poema como un ámbito privilegiado de la ambigüedad, se cuidó mucho de esquivarla en la formulación de su poética; operación para la que se valió de la precisión y la claridad expositiva aprendidas en las páginas de los filósofos. Era esto, precisamente, lo que transmitía un texto como «Escasa linterna diurna», con el que Mármol prologó su segundo libro, *Encuentro con las mismas otredades (I)*. Este prólogo, que se abría con un sentido homenaje a Antonio Machado, fijaba el pensamiento de Martin Heidegger como paradigma de la poética del pensar, deudora inequívoca de *Ser y tiempo*, obra que Mármol debió frecuentar a

principios de los años ochenta.⁷ Este tratado filosófico alentaba las reflexiones sobre el tiempo, la muerte y la poesía expuestas en «Escasa linterna diurna»:

El instante realizado como lenguaje, armoniza y unifica el ser y la existencia en la palabra. Esencialidad y temporalidad fundadas y fundidas por el lenguaje poético, porque la poesía y su temporalidad misteriosa se nos presentan como *fundación por la palabra y en la palabra*, como *fundamentación lingüística del ser* y como *fundamento sustentador de la historia*, para decirlo con la vitalidad de Heidegger. [...] La forma o manifestación más pura del pensamiento y del lenguaje, eso es la poesía en el poema. El pensamiento poético no se reduce a la superficie de lo objetivo, haciendo posible la aprehensión intuitiva de lo imposible, de lo imaginario radical, de lo fantástico y absurdo. La poesía del pensamiento como la poesía que valora la riqueza del cuerpo (el lenguaje corporal), ocupa un plano marginal, no disfruta de la fugacidad banal del ruido publicitario. [...] El pensamiento revela la fortaleza o la debilidad del arte. El pensar profundiza y encuentra el poetizar. (pp. 95, 96)

Desde *Ética del poeta* hasta prácticamente sus últimos libros ensayísticos, Mármol no ha dejado de exponer y discutir su poética del pensar. En el primero se adjudicaba al poeta una “misión” frente a la “función” que le asignaba de forma equivocada la sociología literaria (p. 11); esta misión consistía en “pensar-poetizar”, verbo compuesto acuñado por Mármol con el propósito de rechazar el “compromiso ideológico de la escritura”; precepto, como advertía, “ajeno al poema mismo” (pp. 19, 18).⁸

En su conferencia «La poesía y yo: un arte poética medular»,⁹ Mármol aludía a sus primeras lecturas, en las que se habían hermanado la filosofía y la literatura;¹⁰ definía la poesía como una “forma de conciencia”, fórmula reiterada en otros trabajos suyos (pp. 13, 14);¹¹ y evocaba, transcurridas más de dos décadas, el origen de la poética del pensar: “Era, nunca lo he negado, una forma de romper con la pobreza expresiva de una poesía vernácula que encontramos demasiado apegada a la descripción de la mera evidencia, a la epidermis de los horrores de la realidad, que a su vez había desperdiciado los grandes momentos de nuestra tradición literaria, desde las vanguardias hasta la Poesía Sorprendida” (*El placer*, p. 20).

El mismo año en que publica *El placer de lo nimio*, Mármol da a la stampa un volumen complementario, bajo la sugerente rúbrica de *Las pestes del lenguaje*, en el

que precisa que la poética del pensar había emergido como una duda o incisiva interrogación que acabó por cuestionarse a sí misma,¹² y como un “discurso teórico de denuncia de las pestes que afectaban al lenguaje poético de inicios de los años 80” (pp. 69, 70). En 2012 Mármol refundía parte de estos escritos en *Defensa de la poesía: defensa de la vida*, y reiteraba que tal defensa suponía una inmejorable forma de preservar la libertad y la vida (p. 11). Partiendo de esta noble premisa, Mármol elaboraba un breve recuento de su trayectoria intelectual y de los postulados básicos de la poética del pensar, y establecía las razones de su escritura: como modalidad de existencia desde, por y para la palabra; como forma excelsa de pensamiento; y como aporte a la patria del idioma y manera de sobrevivencia (pp. 71, 72, 78). Parafraseando a su admirado Descartes, el poeta dominicano sentenciaba: “Pienso, porque poetizo, y poetizo, porque pienso” (p. 72).

El aprecio de Mármol por su primer poemario, a más de tres décadas de su publicación, parece haberse acrecentado, como sugieren sus antologías personales *Lengua de paraíso* (1997) y, sobre todo, *Pensamiento, palabra y omisión* (2012), en las que se ofrece una muestra más que representativa de *El ojo del arúspice*.¹³ Y es que la lectura de este libro sigue suscitando si no la misma sorpresa, un desconcierto semejante al que debió provocar en sus lectores iniciales. Es lo que se desprende de la reseña que escribiera Manuel García Cartagena —y que se incluyó como apéndice en la primera edición— y de la nota que publicara Soledad Álvarez en el suplemento *Isla Abierta* el 25 de agosto de 1984.

Para Médar Serrata, el aludido desconcierto se verificaba desde el verso inaugural de *El ojo del arúspice* (“sucios una mano joven aparta cuatro encéfalos”) y respondía a la “búsqueda de una expresión propia” que entrañaba la “destrucción fecunda, no sólo de las estructuras lógicas del lenguaje sino de la relación entre lenguaje y realidad, y la instauración de una realidad alterna en la que no existían valores absolutos” («Riesgo», p. 15). Estos planteamientos autorizaban a Serrata a calificar este poemario de *texto osado* (ibíd., p. 18). Esta osadía se daba tanto en su configuración sintáctica como en su marcada dimensión conceptual.¹⁴

Una de las manifestaciones más visibles de esta dimensión eran las numerosas citas de escritores y filósofos con las que Mármol pobló sus primeros poemas, como preámbulos o bien como intercalaciones entre los versos. Tal fue su profusión que García Cartagena llegó a alertar del peligro de un posible “conceptualismo filosófico”¹⁵ o de un mero “afán o alarde de erudición”, que, finalmente, desestimó en favor del cometido que las citas cumplían de “provocar el diálogo poeta-poeta o poeta-filósofo” (p. 84). En opinión de García Cartagena, este peligro era producto de otro conceptualismo, esta vez de orden lexical, cuyas implicaciones no debían soslayarse: “La sintaxis particular de los poemas de Mármol evidencia un uso también particular de los conceptos. Algunas palabras se convierten en palabras-claves (fémur, hueso, muertos, noche, ojo), es decir, adquieren un sentido particular en el contexto. Otras palabras —como los nombres de filósofos o términos filosóficos intercalados en medio de un poema— también se convierten en palabras o nombres-clave” (ibíd.).

La dificultad sintáctica de *El ojo del arúspice* respondía a la complejidad de los conceptos expuestos en sus composiciones, para cuya interpretación las abundantes citas constituían claves. Un recuento de estas arroja un saldo ligeramente superior para las literarias: los escritores mencionados superan a los filósofos; en la ecuación pensar-poetizar, el segundo término aventaja al primero. Entre los escritores aparecían Jorge Luis Borges, Antonio Porchia, Pablo Neruda, Novalis, Thomas De Quincey, H. Díaz-Casanueva, Antonin Artaud, John Milton, Constantine P. Cavafy, Domingo Moreno Jimenes, Luis Cernuda, César Moro, José Lezama Lima y James Joyce. La lista de los filósofos comprendía los nombres de Nietzsche, Epicuro, Kant, Heráclito, Empédocles, Foucault, Hegel, Schopenhauer, Heidegger, Spinoza, Berkeley y Marx.

Entre ellos se establecía un diálogo laborioso pero fecundo que tenía a la relación entre poesía y filosofía como asunto primordial. Esta ejemplar conversación replicaba, a nivel creativo, las teorizaciones que Mármol había comenzado a elaborar varios años antes en torno a la poética del pensar. A este respecto, la cita de Nietzsche que abría *El ojo del arúspice* resultaba especialmente significativa (“El que crea destruye siempre”) en el contexto fuertemente ideologizado de la poesía dominicana de la época, puesto que resumía la meta esencial del proyecto poético que Mármol

encabezara a principios de los ochenta. La nueva poesía que *El ojo del arúspice* anunciaba, nacía de las humeantes cenizas dejadas por la severa destrucción de la poesía social precedente; era fruto, en cierta medida, de un parricidio.

Nietzsche proporcionó a Mármol los argumentos que necesitaba para emprender esta labor de desbroce lírico y limpieza mental. No era casual que a esta primera cita filosófica siguiera una de Borges, referida a la música como forma misteriosa del tiempo. Filosofía y poesía se daban la mano a través de estos paratextos iniciales antes incluso de que comparecieran los poemas. Estos se desplegaban según las coordenadas de la “autodestructividad” y la metatextualidad, como consignara el propio Mármol: “Es el texto que se afirma en su propia negación, que se constituye conforme se deconstruye y desmitifica. Metatexto o texto *metapoético* lo llama la autosuficiencia teórica. Yo he preferido denominar mis escritos con una palabra más llana, más cercana a los momentos de la niñez en que me deslumbraban un trazo dibujístico o una frase escrita o bien dicha. Los llamo garabatos” (*El placer*, p. 20).

Desde una perspectiva temática, *El ojo del arúspice* era más bien parco y reiterativo, al concentrarse en un conjunto estrechamente relacionado en el que concurrían la muerte y el amor (Thanatos y Eros) acompañados de la envejecida urbe de Santo Domingo —escenario de sus íntimas relaciones y desavenencias— y de la poesía y sus afanes. Dios hacía acto de presencia, pero en un plano discreto, y la preocupación social, aunque no del todo ausente, adquiría contornos ocasionales.¹⁶

El poemario de Mármol se iniciaba con dos textos herméticos y reflexivos en los que la voz poética se deleitaba ante los placeres de la vista —«el ojo del arúspice»— y evocaba un mar intelectual, en la línea de Juan Ramón Jiménez («canción de largo a la tristeza honda»). El océano marmoliano configuraba un “profundo instrumento de la nada”, un “espacio de ser y de no-ser” en el que se cifraba el origen del poeta (p. 10). Tras estos poemas, que inscribían el carácter filosófico del poemario, aparecía el gran tema del erotismo, que, eludiendo resabios románticos, era tratado en términos preferentemente físicos, de manera explícita y concreta: “en ti y sólo en ti el amor quema bosques / y seduce especular cetrino tan íntimo recurso / de las piernas erectas el amor la violencia carnal en / el cuchillo del sueño el grito de la luz en las manos

del / fuego aquella flor que derramó en el centro del diafragma / leche tierna” («origen del amor», p.11). Esta “leche tierna” se despojará de su ligero velo metafórico para convertirse en “rezongos lúdicos del semen” en el poema «reminiscencia» (p. 16) y en la elaborada imagen del coito capturada hermosamente en estos versos del «poema 28»: “tus bajo las mías piernas amarillas / dos largas avenidas con fin de multitudes ordenadas / [...] / y el tabique nasal morada última del beso / [...] / al instante el cuerpo se desploma y no regresa / a lo lejos no hay cuerpo ni sombra ni suspiro / si hay olvido la presencia del amor espira vértigos / y odio” (p. 33).

La belleza visual de este instante de la relación carnal se tematizaba en el poema titulado «copular», tal vez el que mejor refleja el particular enfoque del tema erótico: el empleo de referencias amorosas explícitas envueltas en un lenguaje caracterizado por un elevado lirismo. Conviene, a fin de ilustrar este aserto, transcribir íntegramente este poema:

sobre mi cuerpo el tuyo levemente pardo
cayendo arrastrado despacio entre mis horas
ido el día cuarto con mayores lluvias y desgracias
para el alma
despido tu mirada tullida como flor
a mí retumba el eco de la memoria en plomo removido
todavía cada tarde sepultado el amor
de tu hombre limpia te levantas y andas por el sueño
levemente (p. 34)

En el poema «desidia de noviembre último», la experiencia amorosa se identifica con la aventura poética y con la búsqueda del conocimiento, transformándose en un fenómeno de raíz intelectual en el que pensar, poetizar y amar se funden de manera indisoluble:

el orden del poema está en su cuerpo joven
de la luz el sonido lo guarda en cada beso
en su mirada un filo incinera los sentidos

conocer es un juego que oficia en el suspiro
en el encuentro diario de sus piernas en las mías
en el usurpo la suerte de prestarnos las vidas

conocer es descubrirla en cada cosa que yo nombro

nunca tuve ojos con los suyos siento crecer
siento desnudarse la ciudad siento correr arena
de ruina en mis adentros
nunca tuve don para el poema sólo a ella

espacio de mis horas un destello de risa
inacabable
vegetal terreno del que surgen palabras abiertas
frente al humo (pp. 43-44)

De este poema podría extraerse una lección esencial: el amor como hábito heraclíteo (los opuestos no existen uno sin el otro, desaparecen en el *fuego* de los amantes), la amada como el *verdadero arúspice*, depositaria del don poético, de las palabras y del conocimiento. Síntesis acabada del mundo. El poeta como un ciego cuya alma divaga en el cuerpo joven de la mujer.

La materialidad o concreción del amor alcanzará su mayor intensidad, su expresión más explícita, en las dos versiones del poema dedicado a Cavafy, de índole homoerótica. Abundan en ellas las referencias anatómicas y el canto a las maravillas prodigadas por los sentidos:

«Sistema referido a cavafy (1)»

*era hermoso el muslo y era
lasciva la mirada como de ir muriendo
sangraba tinto vino la boca y era
carne jugosa aroma baja voz
era hermoso el pecho y era
color tarde lluviosa ante la catedral
prohibición desnuda vaso limpio quinqué
era hermoso el cuerpo y era
tremendamente bello su órgano varón (p. 61)*

La exaltación erótica, como bien apuntara Soledad Álvarez, “diluye las fronteras entre el cuerpo y el alma, entre lo concreto y lo irreal” y, además, propicia la reconciliación del hombre con su muerte («*El ojo*», p. 53). Esta se constituye,

según sugiere García Cartagena, en el tema cardinal de *El ojo del arúspice*, al que se supeditan todos los demás, siendo su presencia constante y sistemática desde el primer poema del libro («*El ojo*», p. 82). La muerte, precisa García Cartagena, es activa y verbal, plenamente física y anatómica: “Una primera lectura de los poemas de José Mármol muestra cómo queda en ellos retratada la muerte en su aspecto más crucial o visible: la des-composición de los cuerpos, es decir, huesos, carnes rotas, ojos desorbitados, todas las zonas físicas que entran en el poema como elementos codificadores de una muerte invocada” (ibíd., p. 81).¹⁷

Esta referencialidad corporal en ocasiones se eleva al plano filosófico, como sucede en el poema «de noes, noes-síes», en el que se menciona a Epicuro como autoridad para conjurar el miedo a la muerte (que se asocia al equilibrio): “*Epicuro dice un viernes hoy es lunes morado / echa a andar sus sienes milenarias / tiempo y cuerpo avanzan confundidos de rabia por un hilo / en una bandeja de la balanza Eros / en la otra imponente Tanatos equilibra / ¿podría surcar la muerte tu trayecto al miedo jodido lector? / [...] / hijo del hombre / más horrendo sería condenarse a no morir eternamente*” (p. 15). En este último verso parece resonar la conciencia heideggeriana de la mortalidad: el hombre es un ser para la muerte.

Las cavilaciones sobre el ser y la escritura poética son tan abundantes en *El ojo del arúspice*, que cabe afirmar que las mismas conforman el asunto capital de los poemas. Se trata de textos por definición meta-poéticos en los que las huellas del pensamiento filosófico son fácilmente constatables: Heidegger, en posición destacada,¹⁸ y, a partir de él, un conjunto de filósofos de primer orden que comparecen acompañados de una multitud de poetas cuyas citas aluden, sobre todo, al impulso cognoscitivo y a la nada.¹⁹ Esta dimensión meta-textual aparece tempranamente en el poema «sepulturero», título que, por cierto, apunta al acabamiento vital: “*al fondo cenizas de reflexiones muertas / era el pensamiento queriendo escribir su pensamiento / era el quejido queriendo instalar su sino en el / quejido / era la soledad hurgando su forma de no-ser en el / abismo*” (p. 19). Estas incursiones meta-poéticas constituyen una acabada praxis de la poética del pensar, como bien ejemplifican los poemas «dimensión concreta del sueño», «díptico», «residuo de esperanto», «poema

33» o «sistema referido a moreno jimenes». Los tres últimos se dedican a definir la poesía, que es idioma universal (p. 46), “ramillete de uvas carnosas en la página infinita” (p. 58), o “permanente derrota de la esterilidad” (p. 59). De «díptico» extraigo estos versos que esquematizan la poética de Mármol:

Empédocles diseña el idioma en sus cuatro elementos
pensamiento y espacio amor y odio
instalados entre el mundo y las palabras como fuerzas
¿qué cosas tendrá la rosa en la palabra rosa imperceptibles?

¿invento con el dedo que pienso el dedo que toca?
¿habla o piensa el tacto lo que roza?
¿cómo describir el toque mágico el sabor
la riqueza de inciensos del lenguaje? (p. 40)

Aunque la ciudad de Santo Domingo no se nombra de forma expresa en *El ojo del arúspice*, sirve de telón de fondo a las especulaciones formuladas por este personaje. En estos poemas, la urbe aparece siempre ligada a nociones de decadencia o muerte social, a imágenes de ruina, deterioro y corrupción. En «vórtice de la pasión», la ciudad se define en términos que imposibilitan toda reivindicación humana, todo optimismo por parte del arúspice:

[...] espacio del
dolor para *Henríquez Ureña* esta ciudad hundida en
su resaca sastrerías cines muertos letreros
borrados dóricas columnas de nostalgia tribu-
nales de tierra con herrumbre en los parques de-
siertos deambulan marionetas insomnes mucha-
chas blandiendo los pezones manidos ¿qué va a
ser de estas horas cayendo levemente para sus epi-
tafios? (p. 13)

Estas muchachas de pezones cansados son las mismas prostitutas lozanas que aparecen en el poema «apología del agua», junto a chiriperos hambrientos, soldados rasos y marineros alucinados por tragos de ron (p. 42); todos ellos habitan una polvorienta ciudad de noches aburridas que transcurren en pequeños hoteles y en taxis que

no conducen a ningún sitio: “esta ciudad es polvo que nunca corre al mar / sólo ideas montadas en puñales floreciendo / sólo figuraciones que desmueren la fiebre” («espacio jurídicamente vacío», p. 47).

A pesar del carácter impersonal de la mayoría de los textos de *El ojo del arúspice*, se verifican en ellos esporádicas incursiones autobiográficas en las que, por ejemplo, se registra el nombre propio de la amada («desidia de noviembre último»), se recuerda a los padres («elegía críptica al fonema m» y «oda a la vida de mi padre»), o se recrea la memoria de la infancia y la juventud («ek-sistencia» y «las tres metamorfosis del espíritu»). En estas dos composiciones, la poesía (aforismos de Porchia) y el pensamiento (el eterno retorno de Nietzsche) se dan nueva vez la mano para intentar fijar la instantánea de la niñez en la ciudad de La Vega y el río incesante del tiempo, que nunca es el mismo como Heráclito notara:

«las tres metamorfosis del espíritu»

la memoria unge cítaras de ceniza en el viento
caballito de palo griego arrinconado
epitafio de *dios* y del hartazgo inmundo
en la memoria que revienta nada queda cifrado de otro
tiempo

debo volver al centro del olvido a la vieja casa
al íntimo arrabal
debo sacudirme del *deber* hacia el *querer*
del peso de la edad en servidumbre a la hermosa
imponencia de la fiera

el *devenir* se ha ido para entonces retornar
el mar no es sólo uno ni sólo uno el tiempo
nadie como yo toca la luz oculta en los misterios
nadie como yo toca el dolor del mundo en su bemol secreto

dentro de las aguas otro río se espeja inamovible
dentro del sonido miles sonidos andan
dentro del reflejo está la cosa detenida (p. 78)

De *El ojo del arúspice*, cumplidos más de treinta años de su publicación en el Santo Domingo todavía deliciosamente provinciano de 1984, sigue asombrando su

densidad estética, sus profusas referencias y la notable voluntad que en él se percibe por elaborar un nuevo lenguaje en el panorama de la poesía dominicana de los ochenta. Su marcada impronta culturalista y filosófica prolongó, enriqueciéndola, una tradición poco cultivada en la poesía dominicana, y tuvo, en general, una influencia provechosa entre los jóvenes poetas del momento. En este sentido representó, en palabras de Miguel D. Mena, “toda una revelación y una fiesta de la poesía dominicana” («Del almario»).

En buena medida, los poemas de este libro configuraban un novedoso cuaderno de lecturas, una rigurosa teorización sobre la poesía y un homenaje a los escritores y pensadores predilectos de su autor. Lectura, teoría y homenaje integraron los cimientos sobre los que se edificaron el riesgo y la aventura que significó en 1984 — y sigue significando en la actualidad— *El ojo del arúspice*.²⁰ En uno de sus poemas, «definiciones», Mármol lo expresó de forma certera: “busco por la mortal aventura de buscar: de no / encontrar / [...] / busco por la pasión sagrada de buscar: de nada hallar” (p. 73). La poesía y el pensamiento no son más que manifestaciones notables de esa búsqueda perenne.

NOTAS

1. Esta refundación demuestra que la poética del pensar no fue una propuesta teórica absolutamente novedosa, originada en el vacío; supuso, en realidad, la culminación de una tradición poética que en las letras dominicanas había intentado, con resultados provechosos, conciliar poesía y filosofía, pensamiento y sentimiento, y cuya primera expresión fue el Manifiesto Postumista de 1921, redactado por Andrés Avelino, en el que, según Mármol, se “produce en nuestro ámbito un primer acercamiento entre las escrituras poética y filosófica” («Meditaciones», p. 8).

2. Para Plinio Chahín, este ensayo de Mármol “anunció el nacimiento de la Generación de los Ochenta” («La poesía ochentista», p. 9). Médar Serrata concuerda con esta opinión y añade que se trataba de un “ensayo con aires de manifiesto” que vino a evidenciar la “crisis de conciencia colectiva” en que estaban sumidos el país y sus intelectuales («Riesgo», pp. 11, 12).

3. Unos párrafos más adelante, Mármol hará hincapié en la necesidad de conocer de forma integral aquello que se intenta destruir: “¡Hay que disparar contra la vieja poesía y contra todo el universo axiológico constitutivo de ella! Así mismo, debemos conocerla profundamente para poder transformarla” («Poniente», p. 17).

4. Véase asimismo el breve ensayo «Poesía y conocimiento» —incluido en *La poética del pensar*—, en el que Mármol asevera que la poesía es una “esfera ingravida que posibilita la especulación en torno a un objeto concreto llamado poema”; el cual, en definitiva, representa un “concreto del pensamiento” (pp. 35, 36).

5. Para mayor información sobre la Generación de los 80, véase la conferencia que dictara Mármol en 1995, titulada «La Generación de los ochenta: una revisión crítica». En este texto, recogido en *La poética del pensar*, Mármol apunta los principales rasgos generacionales: lecturas compartidas; absoluta libertad individual, al margen de cualquier corsé ideológico; la concepción del poema como un “hecho de lenguaje”; o la importancia de los talleres de creación y suplementos culturales. Esta conferencia también detalla algunas peripecias intelectuales de su autor.

6. Ya Soledad Álvarez, al reseñar *El ojo del arúspice* a los pocos meses de su aparición, se refería a esta crisis de los ochenta al notar que la poesía de Mármol se inscribía, “aunque contradictoriamente, en el discurso actual de la crisis, que encontramos iterativo en las distintas disciplinas de las ciencias sociales, aunque todavía no tanto en la poesía” («El ojo», p. 52).

7. Heidegger es, sin duda, la referencia filosófica primordial en los artículos que Mármol ha consagrado a la poética del pensar. Véase al respecto su libro *Cansancio del trópico*, en especial el trabajo titulado «Precisiones sobre la poética del pensar (O de la ostensibilidad del poema como escultura de pensamiento)». Para el lector dominicano, este y otros textos teóricos pueden consultarse en *La poética del pensar y la Generación de los Ochenta*. Heidegger es la materia de estudio de un hermoso texto de Mármol, titulado «Los poetas predilectos de un filósofo», recogido en *El placer de lo nimio*. En este escrito, Mármol recuerda la conocida definición heideggeriana del lenguaje como la morada del ser y afirma que para el pensador alemán “poetizar es encontrar. Así, la poesía es una revelación, un desocultamiento. [...] La poesía es, pues, fundación del ser por la palabra” (p. 43). Alejandro Teófilo Baumgarten es otro modelo de la mencionada poética, como el propio Mármol especifica al discutir su legado estético y su denominada “filosofía poética o ciencia poética”. Para Mármol, la obra de Baumgarten abre el camino a los formalistas rusos, al considerar la poesía como un “acto de conocimiento” (*La poética del pensar*, p. 27). En el ámbito estrictamente lírico, Mármol menciona a Franklin Mises Burgos y a Octavio Paz como referentes de la poética del pensar (ibídem, pp. 49, 76). Al primero deberían añadirse, a mi parecer, los nombres de Antonio Fernández Spencer y Freddy Gatón Arce.

8. Conviene recordar que en Mármol la meditación teórica siempre ha acompañado a su escritura poética, siendo ambas actividades paralelas y complementarias. Esta arraigada práctica puede considerarse una derivación lógica de la poética del pensar.

9. Esta conferencia fue dictada en la Fundación Corripio el 17 de noviembre de 2003, y fue posteriormente incluida en *El placer de lo nimio* (pp. 13-23).

10. Con relación a este punto, Mármol se auto-definía como “un pesimista radical y un escéptico que habiendo dejado trunco su temprano deseo de ser pintor echó luego a andar con Cristo, Platón, Ockam, Marx, Gramsci, Nietzsche, Vallejo, Neruda y Cioran tomados de la mano, para sólo citar algunos de los convidados al aquelarre de mis vigiliass” (*El placer*, pp. 13-14).

11. Véase, por ejemplo, el artículo «El imperativo categórico de la nostalgia» en *Las pestes del lenguaje*, que se inicia precisamente con esta fórmula. No es ocioso subrayar que para Mármol el término ‘conciencia’ está ligado al conocimiento y a la poesía: “Así, la poesía y su concreción más honda, el poema, son formas de conocimiento de la cultura y del mundo centrados en la caótica y a la vez lógica, finita y a la vez infinita dimensionalidad del lenguaje” (*Las pestes*, p. 199). La definición de la poesía como una “forma de conciencia” aparece también en una versión abreviada de la conferencia ya citada, incluida en *Defensa de la poesía: defensa de la vida* (p. 150).

12. Esta apreciación hace referencia a la duda cartesiana. Sobre ésta Mármol ha escrito: “[E]s la duda la que importa; es la pregunta y no la respuesta. La duda cartesiana me ha interesado siempre mucho más que la apodíctica y férrea afirmación parmenídea. Creo más en la duda como *principio de toda razón*, como lo argumentó Descartes, que en la arrogante sentencia «El ser es. El no ser no es» del presocrático Parménides” (*Defensa*, p. 68).

13. Concretamente, 14 poemas en *Lengua de paraíso* y 25 en *Pensamiento, palabra y omisión*.

14. Este uso peculiar de la sintaxis en *El ojo del arúspice* fue un aspecto que llamó la atención de García Cartagena, quien la tildó de “alterada o desconstruida” (p. 84), y de Soledad Álvarez, que la calificó de “fragmentada” («*El ojo*», p. 53). Este empleo sintáctico venía acompañado de una también especial disposición poemática.

15. García Cartagena explicaba este conceptualismo en estos términos: “el hecho de que un poema vacile entre “poética filosófica” y “filosofía poética” puede ser contraproducente, y todo por un problema de sentido: la poesía conceptual se define a sí misma; la filosofía poética necesita de un código aparte para ser descifrada. La “búsqueda de profundidad” en los conceptos conviene ser tomada con un cierto humor, como los buzos humorizan sobre las aguas profundas, pues sino, poeta y buzo se ahogarían sin remedio” (p. 84).

16. Consúltense, a este respecto, los poemas «pecado genial» y «raya tibia de luz agita el fondo».

17. Véanse estos versos del poema «entierro de los vivos», en los que la muerte se transforma en una joven prostituta: “con voz de niña entra vendiéndome su pubis / con popelina azul sobre huesos sin carne de hace / siglos” (p. 71). Este poema, no por casualidad, recoge una hermosa cita poética de Franklin Mieses Burgos.

18. Poemas como «existencia» y «spinoza» explicitan el influjo de Heidegger en *El ojo del arúspice*. En el segundo, el filósofo judío se presenta como heredero de Heráclito y precursor del pensador de Todtnauberg: “la llama es el justo momento de nacer y de ser / para la muerte” (p. 77). Cabe añadir que el dios de estos poemas de Mármol es una entidad puramente intelectual; es fruto del *Amor Dei Intellectualis* spinoziano. No puede descartarse tampoco la influencia kantiana en la especulación metafísica de Mármol. Vale recordar en este punto que para Kant el cultivo de la metafísica constituía parte esencial de la condición humana; una actividad tan inevitable y necesaria como el respirar.

20. Estas citas específicas son las de Porchia, Neruda y Artaud. En algunos poemas, el tema de la nada es predominante; véase el titulado «ambientación de una idea de schopenhauer», en el que se leen estos versos: “ante nosotros sólo hay ciertamente la nada / la gran casa vacía los rincones de polvo y ropa / anónima” (p. 64). En *Defensa de la poesía*, Mármol asevera que “pensar la nada, radicalmente, es dejar florecer el lenguaje en la imaginación” (p. 78). La nada, en resumen, como asunto que aún las tareas propias del pensamiento y de la literatura.

21. Empleo aquí la fórmula propuesta por Médar Serrata para describir la trayectoria poética de Mármol, que trasluce, según expresa el primero, “un movimiento de caída y redención” («Riesgo», p. 18).

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Soledad. “*El ojo del arúspice* o una mirada desde lo presente”. *Anatomía de un poeta. Aproximaciones críticas a José Mármol*. Ed. Carlos X. Ardavín. Santo Domingo: Ediciones Librería La Trinitaria, 2005. 51-54.
- Ardavín, Carlos X. “Sistema referido a José Mármol”. *Anatomía de un poeta. Aproximaciones críticas a José Mármol*. Ed. Carlos X. Ardavín. Santo Domingo: Ediciones Librería La Trinitaria, 2005. 11-36.
- Chahín, Plinio. “La poesía ochentista y el riesgo de vivir”. *La poética del pensar y la Generación de los Ochenta*. José Mármol. Santo Domingo: Editora Búho, 2007. 9-14.
- García Cartagena, Manuel. “*El ojo del arúspice* o la suerte de la muerte” [apéndice]. *El ojo del arúspice (poemas)*. José Mármol. Santo Domingo: Col. de poesía Luna Cabeza Caliente, 1984. 79-86.
- Mármol, José. *El ojo del arúspice (poemas)*. Santo Domingo: Col. de poesía Luna Cabeza Caliente, 1984.
- . *Encuentro con las mismas otredades I*. Santo Domingo: Col. Egro de poesía, 1985.
- . “Meditaciones en torno a la poesía dominicana de los años ochenta o la apertura del poetizar como pensar”. *Cuadernos de Poética* 14 (1988): 5-25.

- . *Ética del poeta. (Escritos sobre literatura y arte)*. Santo Domingo: Amigo del Hogar, 1997.
- . *Lengua de paraíso y otros poemas*. Santo Domingo: Amigo del Hogar, 1997.
- . “Escasa linterna diurna”. *Voz reunida (1984-1994)*. Santo Domingo: Sistema Nacional de Talleres Literarios, 1999. 93-96.
- . *El placer de lo nimio*. Santo Domingo: Letra Gráfica, 2004.
- . “La poesía y yo: un arte poética medular”. *El placer de lo nimio*. Santo Domingo: Letra Gráfica, 2004. 13-23.
- . *Las pestes del lenguaje y otros ensayos*. Santo Domingo: Letra Gráfica, 2004.
- . *Cansancio del trópico. (Antología de escritos sobre literatura)*. Madrid: Bartleby Editores, 2006.
- . “Poniente de los ídolos”. *La poética del pensar y la Generación de los Ochenta*. Santo Domingo: Editora Búho, 2007 [Col. Egro de Literatura Dominicana Contemporánea]. 15-21.
- . *Defensa de la poesía: defensa de la vida*. Santo Domingo: Editora Búho, 2012 [Col. Egro de Literatura Dominicana Contemporánea].
- . *Pensamiento, palabra y omisión. Antología poética personal 1984-2009*. Santo Domingo: Editora Búho, 2012.
- Mena, Miguel D. “Del almario urbano al cielonaranja: confidencias de un pequeño editor”. *Cielonaranja*, 2-IV-2002. www.cielonaranja.com/confesiones.htm
- Serrata, Médar. “Riesgo y aventura en la poesía de José Mármol”. Prólogo. *Antología poética*. José Mármol. Santo Domingo: Editora Cole, 2004. 11-19.

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

Enrique Ávila López

Mount Royal University, Calgary

Tània Balló es productora y directora de cine. *Asaltar los cielos* (1996) de Javier Rioyo fue un documental que le impresionó tanto que por eso se convirtió en documentalista. Estudió en Barcelona en el Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC) y cursó un posgraduado sobre “Documental, Investigación y Desarrollo” en la Universidad de Nueva York. Sus primeros proyectos fueron dos obras colectivas, *200 Km.* (2003), presentada en el Festival de San Sebastián, y *Entre el dictador y yo* (2005), una película donde varios directores nacidos tras la muerte de Franco reflexionan sobre su memoria perdida. Produce también el film argentino *Infancia clandestina* (2013), de Benjamín Ávila, largometraje de ficción estrenado en Cannes. Posteriormente aborda la producción y la codirección (con Serrana Torres y Manuel Jiménez-Nuñez) de *Las Sinsombrero* (estrenado en el Festival de Cine de Málaga, 2015), un proyecto transmedia² (coproducido por televisión española y la productora andaluza Yolaperdono), el cual logra amplia repercusión social.³ Un año más tarde saldrá el libro homónimo, *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa* (2016), donde retrata a algunas de las mujeres más relevantes de la generación del 27: Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, María Teresa León, Maruja Mallo, Concha Méndez, Ángeles Santos, María Zambrano. Su siguiente trabajo será como productora del documental *Oleg y las raras artes* (dir. Andrés

Duque, 2016), que ganó el premio del Festival [Vista de Navarra](#). Junto con el historiador Gonzalo Berger edita *Querido diario: hoy ha empezado la guerra* (2017), basándose en el diario (1936-45) de la joven barcelonesa Pilar Duaygües Nebot. También dirige y escribe el cortometraje *Mamáguerra* (2017), que muestra la guerra civil española a través de la perspectiva de madre basándose en los diarios de Carmen Manso Robledo. Luego publica la segunda parte de *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables* (2018), donde sigue recuperando a las mujeres de esa misma generación del 27, pero esta vez a aquellas artistas y escritoras que tuvieron que quedarse en España después de la Guerra Civil: Carmen Conde, Margarita Ferreras, Delhy Tejero, Rosario de Velasco, Consuelo Berges, Lucía Sánchez Saornil y Elena Fortún. En 2019, estrena como directora y productora *Milicianas y Ocultas e Impecables (Las Sinsombrero 2)*. Actualmente dirige la productora Nina Produccions junto con Gonzalo Berger. También acaba de terminar la trilogía de *Las Sinsombrero 3. El exilio* (2021) donde aborda la vida y obra de (Luisa Carnés, Mada Carreño, Margarita Nelken, Silvia Mistral, Victorina Durán, María Dolores Arana y Carlota O'Neill) otras siete artistas e intelectuales españolas que se vieron obligadas a huir de España tras la Guerra Civil e iniciaron un viaje al exilio, donde tuvieron que empezar de nuevo, tanto personal como profesionalmente. Como afirma Ana Isabel Hernández Rodríguez en su reseña a las dos primeras partes de *Las Sinsombrero*, “como estrategia comercial, el proyecto [transmedia] de Balló ha funcionado y, ahora, a estas mujeres de la *generación del 27* se las conoce, o reconoce, más que antes.” (Hernández, 2021: 469). En una entrevista Tània Balló afirma que “la ventaja del transmedia es que se amplían campos y eso permite diferentes maniobras en el plan de financiación porque se generan diferentes productos a la hora de vender que pueden o no ir en conjunto en el plan de financiación.” (en Gifreu-Castells et al, 2014: 53).

Su trabajo más reciente es el documental *El caso Wanninkhof-Caravantes* producido por Netflix (2021) y que este ensayo analiza a continuación. Empezamos este artículo con el documental de Tània Balló, *El caso Wanninkhof-Caravantes* (Netflix, 2021) por cuatro razones que a su vez componen la estructura de este

estudio: 1) está producido por una empresa fuera de España (Netflix) la cual ayuda a visibilizar el trabajo de las directoras de cine;⁴ 2) sigue un formato muy popular en la última década como es el *docucrime* o documental criminal, que enseña a la audiencia la realidad tal como ocurrió, lo que convierte a este documental en una auténtica joya filmica y periodística precisamente por mostrar las malas artes periodísticas de la época (1999); 3) trata un tema hasta muy recientemente tabú en España como es la lesbofobia; y 4) por último, *El caso Wanninkhof-Caravantes* es un ejemplo de cine periodístico de investigación que nos hace reflexionar sobre el lado oscuro de la sociedad española a principios del siglo XXI y, por ende, se trata de un tipo de cine pedagógico, que sirve como una manera de ver el mundo y como una nueva forma de activismo feminista. Si seguimos los parámetros de Bill Nichols, uno de los primeros académicos especializados en el cine documental, la obra de Tània Balló se correspondería con ese pensamiento activista que fue precisamente lo que originó el nacimiento del documental. Según Nichols, el documental nace de un pensamiento político de izquierdas y caracterizado también por ir más allá de las fórmulas cliché de Hollywood (“Documentary was a form for the left-leaning filmmakers [...] sharply removed from both Hollywood entertainment and avant-garde formalism.”, Nichols, p. 2). En este sentido, conviene recordar, como afirman Núria Araüna y Laia Quílez, que “el feminismo aborda dilemas cercanos a los del documental” (Araüna, Quílez, 2021: 107) y este contenido feminista se va a analizar a continuación:

Una producción Netflix y un espacio narrativo híbrido

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

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

El documental de Balló es un híbrido entre la narrativa televisiva y la narrativa cinematográfica, ya que no es televisión ni cine al cien por ciento. Entonces ahí se abre un espacio narrativo que resulta muy interesante en el campo académico. El hecho de que no es una docuserie sino un largometraje documental de 90 minutos, pero que al mismo tiempo contiene una estructura más cinematográfica que televisiva, eso ha sido posible gracias a que Netflix la ha dejado trabajar con libertad.

Tània Balló no es periodista sino cineasta y escritora. Si el periodista tiene vocación de informar, ella como documentalista en este caso tiene necesidad de explorar. Este documental explora la historia de cinco mujeres (dos hijas muertas, dos madres rotas y Dolores Vázquez) más la contribución esencial de dos ciudadanas inglesas (una exmujer cuyo testimonio resulta definitivo y brutal, por cierto). Aquí conviene citar que una de las películas preferidas de Tània Balló es *Furia* (1936) de Fritz Lang, donde se cuenta cómo se estructura un falso culpable. La idea de falso culpable es una de las ideas más terroríficas de las sociedades que se sienten libres y democráticas. En su documental, lo que a Balló más le interesa es resaltar “la vulnerabilidad de un sujeto ante una justicia que siente que no se está haciendo justicia, y ahí radica el terror” (en Pérez Guevara). Un terror que en su cine aparece representado por esas imágenes televisivas de la época (*footage*), donde se demuestra que la policía estaba convencida de que era Dolores Vázquez la culpable, pero que no tenían pruebas contundentes. Entonces, esa idea de individuo anónimo que de repente, por la razón que sea, se ha señalado sin pruebas a un escarnio público, resulta terrorífico, sobre todo por una absoluta indefensión. El caso de Dolores Vázquez es por todo ello uno de los grandes casos de falso culpable en España.⁵ En concreto, hay más de un

culpable. Alicia Hornos fue también una gran víctima y fue utilizada para esa estructura. Después de más de 20 años, sin embargo, no podemos pensar que para salvarnos o sentirnos perdonados por Dolores Vázquez tenemos que culpar a Alicia Hornos de esa falsa culpabilidad o señalamiento, cuando ella desde el principio también fue una víctima con cuyo dolor se llegó a comercializar. Por todos estos motivos, no cabe duda de que se trata de un documental de mujeres fuertes con una gran tragedia detrás que las conecta a todas ellas, y que poco a poco han aprendido a vivir con ese dolor. El documental en cierta forma es un homenaje a todas ellas, y sobre todo a Rocío y a Sonia que perdieron sus vidas de forma criminal.

Docucrime y el enfoque de una perspectiva feminista

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

El caso Wanninkhof-Caravantes analiza desde varios puntos de vista el asesinato de la adolescente Rocío Wanninkhof en 1999 y cuatro años después, el de Sonia

Caravantes en 2003, cuando se descubrirá la verdad. En el documental se retrata una falsa culpable y, al final, un verdadero asesino. Este documental critica el periodismo sensacionalista, así como la cadena de errores policiales y judiciales. Veinte años después, Balló nos hace reflexionar con el asesinato de dos adolescentes y sobre todo con el linchamiento público hacia Dolores Vázquez. Una de las principales lecciones que se aprende después de ver el documental de Tània Balló es que el sistema no puede cometer errores como fue el caso, cuando en una televisión pública de máxima audiencia se le permite decir a ciertos personajillos como Margarita Landi, quien acusó sin pruebas a Dolores Vázquez de ser la culpable. Como ha dicho múltiples veces Tània Balló, “los medios de comunicación tienen la responsabilidad de trazar una línea roja en la que a partir de esa línea ya no se está informando sino manipulando” (en Diego Da Costa, [Cinemagavia](#), 23 junio 2021). Tània Balló a quien más crítica y responsabilidad pide es a una investigación policial y a una justicia. Este documental también trata sobre una acusación y una condena injusta de una mujer sobre el asesinato de una adolescente en 1999.

La lesbofobia como gran tema tabú en 1999

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

decir en televisión que “Dolores Vázquez reunía ‘el perfil delincencial más verosímil’” (Rodríguez, *El País*, 1 octubre 2003).

El trabajo de Balló rehúye de todo morbo y apela a la reflexión sobre todo colectiva, porque lo sucedido es un reflejo de la sociedad en la que vivimos. Tampoco se trata de sentirse culpables, pero como dice Balló, de que cada uno de “nosotros cambiemos ciertos aspectos como individuos y como instituciones, porque en el fondo el sistema somos todos” (Balló, *Cinemagavia*, 23 junio 2021). En 2021, el periódico *El País* recogió ocho testimonios de personas agredidas por pertenecer al colectivo LGTBIQ (*Delitos de odio: Vivir para contarlos*, [el País](#), 15 julio 2015).⁶ Según estudios recientes, los delitos de odio están creciendo en toda España “un 45% desde 2013. Los colectivos LGTBIQ lo vinculan al discurso de Vox, que legitima la violencia.” (Zuil, [el Confidencial](#), 6 julio 2021).

El cine pedagógico como una nueva forma de activismo feminista

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

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

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

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

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

Mabel Lozano

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

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

Mabel Lozano, aparte de haber sido una famosa presentadora de televisión durante más de veinte años, ahora trabaja detrás de las cámaras como guionista, productora, directora de cine social y activista en defensa de los derechos de las mujeres desde 2004, cuando, por casualidad, conoció a Irina: una chica rusa que había sido captada por su novio y la vendió por 3.000 euros a un puticlub a las afueras de Madrid. Esto es una realidad más común de lo que podemos creer: “Son mafias de chicos que enamoran a chicas sin recursos y con necesidades. Les dicen que vienen a España a trabajar como camareras y las venden a los puticlubs como si fuesen bolsos” (en Sánchez, Elena. [Cadena Ser](#), 22 febrero 2022). Este choque con la realidad o parte de las sorpresas que nos da la vida, según como queramos llamarlo, el hecho es que en 2007 Mabel Lozano decide ampliar su carrera profesional. Entonces, se va a Irlanda y se matricula en la universidad de Galway para realizar un Master de cine social y derechos humanos. Así, de forma oficial y académica se convierte en documentalista por los derechos humanos y la igualdad. Ese mismo año ve la luz su primer documental, *Voces contra la trata de mujeres* (producido por New Atlantis, 2007), donde presenta a doce mujeres víctimas de lo que ya se denomina como “la esclavitud del siglo XXI” ([proyecto esperanza.org](#)).

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

A partir de ese primer documental de 2007 Mabel Lozano no ha parado de utilizar el cine como una herramienta de transformación social. El cine que ella intenta hacer es ese tipo de cine que aspira a construir un mundo mejor y un mundo

más justo. *La teoría del espiralismo* (New Atlantis, 2009) será su siguiente documental que retrata las dificultades de la vida privada, social y profesional de cinco atletas paralímpicas; algo que no se había hecho antes en el cine en España. Le seguirá el documental *Las sabias de la tribu* (2010), donde de nuevo reúne a otras cinco mujeres de diferente espectro social, pero con algo en común: han sabido reinventarse su vida a pesar de los problemas dentro de su familia y dentro del contexto social de la dictadura. Así, por ejemplo, aparece la escritora Rosa Regás (“cuando yo tenía 25 años una mujer no podía tener una cuenta bancaria. Además, si tú eras descubierta con otro hombre en la cama te caían 3 años en la cárcel mientras que si eso lo hacía tu marido; solo 3 meses”); la senadora Carmen Alborch (“el único mandato era de ser madre-esposa, y si no tenías un hombre al lado eras compadecida o culpabilizada”); una estudiante de universidad a los 60 años; la atleta María Área que cuando ella corría solía escuchar comentarios machistas (“mira, mejor debería estar fregando los platos”) y una pescadora (“a mí me hubiera gustado de niña correr por la playa con una cometa”). Estos dos últimos documentales se pueden catalogar como un homenaje y un cándido testimonio de Mabel Lozano hacia aquellas mujeres de la posguerra española que a pesar de los muchos impedimentos supieron hacer mucho en sus vidas.

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

se ha puesto malo (Mabel Lozano, "Las mujeres que triunfan", [YouTube](#), Feb24, 2014: minuto 3:39).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

1. María Curros Ferro escribió una reseña de *Las Sinsombrero* (2016), donde asegura que tanto el libro como el documental son necesarios e imprescindibles, porque ese gran grupo de mujeres “todavía hoy siguen siendo invisibles para la sociedad” (191). Esa reseña fue escrita en 2017. En 2021 el sistema educativo español incorporó una serie de reformas, entre ellas, la perspectiva de género en todas las asignaturas ([La LOMLOE](#), 8 marzo 2021).
2. En 2003 el investigador y profesor del MIT Henry Jenkins usó por primera vez el término “narrativa transmedia” en un artículo titulado “Transmedia Storytelling”, y cinco años más tarde lanzó una posible definición al afirmar que la estrategia transmedia radica en la “integración de múltiples textos para crear una narración de tales dimensiones que no se puede confinar a un único medio” (Jenkins, 2008: 101)” citado en Giffreu-Castells et al (2014: 47).
3. Para la finalización de este proyecto “hubo que esperar siete años” (Balló en Pérez Mendoza, [elDiario.es](#) 28 febrero 2016).
4. Personalmente parto de la premisa de que el cine español sigue discriminando a las mujeres directoras. Creo que este documental no habría visto la luz si hubiese sido producido en España. Es decir, los referentes audiovisuales en España siguen siendo masculinos, patriarcales y colonialistas.
5. Las mujeres han sufrido durante milenios la indefensión y la humillación. Quizás no es una casualidad que sea otra mujer, Pilar Miró, quien utilizará la misma premisa de falso culpable en su película *El crimen de Cuenca* (1979) y todo el impacto que causó en la sociedad española de principios de los ochenta. En 1981 El Tribunal Supremo finalmente autorizó la exhibición de la película
6. El capítulo 6: *Violeta. La revolución lesbiana*, como parte de la serie *Nosotrxs somos* incluye muchos testimonios sobre la lesbofobia en España, incluida la política y escritora Beatriz Gimeno quien asegura lo siguiente: “Yo vengo de una familia muy progresista y no he sufrido lesbofobia, he sufrido más misoginia. Pero he visto mucha lesbofobia a mi alrededor, he visto y he vivido internamientos en psiquiátricos, parece que fue algo del siglo pasado, pero es de hace nada, con otro tipo de diagnóstico, no por lesbianismo sino por depresión, inestabilidad mental, eso lo he vivido yo con chicas cuyos padres y madres no aceptaban que fueran lesbianas” (Verde, [RTVE](#), 30 octubre 2021).
7. “En España, el primer país de Europa en el consumo de prostitución, alrededor del 85% de las mujeres prostituidas en el territorio nacional son víctimas de trata.” (Navas, Marina y Jaime Casal, [El País](#), 21 de abril, 2022).

8. De hecho, Tània Balló a la pregunta de si sus libros no son biografías al uso, porque alternan con su propia experiencia a la hora de descubrir a estas mujeres responde lo siguiente: “Yo vengo del mundo del documental y necesito compartir mi visión del mundo. No es que crea que soy importante, pienso que compartir la forma en que llego a ellas ayuda a emprender nuevos caminos. Como siempre digo, yo hago doculiteratura.” (en lecturafilia.com 2018/11/02).

OBRAS CITADAS

- Asensio, Carlos. “Tània Balló: ‘Soy feminista de forma perpetua e incondicional’” [Diario16](#), 2 abril 2019.
- Balló, Tània. *200 Km*. Madrid: Quimelca, 2003.
- . *Entre el dictador y yo*. Barcelona: Estudi Playtime, 2005.
- . *Las Sinsombrero*, coproducido por RTVE y la productora Yolaperdono, 2014.
- . *Oleg y las raras artes*. Productora. 2016.
- . *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa*. Barcelona: Espasa, 2016.
- . *Querido diario: hoy ha empezado la guerra*. 2017. Barcelona: Espasa, 2017.
- . *Mamáguerra*. Nina Produccions, 2017.
- . *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables*. Barcelona: Espasa, 2018.
- . *El caso Wanninkhof-Caravantes. Murder by the Coast*. Netflix, 2021.
- . *Las Sinsombrero 3. El exilio*. RTVE, 2021.
- Curros Ferro, María. “Tània Balló, Las Sinsombrero.” *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*. 20(1) 2017: 173-99.
- Delitos de odio: Vivir para contarlos*: 05:31 minutos, [el País](#), 15 julio 2015.
- Díaz Anichtchenko, Cristina. Reseñas. *Comunicación y género*. 2(1) 2019: 141-45.
- Gámez, Fuentes and Rebeca Maseda García Eds. *Gender and Violence in Spanish Culture. From Vulnerability to Accountability*. New York: Peter Lang, 2018.
- Gifreu-Castells, Arnau y Valentina Moreno. “Estrategias y modelos de financiación del documental interactivo y transmedia” *Fonseca, Journal of Communication*, 9 (julio-diciembre 2014): 41-63.
- González Aldea, Patricia. “La dimensión de género en el cine actual en España: la imagen de la mujer en el documental” Ponencia presentada en el congreso “Women Then and Now in Spanish Theater, Cinema, Television” celebrado en 2013 en el Trinity College, Dublin.
- Hernández Rodríguez, Ana Isabel. Review Balló, Tània. *Ediciones Universidad de Salamanca. Hist. Educ.* 40, 2021: 469-70.
- Jabois, Manuel. Entrevista a Mabel Lozano. [El País](#). 17 septiembre 2017.
- [La LOMLOE](#), 8 marzo 2021.
- La Roca*, Atresmedia, 2 octubre 2022.
- Lecturafilia.com Entrevista Tània Balló Colell: “creo que debemos empezar a reivindicar la supervivencia”. <https://lecturafilia.com/2018/11/02/entrevista->

tania-ballo-colell-creo-que-debemos-empezar-a-reivindicar-la-supervivencia/#:~:text=Creo%20que%20hay%20algo%20que,disidencia%20o%20de%20exilio%20interior. Accessed 27 May 2022.

- Lozano, Mabel. *Voces contra la trata de mujeres*. New Atlantis, 2007.
- . *La teoría del espiralismo*. New Atlantis, 2009.
- . *Las sabias de la tribu*. 2010.
- . *Madre*. 2012.
- . *Las mujeres que triunfan*. 2014.
- . *Chicas nuevas 24 horas*. 2015.
- . *El Proxeneta. Paso corto, mala leche*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2017.
- . *PornoXplotación: La explosión de la gran edición de nuestros tiempos*. Barcelona: Editorial Alrevés, 2020.
- . *Biografía del cadáver de una mujer*. 2021.
- Navas, Marina y Jaime Casal, “Así actúan las redes de trata de seres humanos en la guerra de Ucrania: una amenaza “muy real”, *El País*, 21 abril 2022.
- Nichols, Bill. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. 1st ed., University of California Press, 2016. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctv1wxtcp>. Accessed 27 May 2022.
- Oroz, Elena y Sophie Mayer. *Lo personal es político: feminismo y documental*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2011.
- Pérez Guevara, José Antonio. “Entrevista a Tània Balló” <https://242peliculasdespues.com/2021/06/23/entrevista-a-tania-ballo/>. Accessed 27 May 2022.
- Pérez Mendoza, Sofia. “Sin nombre y sin sombrero: las artistas borradas de la Generación del 27” *elDiario.es* 28 febrero 2016.
- Rodríguez, Jorge A. “Acebes dice que Dolores Vázquez reunía "el perfil delincencial más verosímil” *El País*, 1 octubre 2003.
- Saiz, Echezarreta, V.; Peralta García, L.; Martínez Pérez E. “Alianzas de actores y construcción de una arean pública a través de la estrategia transmedia. Análisis del proyecto Chicas Nuevas 24 Horas”. *Teknokultura* 15(2) 2018: 207-22.
- Sánchez, Elena. “Mabel Lozano: "Muchos hombres casados van al puticlub de lunes a jueves y los fines de semana son padres de familia ejemplares” *Cadena Ser*. 22 febrero 2022.
- Sancristóval, Piedad. “Mabel Lozano, directora de 'Biografía del cadáver de una mujer': “Llamarlo trata es un eufemismo, es esclavitud” *eldiario.es*, 21 enero 2021.
- Verde, Nuria. “Lesbofobia: esterotipos negativos, acoso escolar y el caso Dolores Vázquez” *RTVE*, 20 octubre 2021.
- Zuil, María y Darío Ojeda. “Así están creciendo los delitos de odio en toda España” *el Confidencial*, 6 julio 2021.

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

TROPOS Y TEMAS DE LA CARTOGRAFÍA MANCHEGA EN *EL QUIJOTE*: RESPUESTAS GLOBALES/RESPUESTAS LOCALES

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood

Professor Emerita, Wells College

Introducción

Modelo de virtualidades interpretativas, ya desde los Prólogos *El Quijote* anticipa respuestas, *concretización personal* de lectores incontables, incluso el protagonista (lector de sí mismo en la Parte II), hasta un público universal coetáneo y futuro. Esta atención al lector, base de teorías críticas contemporáneas que fundamentan mi análisis, considera indispensable elemento crítico las respuestas o lecturas individuales,¹ junto a la importancia de la cultura recibida y los elementos sincrónicos y diacrónicos que el público comparte en el momento histórico en que aparece la obra.²

En el contexto del siglo XVI-XVII, la revolución editorial y de comunicaciones que supuso la expansión de la imprenta (hacia 1446), transformó la sociedad y cultura españolas. Los viajes trasatlánticos a partir de 1492, junto a las políticas imperiales convirtieron la cartografía y los libros de viaje en verdaderos “best sellers.” La publicación del *Tesoro de la lengua castellana o española*, en 1611 contribuyó al auge editorial coincidiendo además cronológicamente con las fechas de otro éxito editorial, las dos partes de la novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes. Éxito alimentado por la publicación apócrifa del Quijote escrito por Alonso Fernández de Avellaneda en 1614.

Hay general consenso entre teóricos de la narratología internacionales y españoles³ sobre la novela de Cervantes como magistral fusión de géneros. Este consenso es universal concretamente sobre la manera en que *El Quijote* incorpora tropos y recursos literarios de los Libros de Caballería, a la cual parodia, la novela pastoril, las novelas ejemplares, la Biblia, y muchos más. Novela vertebrada por “salidas,” “derroteros,” trayectos y viajes, la cartografía de la época, bajo títulos como, *Descripciones geográficas*, *Reportorios*, *Relaciones topográficas*, etc., tiene evidente presencia en *El Quijote*, aunque la tendencia de los investigadores ha sido considerarla solamente como fuente de datos geográficos empíricos.

En este trabajo propongo que, en *El Quijote*, los tropos, temas y demás registros cartográficos actúan como modelo de conexión con el público lector, como base de la estructura de las aventuras quijotescas y como inspiración para temas tan distantes de la realidad empírica como son los mitos y leyendas regionales manchegas de particular resonancia en *El Quijote*. La presencia de estos registros en la novela nos aclara aspectos lingüísticos “familiares” y atractivos para la audiencia de su época, así como la elección de La Mancha y sus regiones como inspiración de algunos escenarios quijotescos.

Libros o guías de viaje

Uno de los primeros libros-mapas publicados en España,⁴ el *Reportorio de los caminos de toda España*, de Pero Juan de Villuga, Correo Mayor al servicio del Emperador, en 1546 se inicia con el siguiente “PRÓLOGO,” dirigido al **estudioso y curioso lector** [énfasis añadido]:

Figura nº 1: Prólogo de Pero Juan de Villuga⁵ (pág. 67)

En tono directo y dialogal, el autor se dirige al lector estudioso y curioso indicando el objetivo práctico de su libro, “en el qual allaran qualquier viaje que quieran andar muy provechoso para todos los caminantes.”

Junto a sus cualificaciones para la fiabilidad de los datos, Villuga emplea refinadas armas retóricas invitando a leer...y a comprar su libro. El persuasivo tono del

Prólogo promete una especie de “Baedeker” para el viajero, y un instrumento seguro equivalente a la Guía Michelin, y a los GPS, Siri o Alexa de hoy.

Andando escudriñando en la pobreza de mi ingenio cómo pudiese hacer algún buen fruto y provechoso servicio **al curioso lector** [énfasis añadido] y deseoso de saber no cosas vulgares sino por la experiencia muy notorias: parecióme ... reducir a un orden y concierto todas las ciudades, villas y lugares, y hasta las ventas, que en España hay poniendo el cierto y verdadero camino y distancia que de una parte a otra hay.⁵

Unos treinta años más tarde, el *Repertorio de Caminos de España* de Alonso de MENESES, igualmente se dirige **al Estudioso y curioso lector** [énfasis añadido] desde el PRÓLOGO:

Figura nº 2: Prólogo de Alonso de Meneses (pág. 68)

...el continuo ejercicio de mi peregrinación me ha dado experiencia de los muchos trabajos y desasosiegos que en los largos caminos suelen acontecer mayor—mente a los no instruidos, Por lo cual di una relación cierta de los más caminos de España.⁶

Tanto Villuga como Meneses, se dirigen al “prudente y curioso lector” empleando un lenguaje persuasivo y un tono personal invocando sus conocimientos para asegurar al lector de la fiabilidad de los datos. La elocuencia de la retórica y el tono “personal” de estos Prólogos así los identifica. De igual manera que el lenguaje de la tecnología virtual participa en la retórica de las comunicaciones actuales, estos populares libros participaron en el *Zeitgeist* lingüístico de las publicaciones que se expandieron en el siglo XVI.

El valor de estos *Reportorios* está, además, en la selección de trayectos claramente identificados con nombres de pueblos y ciudades y exactas medidas de distancia, lo que sin duda ayudarían entonces a los viajeros, pero también nos ayudan ahora a visualizar la plausibilidad de algunos episodios de *El Quijote*. Y efectivamente estos datos sobre distancias y ubicaciones geográficas han impulsado una activa bibliografía por parte de cervantistas, especialmente manchegos, sobre la geografía física de “regiones cervantinas” en La Mancha.⁷

No podemos asegurar que Cervantes manejara estos libros. No los cita, ni aparecen en el “donoso escrutinio.” Sin embargo, llama la atención que los Prólogos de ambas Partes del *Quijote* compartan el tono dialógico de los populares *Reportorios*, una fórmula evidentemente muy familiar en el lenguaje editorial y evidente en la retórica de la época.⁸ Dado el expresado propósito de estas guías o libros de viaje, las regiones, sus topónimos y nombres están claramente identificados, incluidos los de la región de La Mancha, indudable patria de Don Quijote.

La Mancha

¿Por qué elegiría Cervantes La Mancha para su novela? ¿Qué connotaciones posibles tenía la región y su nombre en la España del siglo XVI para hacerla protagonista?

El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha, título cuidadosamente elegido para evocar modelos literarios según explica el, en este caso omnisciente, narrador especifica el razonamiento de Don Quijote:

Pero acordándose que el valeroso Amadís...añadió el nombre de su reino y patria para hacerla famosa y se llamó “Amadís de Gaula”⁹ así quiso añadir al suyo el de la suya y llamarse don Quijote de La Mancha, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria y la honraba con tomar el sobrenombre de ella. (*Don Quijote* I,1, p. 32)

Semánticamente, el étimo Mancha, según el coetáneo *Thesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, tenía entre otros el significado de “Un gran territorio diferente de los vezinos por alguna cualidad que la diferencia dellos.”¹⁰ Desde el punto de vista de la geografía histórica, La Mancha era “una de las comarcas sujetas a distintas delimitaciones por sobrepasar los límites provinciales.”¹¹

En el contexto narratológico de la novela y desde el punto de vista de Don Quijote, según opinión del arriba citado narrador, el significativo sobrenombre de Mancha, como *campo diferente* a los demás, es perfectamente coherente con sus aspiraciones caballerescas ya que, en su fantástica imaginación, representa una

alegoría del espacio caballeresco que desea imitar. Esta cualidad diferencial del término Mancha ofrece a Cervantes una exquisita oportunidad para ubicar su narrativa novelesca en un espacio *diferente* y real a la vez.

Las palabras, sin embargo, apuntan filólogos,¹² no pertenecen al hablante (o escritor/a), sino que cambian significados incluso cuando se repiten. Y el significado de “Mancha” ha sido coloreado por muchas connotaciones con efectos irónicos, burlescos o hasta despectivos. Es posible que estos significados estuvieran en el habla de los coetáneos, cultos o no instruidos, y aún en la de los vecinos manchegos cuando aparece publicada la novela.

Dada la polisemia del término, el nombre de Mancha también irradia múltiples asociaciones¹³ tanto para la investigación geográfica como artística, especialmente con las artes visuales fuera y dentro del territorio en España.¹⁴ ¿Cómo se percibe La Mancha desde el exterior y desde dentro de España?

Superfamiliaridad

Desde el Romanticismo, el territorio de La Mancha, escenario del *Quijote*, ha entrado en el imaginario universal como un espacio literario, pero también árido, seco, rudo y rústico en eterna estación estival. La fama misma de la novela, su enorme influencia y difusión ha producido una “superfamiliaridad” con esa imagen, eficaz y seguramente compartida con millones de lectores a nivel internacional pero no permite, a veces, imaginar otras alternativas. De hecho, productores de cine buscando esa imagen estereotipada para películas sobre *El Quijote*, tuvieron que filmarlas en Aragón porque los paisajes de La Mancha con sus extensos viñedos, olivares y campos de sembraduras no les parecieron lo suficientemente “manchegos.” Es el caso de las versiones de Orson Wells, de John Cleese, de Manuel Gutiérrez Aragón, con Fernando Rey como Don Quijote y Alfredo Landa como Sancho en 1991, entre otros trabajos cinematográficos. (Accedido 17 febrero, 2023) (<https://www.youtube.com/watch?v=EdhW03pOMt8>)

Pero esa visión romántica, deja fuera otro tipo de “familiaridad,” la de los propios manchegos. ¿Qué tipo de respuesta se genera en audiencias locales al ver reflejada su realidad en una obra de ficción?

Desde el punto de vista de lectores/as curiosos/as, habitantes de los pueblos de la Mancha, la mención o descripción de lugares geográficos locales conocidos, no solo ofrece interés, verosimilitud literaria y placer estético, sino que al ser reconocibles empíricamente añaden otros matices de textura y calidad de autenticidad local manchega a la ficción.

A los lectores manchegos, la lectura del *Quijote* produce una *familiaridad empírica* que nos facilita identificarnos emocionalmente con la novela, precisamente porque reconocemos detalles geográficos, parajes, sierras, arbolados, topónimos, caminos y tipos rurales. Muchos de los detalles de la novela y mapas antiguos todavía se pueden encontrar en los pueblos y han sido motivación para un “boom” de investigaciones locales sobre el “verdadero” lugar de La Mancha, los protagonistas¹⁵ y los espacios concretos que aparecen en la novela.

El elegir Cervantes *La Mancha, territorio diferente de los campos vecinos* y situar la acción de los personajes en espacios de ubicación geográfica ambigua abre amplias oportunidades para la investigación histórico-geográfica.¹⁶ Por otra parte, y desde un punto de vista narratológico, los términos de las descripciones añaden interesantes matices interpretativos a la novela, objetivo de este trabajo.

El ejemplo del Campo de Montiel

El segundo capítulo de la novela se inicia con las conocidas frases:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido las doradas hebras...por la faz de la ancha y espaciosa tierra...cuando el famoso Don Quijote de La Mancha...comenzó a caminar por el **antiguo y conocido Campo de Montiel** [énfasis añadido]. (*Don Quijote*, I, p. 35).

Acertó Don Quijote a tomar la misma derrota (trayecto) y camino que el que él había tomado en su primer viaje, que fue por el campo de Montiel, **por el cual caminaba** [énfasis añadido] con menos pesadumbre que la vez pasada por ser la hora de la mañana y herirles a soslayo los rayos del sol no les fatigaba.¹⁷ (*Don Quijote* I, p. 73).

Don Quijote va caminando por el “antiguo y conocido” Campo de Montiel, parte del territorio o *campo* de La Mancha, buscando allí el escenario de futuras aventuras. Un Campo dentro de otro Campo, el de Montiel tampoco es el territorio contemporáneo de la novela como ya han estudiado y confirmado investigadores manchegos recientes¹⁸ sino un espacio de, dimensiones diferentes y “antiguo,” de otro tiempo, “por el cual caminaba.”

La ambigüedad de la descripción del Campo de Montiel en estos párrafos es evidentemente intencional por parte de Cervantes. Desde el punto de vista semiológico el adjetivo “antiguo” describe propiedad que refiere a otra dimensión temporal, una realidad que existió en otro tiempo: el “érase una vez” de los cuentos en español. Utilizados juntos, los adjetivos “conocido y antiguo”, añaden otro matiz significativo al Campo de Montiel, que pueden conducirnos a referentes literarios y a otros cartográficos. “Antiguo” en este episodio puede también referirse a los anteriores límites y por lo tanto conocido administrativamente.

Sin duda la característica “indeterminación” de Cervantes encontró en los cambios histórico-administrativos del territorio y en la cartografía un filón de posibilidades para desplazar a su protagonista a otra realidad. Efectivamente en La Mancha, territorio “diferente,” sujeto a distintas delimitaciones, administrativamente dividido en Campos durante siglos, existe otro Campo *diferente*, el de Montiel, perfecto para desplazar su personaje a cambiantes realidades.

El nombre Montiel es, además, y comparado con nombres más terrenales de La Mancha (Toboso, Argamasilla), un nombre fonéticamente “alto, sonoro, y significativo,”¹⁹ cualidades altamente valoradas por Don Quijote cuando elige nombres en la Primera Parte.

Confirmando el potencial literario de esta toponimia, en el tomo II de la *Descripción y Cosmografía de España*, de Fernando Colón, un documento cartográfico denso, repetitivo y difícil de seguir, entre los centenares de secciones se encuentra una de las curiosamente más extensa y prolija en datos, las número 4555 a 4592, dedicada precisamente al Campo de Montiel:

El castillo de Rochafrida es a la ribera del Guadiana en el Campo de Montiel, una legua al nacimiento del Guadiana es un castillo mui antiguo e está lo alto del derrocado por mano del Rey e está medio de una laguna... e a cuatro tiros de vallestá²⁰ está una cueva en un valle alto que dicen que hizo ally Montesinos su habitanza quando salyo de Francia desterrado a esta cueva.²¹ (Colón [1525] II, 1988, 4584-85, p.142).

En contraste con la parquedad de información y detalles dedicados a centenares de pueblos y ciudades de otras regiones, incluso de la misma Mancha, la *Descripción y Cosmografía de los pueblos de España* dedica a este territorio manchego un extenso número de párrafos y páginas. Sin embargo, lo verdaderamente extraordinario de estas secciones son los detalles histórico-culturales sobre localidades, topónimos y leyendas que aportan los informantes sobre la geografía del Campo de Montiel.

E esta cueva es de mucha largura que no se sabe el fin porque a veinte pasos entrado la puerta que van como hacia abaxo pasa un rio con gran zurryidode... e no le osan vadear e dizen que esta allí una piedra que dicen que sobre ella hacia monedas Montesinos e baxo la ribera está una ermita. (*Ibid.*, 4586, p.143)

No solamente la melancólica leyenda de Rocafrida, la del castillo derribado heroicamente por mano del Rey y el singular nacimiento del río Guadiana, la *Descripción y Cosmografía* relata que en este Campo está nada menos que la residencia de Montesinos desde su exilio de Francia. Y es allí donde, entre otras artes, ¡fabrica monedas! referente quizá de las que Don Quijote entrega a Dulcinea cuando “se la encuentra” en la surreal escena dentro de la cueva.

Las asociaciones literarias encenderían la imaginación de lectores como Cervantes al leer este texto en las secciones 4584-4586 de la *Descripción* de Montiel. Prueba la tenemos en los capítulos XXII-XXIV de la Segunda Parte del Quijote: “Donde se da cuenta de la grande aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de La Mancha... cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa”.²²

Tan interesantes como los datos sobre las leyendas que encierra la cueva es el tono discursivo de la narrativa. A semejanza de los “cuentacuentos,” los informantes

del Campo de Montiel que contribuyeron a la *Descripción y Cosmografía* imitan la voz tradicional de las leyendas apelando a narradores de otros tiempos: “que dicen que hizo ally” “e dicen que está allí una piedra...” (p.142). Reconocemos en la narrativa del *Quijote* el tono discursivo característico de las leyendas y las referencias a los narradores evocados por Cervantes en los episodios sobre la cueva de Montesinos: “[de] que tantas y tan admirables cosas en aquellos contornos se contaban.” (*Don Quijote* II, XXXVI, pp. 717-20).

Como en la narrativa de los cuentos, el primer signo y requisito, es salir de la dimensión o espacio “normal” y entrar en el espacio mágico de la ficción. Al narrar los históricos datos y maravillosas leyendas de su Campo, los vecinos informantes se remontan al “antiguo” Campo de Montiel desplazando al lector/escuchador al “érase una vez” del pasado.

Evidentemente los informantes que contribuyeron a la *Descripción* del Campo de Montiel demuestran tener más conocimientos de la historia, leyendas y tradiciones de su región que informantes de otras regiones. Es también posible que los equipos encargados de recoger datos en otras regiones fueran menos hábiles en estimular información o recabarla. El hecho es que la riqueza de datos sobre el Campo de Montiel resalta la voluntad de estos vecinos de compartirla con los cartógrafos quienes, afortunadamente, los dejaron escritos para la posteridad.

Investigadores extranjeros y españoles han contribuido a una voluminosa bibliografía sobre las innumerables posibilidades literarias interpretativas del Campo de Montiel, especialmente episodios desarrollados en pueblos con específicas tradiciones culturales como los de Osa de Montiel y Villahermosa²³ y más concretamente en espacios tan emblemáticos como los de la Cueva de Montesinos en él ubicado, en el contexto del *Quijote*.²⁴

Igualmente abundan los estudios de investigadores regionales manchegos sobre la geografía empírica del mismo, sus vías, caminos y las políticas que rodeaban al Campo de Montiel en tiempos de Cervantes. La interesante alusión al “antiguo” Campo en 1616 vs. el “actual” Campo de Montiel revela cambios en el número de municipios, (en el antiguo constaban cuarenta municipios, mientras el “actual” desde

1575 son 23) límites territoriales organizativos y burocráticos que sin duda afectarían a los habitantes de La Mancha.²⁵

Los trabajos de estos investigadores sobre el Campo de Montiel expresan no solo una “familiaridad territorial” sino un reconocimiento de la geografía, la historia y la cultura de su patria. En común con habitantes de otros lugares expresamente mencionados en la novela, investigadores manchegos defienden en sus escritos un sentimiento de “pertenencia” que sin duda es compartido por la audiencia de la región.

EI LÉXICO CARTOGRÁFICO: “Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo Vizcaíno y el valeroso manchego tuvieron”:

En la estructura y narrativa del *Quijote* encontramos referentes cartográficos en el tono narrativo, tropos, temas y detalles frecuentes en el contexto editorial del siglo XVI. Junto a esos elementos, hay en el léxico de los mapas o guías de viaje de la época términos repetidos, casi diríamos dominantes, que también actúan con protagonismo en el *Quijote*. Aunque aparentemente simplemente básicos, como el caso del adjetivo “pasajero,” eran muy significativos para el propósito financiero de la Corona en el original de los mapas, pero también literariamente significativos en el contexto de las aventuras de Don Quijote.

Junto a las ambiciones caballerescas de don Quijote y lugares mitificados gracias a la polisemia y ambigüedad de nombres como Mancha y Antiguo Campo de Montiel, el léxico del *Quijote* toma de la cartografía trayectos y topónimos excepcionalmente realistas, nada ambiguas, que añaden a la riqueza textual y a su recepción emocional entre el público de lectores manchegos. La “Estupenda batalla entre el gallardo Vizcaíno y el valiente manchego” puede ilustrar este tipo de *respuesta* del público lector manchego a episodios concretos. ya que la descripción del entorno físico de la geografía representado en la novela produce una experiencia de identificación personal y cultural con los espacios geográficos descritos.

Como leímos en la cita anterior, al inicio de su “Segunda salida” Don Quijote sale del *inexactamente* “antiguo” Campo de Montiel y se dirige a otro lugar, esta vez

exacto y actual: Puerto Lápice, lugar de actividades reales. O sea, en lugar de moverse por lugares inconcretos (imaginarios), se dirige a un muy concreto y “pasajero” lugar que además podía encontrarse en los mapas del s. XVI como también en los de hoy.

¿Qué mapa consultó Don Quijote para “salir de su aldea y luego de librar la batalla de los molinos, seguir a las anticipadas aventuras en Puerto Lápice?” Como caballero andante Don Quijote no necesitaba mapas, pero sabía a dónde ir y hasta sabía que Puerto Lápice era un lugar “muy pasajero.”

Habiendo empezado su segunda jornada saliendo del Campo de Montiel²⁶ por la mañana y ...tras la aventura... Tornó a subir sobre Rocinante, y hablando de la pasada aventura (de los molinos), *siguieron el camino de Puerto Lápice* [énfasis añadido], porque allí, decía Don Quijote, que no era posible dejar de hallar muchas y diversas aventuras, por ser **lugar muy pasajero** [énfasis añadido]... y a obra de las tres del día le descubrieron.” (*Don Quijote*, I, VIII, p.789).

Como en episodios anteriores, la indeterminación, ambigüedad creada por Cervantes con los espacios y los tiempos se presta a diversas, conflictivas a veces, interpretaciones tanto sobre el punto de partida como el del trayecto que imaginamos siguen los protagonistas. Aquí leemos que “habiendo tomado la misma derrota que en la salida anterior” en el capítulo VII, empiezan su jornada desde su aldea y, saliendo por el “antiguo” Campo de Montiel descubren unos treinta o cuarenta molinos contra los que Don Quijote libra una feroz batalla. Terminado el encuentro con los molinos se dirigen a Puerto Lápice.

Mientras que algunos sugieren²⁷ los molinos de El Toboso como escenario de la batalla de Don Quijote contra dichos ingenios, no aparecen allí ni son mencionados en las diferentes visitas de Sancho y Don Quijote a esa villa. Hay más consenso en que, por su ubicación, los molinos de Campo de Criptana son el escenario de tan emblemática aventura. Campo de Criptana se encuentran en las cercanías del Toboso y, según confirma Sancho en el capítulo XIII de la 1ª Parte, su aldea está **muy cerca del Toboso** [énfasis añadido].²⁸

Habiéndole conocido (Sancho a Don Quijote) desde su nacimiento, en lo que dudaba algo era en creer aquello de la linda Dulcinea del Toboso, porque nunca tal nombre ni tal princesa había llegado jamás a su noticia, aunque vivía tan cerca del Toboso. (*Don Quijote*, I, III p.116).

Hay un triángulo geográfico entre las localidades de El Toboso, Campo de Criptana y Puerto Lápice plausible con los tiempos y direcciones mencionadas en la aventura, y en esto coincidimos muchos lectores del *Quijote*. Para Don Quijote, sin embargo, aquí lo más atractivo de Puerto Lápice y motivación para ir en su dirección es su fama de lugar *pasajero*.

Por razones políticas e impositivas de esos siglos, el étimo pasaje y el adjetivo “pasajero” eran centrales en los cuestionarios de las *Relaciones geográficas* de 1575.²⁹ La “Acción de pasar de una parte a otra”³⁰ era actividad sujeta a impositaciones fiscales por parte de la corona y los señores territoriales. Por otro lado, y activos por lo menos desde tiempos romanos y visigodos³¹, existían además en el siglo XVI “viejos caminos, “carriles,” “cordeles” y vías rurales entre los pueblos de esta zona manchega con gran actividad pasajera pero no sujetos a cargas fiscales. Por tratarse del tráfico diario entre pueblos para el intercambio y venta de productos agrícolas no recibían la consideración, ni los cuidados, del pasaje vial. Esta abundancia de caminos rurales, usualmente no incluidos en los Reportorios, *Descripciones*, *Relaciones*, *Atlas*, etc. era sin duda de general conocimiento entre los viajeros y podría explicar la plausibilidad de ellos como escenario de algunos trayectos quijotescos, por ejemplo, “Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron”:

Venía en el coche una señora vizcaína³² que iba a Sevilla donde estaba su marido que pasaba a las Indias con un muy honroso cargo.” (*Don Quijote* I, VIII p. 79)

Escuchaba (las palabras de Don Quijote) un escudero de los que el coche acompañaban que era vizcaíno, el cual viendo que Don Quijote le decía que luego había de dar la vuelta al Toboso.

“No quiero otra cosa sino que volváis al Toboso y que, de mi parte, os presentéis ante esta señora (Dulcinea) y que le digáis lo que por vuestra libertad he fecho.” (*Ibid*, p. 81).

Extendido entre tres capítulos de la novela, la “batalla contra el gallardo Vizcaíno” ha recibido enorme atención de los críticos, especialmente las referencias a los libros de Caballería y recursos del género por ejemplo como suspender el relato para estimular continuidad del interés del público lector.³³

En este episodio, además, para conseguir una reiteración humorística de escenas de la literatura medieval, Cervantes mezcla tropos caballerescos con específicos detalles de la cartografía impresa consiguiendo dar al episodio una sensibilidad cómica en contraste con la seriedad caballeresca. Por otra parte, al insistir en que el vizcaíno repita el trayecto Toboso-Puerto Lápice, confirma la ubicación de caminos en la geografía real de La Mancha. Los caminos que cruzan la llanura manchega conectan pueblos, ciudades, regiones, gentes, y así lo han hecho desde tiempo inmemorial, aunque no aparezcan en los famosos documentos cartográficos. De la misma manera, los establecimientos hallados en esos caminos, ventas,³⁴ mesones, posadas, paradores son importantes elementos en el paisaje empírico y real de los mapas, pero en el proceso de la misión ficcional de los protagonistas, tienen coherencia para entrar a formar parte del imaginario paisaje de la novela. El episodio del valiente Vizcaíno, plausiblemente ubicado en el Camino de Herencia a Puerto Lápice por La Pedriza, se “concretiza” en nuestra imaginación como un escenario creíble, verosímil, perfecto para la historia imaginada en la novela.

Diferente a la intencionada ambigüedad de Cervantes tratando de despistar al lector sobre el lugar de origen de Don Quijote y sobre la ubicación de sus aventuras, moviéndose entre espacios reales e imaginarios, en este episodio, sin embargo, nos facilita pistas para trazar un itinerario muy preciso en los mapas contemporáneos de Cervantes y en los actuales. Para más seguridad, el trayecto se confirma en el requisito exigido por Don Quijote al vizcaíno de volver desde “cerca de Puerto Lápice al Toboso.” Hay un trayecto de ida y vuelta que tiene plausibilidad, tanto desde el punto de vista cartográfico como desde el literario.

No hay duda de que el lugar de destino, Puerto Lápice, es lugar de partida para la vuelta al Toboso y viceversa. Sobre cualquier mapa, especialmente sobre el terreno empírico, hay un claro trayecto desde El Toboso a Puerto Lápice.

Respuestas interpretativas manchegas

En contraste con muchas de las aventuras y episodios de la novela escenificados en espacios imaginados, inconsistentes con la cartografía, y por lo tanto difíciles de probar empíricamente, el episodio del Gallardo Vizcaíno ofrece un interesante giro o reto interpretativo.

Para los “curiosos lectores” vecinos del escenario de este episodio, el trayecto entre El Toboso y Puerto Lápice tiene una clara concretización en la situación de los pueblos que hay entre ellos. Situados entre los puntos de partida y destino del Vizcaíno, se encuentran Herencia y Alcázar de San Juan, pueblos de necesario pasaje. De hecho, puede verse sobre los mapas: SIGPAC (accedido 17 febrero, 2023) ([Visor SigPac V 4.11 \(mapa.es\)](#)). En el mapa de Herencia todavía encontramos el *Camino Viejo de Alcázar* (de San Juan), en cuyo municipio, a su vez, existe un camino llamado *Camino Viejo del Toboso*.

Paralela alternativa a ese trayecto, en el mismo mapa y municipio actual de Herencia se encuentran el *Camino Viejo de Puerto Lápice* en dirección oeste. Hacia el este de Herencia está el *Camino de Quintanar*, sin cambios a lo largo de los siglos y que llevaría al Vizcaíno a Quintanar y, desde ese lugar, a 9 Km., directamente al Toboso. La conexión entre los caminos de Puerto Lápice y el de Quintanar está al oeste del actual Parque Municipal, antigua Serna del Prior.

Figura nº 3: Caminos entre Puerto Lápice y Herencia (pág. 68)

Hay dos alternativas para este viaje de ida y vuelta, no obstante, los habitantes de esa zona, reconocemos que para ir de Puerto Lápice al Toboso como debería retrazar el Vizcaíno, lo más lógico y eficiente sería volver desde Puerto Lápice a Herencia donde se podría tomar el Camino Viejo de Alcázar, todavía en uso, y desde Alcázar seguir el camino Viejo del Toboso para llegar allí.

El trayecto en ambas opciones es de unos 38 Kms. y en las dos, los personajes tendrían que sortear el paso del río Gigüela, importante afluente del Guadiana, por pequeños puentes de los cuales solo hay restos en la actualidad. Notable es la gran diferencia paisajística experimentada en el Valle del Gigüela desde los siglos XVI al XX como resultado de las desastrosas políticas hidrológicas para los ríos manchegos

y el imparable cambio climático.³⁵ De especial interés geográfico y literario es la presencia de **islas** [énfasis añadido] en varios tramos de este río manchego. Este inusual elemento topográfico de la región pudiera haber sido inspiración para la “Ínsula Barataria” que gobernó Sancho.

Figura nº 4: Mapa del río Gigüela con sus islas (pág, 68)

La conclusión de estos datos es que cualquiera de las alternativas viales para el trayecto de ida y vuelta del Vizcaíno sería válida como solución literaria.

Las distancias y los detalles del entorno arbolado y encrucijadas en los caminos son coherentes con la narrativa del episodio del Vizcaíno, en el cual se escenifica el corte de ramas de un árbol y la batalla misma. Hay además en el término Municipal de Herencia toponímicos curiosos que bien pudieran haber sido inspiración a la hora de nombrar detalles de la novela como son el paraje de La Sancha, el nombre de la finca “El Rocín”³⁶ y la sección oeste de la Sierra de Herencia ya a vistas de Puerto Lápice que lleva el “alto, sonoro y significativo” nombre de “Sierra Morena”. Interesante coincidencia toponímica que probablemente fuera inspiracional para Cervantes o elemento de intencional ambigüedad.³⁷

Esta famosa ambigüedad e indeterminación de Cervantes en este caso concreto de los topónimos, ha sido la base de innumerables trabajos de investigación literaria sobre episodios del *Quijote*, así como objeto de múltiples estudios, investigaciones y tesis doctorales desde muy diversas perspectivas. Mientras algunos analizan las distancias y localización de aventuras en los mapas-libros de viaje o sugerimos que Don Quijote viajó por rutas concretas siguiendo la novela, otros investigadores tratan de probar empíricamente que *el lugar* de Don Quijote es determinado pueblo. Algunos incluso, han empleado datos topográficos para dudar si Cervantes hubiera estado en la Mancha, con la excepción de viajes por las grandes rutas viales del territorio.³⁸

En su búsqueda de realidades empíricas en esta obra de ficción algunos apuntan que “hay discontinuidades geográficas” en el Quijote, a veces hasta corrigiendo a Cervantes culpándolo de inexactitud y error: “El orden en que se producen las aventuras *no fue como lo describe Cervantes*” dice uno de ellos.³⁹

Por virtud de la fuerza que el arte otorga a nuestras percepciones estéticas, la aventura imaginada tiene su propia plausibilidad tanto para unos como para otros. La imaginación de la audiencia (lectoras /es o escuchadoras/es de obras literarias) de cualquier época u origen tiene la capacidad y libertad de concretizar, “responder” individualmente a narrativas artísticas.

El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty escribe:

Tenemos la experiencia del mundo a nivel sensorial tangible, que se percibe y no se cuestiona, mientras que el universo a nivel del pensamiento es invisible y difícil de explicar. Entre estos dos niveles se abre una gran distancia. La unión entre lo visible y lo invisible se manifiesta en las artes, la literatura, en las pasiones, y en las ideas, entre las cuales se producen fuerzas emocionales y estéticas.” (Merleau-Ponty, 1962, p. 219) ⁴⁰

Esa distancia o espacio que se da entre lo real y lo imaginario configura cada percepción personal, que llamamos “respuesta” del público lector.

El contexto geográfico histórico de la Mancha no limita la acción y el moverse de los protagonistas fuera de, o entre, realidades empíricas. Desde una perspectiva manchega, los detalles topográficos, aportan “verosimilitud”, más allá de lo anecdótico, una autenticidad que sería muy apreciada, valorada por los lectores coetáneos de Cervantes.

A los lectores vecinos contemporáneos de hoy, el entorno de la aventura quijotesca nos convence en dos niveles; uno porque lo consideramos una visión muy acorde con el entorno ficticio en que se mueve Don Quijote, pero, sobre todo, porque reconocemos los caminos empíricos, reales, su toponimia y la presencia, en el trayecto del Vizcaíno, de la silueta de la Sierra Morena local. Esa “familiaridad” de los detalles en el texto del episodio nos acerca emocionalmente a nuestros pueblos. Un añadido “placer del texto” al encontrarnos como en un espejo en la novela ya que reconocemos esos detalles, y algunos apreciamos cómo se movía la gente por los pueblos, el uso de los caminos vecinales, las encrucijadas, cómo funcionaba el tráfico de cereales, de mercancías y viajeros. Evidentemente, otros públicos encuentran otras satisfacciones en *El Quijote*.

Conclusiones

Ya pronosticó Cervantes que *El Quijote* continuaría siendo una novela para todos, “los niños la manosean, los mozos lo leen, los hombres la entienden y los viejos, la celebran” (*Don Quijote* II, cap. III, p. 572)

No es constructivo perderse en divisiones maniqueas enfrentando a literatos vs. científicos o empiristas. Los trabajos de geógrafos, matemáticos, sociólogos y otras especialidades añaden e inspiran a leer otras fuentes para interpretar *El Quijote*. Las numerosas referencias bibliográficas que contiene *El Quijote* demuestran que Cervantes fue un lector enciclopédico. Contrario a su ingenioso protagonista “a quien se le secó el cerebro de tanto leer,” Cervantes despliega un virtuosismo narrativo en *El Quijote* al integrar registros de múltiples géneros, incluido el cartográfico.

No sabemos si leería todas las guías de viaje ya que no las menciona ni aparecen en su supuesta biblioteca.⁴¹ Pero el conocimiento presencial no es imprescindible para un autor de novelas cuando se tienen mapas y guías como los había disponibles en su época; algunos seguramente “de bolsillo.” No es indispensable viajar personalmente por ningún territorio o país para conocerlo. Hay muchas fuentes de información y además, muy interesantes.

A pesar de la importancia de esas informaciones, pienso que Cervantes conocía, y muy bien, la región de La Mancha. Experiencias con el aprendizaje de idiomas demuestran que es muy difícil captar y reproducir el tono, el acento, los dichos y los giros idiosincráticos de un idioma sin haberlo experimentado *personalmente*. La variedad de tonos semánticos y registros dialécticos manchegos que pueblan *El Quijote* serían muy difíciles de reproducir sin haber experimentado personalmente la vida real y personajes manchegos.

El tono dialógico de los *Reportorios*, la narrativa de las leyendas campomontieñas recogidas en las guías de viaje, así como el conocimiento de los topónimos de la región demuestran que Cervantes era familiar con el área. Esta “familiaridad” se puede conseguir viviendo en la zona, aunque no fuera en la propia Mancha como lo hizo Cervantes en Esquivias, pueblo de su mujer. Pero también viajando por los anti-

guos caminos rurales manchegos por motivos profesionales acopiando datos en conversaciones con viajeros en las ventas, mesones o tertulias de los pueblos.

La lectura de libros cartográficos nos permite descubrir, esta vez con datos, la posibilidad de que Cervantes imaginara trayectos o visitara lugares que menciona en la novela, incluso los *Caminos Viejos* de Herencia. No sabemos si lo hizo presencialmente, pero de lo que no hay duda es de que Don Quijote sí estuvo por allí. Y Sancho y el gallardo contrincante y la señora vizcaína.

La evocación de los tropos de la literatura cartográfica que se encuentran en *El Quijote* integra la novela en la estética narrativa del siglo XVI. La topografía, los topónimos de pueblos y zonas de La Mancha que aparecen en la novela son reales, pero han adquirido dimensiones literarias por la verosimilitud que Cervantes les ha conferido en la novela.

Desde una perspectiva manchega, los detalles topográficos de la cartografía manchega en *El Quijote*, aportan una autenticidad más allá de lo anecdótico que sería muy apreciada por los lectores contemporáneos de Cervantes. Apreciación renovada en las *respuestas* de los curiosos/as lectores/as manchegos/as de hoy.

Gracias a Cervantes, la geografía y la historia de La Mancha están indeleblemente identificadas con la literatura. La historia de la literatura española, a su vez, está ineludiblemente unida a la tierra, la cultura y la historia de La Mancha.

NOTAS

1. Según Wolfgang Iser, “el texto literario...tiene dos polos, el que podemos llamar artístico --trabajo creado por el autor- y el polo estético que consiste en la concretización por parte del público lector [o escuchante].” Iser, 1978.
2. Jauss, 994. p. 78.
3. Bakhtin, 1981 p. 294; Boves Noves, 2023; Paz Gago, 1995.
4. El primero de toda la Península fue la *Descripción y Cosmografía de España*, diseñado y compilado por Fernando Colón entre 1512-1525. El último del siglo, llamado *Atlas del Escorial* comenzado entre 1538 y 1545 por Alonso de Sta. Cruz, no se completó hasta 1580, por Pedro de Esquivel.

5. Villuga, 1546.
6. Meneses, 1564.
7. Desde cervantistas de la Generación del 98, como Azorín, a los estudios de investigadores manchegos como el geógrafo Manuel Serrano de la Cruz y el sociólogo positivista Francisco Parra Luna, entre muchos otros, abarcando una extensa bibliografía.
8. Una de las marcas distintivas de la narrativa del *Quijote*, la expresión retórica tiene protagonismo. Ejemplos son escenas como la preparación de los personajes para la “Tercera Salida”: *Don Quijote*, II, VII, 2004, p. 593-600.
9. Rodríguez de Montalvo, 1509, (el original hacia 1496).
10. Covarrubias Orozco, MDCXI (1611). p. 535.
11. Serrano de la Cruz, 2013, pp. 51-94.
12. Bakhtin, 1981, p. 294.
13. Existen varias versiones de dudosa etimología. Manuel Asende escribe “Un filólogo sabrá que La Mancha procede del árabe *manya*, “alta planicie.” en *El País*. Ciencia. 6 de enero, 2023. Otras versiones igualmente no documentadas etimológicamente traducen Mancha como “tierra seca” ignorando la variada riqueza hidrográfica de la región especialmente anterior al siglo XX (Muñoz Torres, 2020).
14. En Colón, vol. I, *op. cit.* olivares se describen como “manchas de olivos.” *Campo* parece que fue desplazando a *Mancha* para referirse a territorios geográficos.
15. Escudero Buendía, 2022 y 2020.
16. Serrano de la Cruz, 2013, pp. 51-94; Román Alhambra, 2023; Eisenberg, 1995.
17. Cervantes, *op. cit.* “La segunda Salida,” I, VII, p. 73.
18. Román Alhambra, 2023.
19. Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, *op. cit.* I, I, p. 32.
20. Un tiro de ballesta equivalía a unos 50 metros.
- 21, Colón, *op. cit.*
22. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II. *Loc. cit.* pp. 714-725 y 734-35.
23. Fernández-Cañadas Greenwood, 2021.
24. La “recepción” e investigación sobre este capítulo merece un estudio aparte. Destacaré los magistrales estudios de Margit Frenk (2013) y también, Fucilla, J.C. (1952, pp. 170-173).
25. Román Alhambra, 2023.
26. Cervantes, *op. cit.*, pp. 76-79.
27. El Campo de Montiel, al sureste de la provincia de Ciudad Real consta en la actualidad de 23 villas y pueblos (frente a los 40 que tuvo antes del siglo XVI).
28. Escudero Buendía, 2020, pp. 111-128.
29. Cervantes, *op. cit.* I, cap. XIII.

30. Entre las requeridas preguntas del cuestionario ordenado por Felipe II para las *Relaciones Topográficas* (1575) se encuentra la Pregunta no. 55: “Si el pueblo fuere pasagero, en qué camino real estuviese, y las rentas que hubiere en la tierra y términos de él.”
31. “Pasage. 1. Acción de pasar de una parte a otra.” *Diccionario de Autoridades*, tomo IV (17-34) AMAD. Lib. 4, cap. 16. 1726.
32. Muñoz Torres, 2020, p. 61-62; Muñoz Torres, 2017.
33. La presencia de vizcaínos en La Mancha está documentada. El uso de la expresión defectuosa del castellano por parte del escudero vizcaíno es hoy poco correcto políticamente, pero en el siglo XVI sería sin duda un recurso con intención humorística.
34. “Cervantes actualiza de manera muy eficaz [el recurso...] haciéndolo reconocible para los eruditos lectores vecinos y a la vez imaginario por aparecer en el contexto de una ficción.” Nota de Blecua en Cervantes, 2010.
35. La histórica “Posada de Casto”, en la actual Plaza de Cervantes de Herencia fue demolida en los años 1960s. Cerca de la misma Plaza todavía existe la Calle Mesones. Castellанизación del latín “mansio,” mesón pasa al árabe como “manzil,” a su vez raíz de nombres como Manzanares, Manzaneque.” (Franco-Sánchez, 2017, p. 167-190).
36. Muñoz Torres, *op.cit.*
37. Este topónimo de finca rural también aparece en otros municipios vecinos como, por ejemplo, en los de Villarta de San Juan y Argamasilla de Alba.
38. Esta coincidencia del topónimo manchego en la Sierra de Herencia con el de Sierra Morena en los límites con Andalucía “confunde” distancias y trayectos en algunos pasajes del *Quijote*. La Sierra Morena de Herencia, está a unos 38 Kms. de El Toboso.
39. Cervantistas como Astrana Marín (1948-1958) y Navarro Blázquez (2022), entre otros.
40. Empleando técnicas de matemática aplicada a la cartografía del s. XVI defiende que Villanueva de los Infantes es “el lugar de La Mancha.” Corrigiendo a Cervantes escribe: “La incongruencia del recorrido es tal, o faltan días o el orden en que se producen las aventuras *no fue como lo describe Cervantes*”. (Parra Luna, 2009, p. 100)
41. Merleau-Ponty, 1962, p. 219.
42. Eisenberg, 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Reus, tomos I-VII. 1948-58.
- Bakhtin, Mikhail. *Discourse on the Novel: The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Michael Holquist and Caryl Emerson. Austin: U of Texas Press, 1981.
- Boves Noves, Carmen, *Estudio semiótico del Quijote*. (Accedido 17 febrero, 2023) https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/-cervantes-practica-y-teoria-de-la-novela-moderna-1051210/html/c78efceb-001e-4d85-801e-d251d05a974c_3.html#I_0
- Campos y Fernández de Sevilla, Javier. *Estudio de las Relaciones Topográficas de los pueblos de España*, mandadas hacer por el rey Felipe II.1574-76: “Herencia” 09/01 1576 III, 18-23 V. p. 455. (Accedido 17 febrero, 2023) https://www.rcumariacristina.com/wp-content/uploads/2010/12/JavierCampos_low.pdf.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Edición del IV, Francisco Rico, editor, Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Alberto Blecua, editor, Madrid: Austral, 2010.
- Colón, Hernando. *Descripción y Cosmografía de España (1512-23)*, ed. Facsímil de la Sociedad Geográfica, 3 vols. Sevilla: Padilla Libros, 1988.
- Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Madrid: Real Academia Española, tomo IV (17-34) AMAD. Lib. 4, cap. 16. 1726.
- Eisenberg, Daniel. *Estudios Cervantinos*. Barcelona: Sirmio, 1991.
- . “La biblioteca de Cervantes [una reconstrucción]”, *Studia in Honorem prof. Martín de Riquer*, II (Barcelona: Quaderns Crema, 1987, p. 271-328.
- El País*. Ciencia. 6 de enero, 2023 (Accedido 17 febrero, 2023). <https://elpais.com/ciencia/2023-01-06/virus-ancestrales-integrados-en-el-adn-humano-resucitan-y-promueven-el-envejecimiento.html> (Accedido 17 febrero, 2023).
- Escudero Buendía, Francisco Javier. *Las otras vidas de Don Quijote*, Madrid. PenguinlibrosES, 2022.
- . “Fuentes documentales para la construcción del personaje de Don Quijote en el entorno del Toboso (1569-1591): ¿arquetipo del decadente hidalgo manchego o modelos reales?” en, Francisco Javier Escudero Buendía, Hans Christian Hagedorn, Esther Bautista Naranjo, eds., *Nuevas perspectivas cervantinas, fuentes, relaciones, recepción*. Ediciones de la UCLM, 2020, pp. 11-128.
- Esquivel, Pedro de. *Atlas del Escorial (23 folios a escala 1:430.000, hecho en 1580, sin publicar)* (Accedido 17 febrero, 2023) https://www.google.com/books/edition/Royal_and_Republican_Sovereignty_in_Earl/kfXtdrD6kVIC?

[hl=en&gbpv=1&dq=Pedro+de+Esquivel,+Atlas&pg=PA90&printsec=frontcover](#)

- Fernández-Cañadas Greenwood, Pilar. “Literatura y Pandemia: Realidades pastoriles en *El Quijote*”. Puente Atlántico del siglo XXI. ALDEEU, otoño, 2020. (Accedido 17 febrero, 2023) https://www.researchgate.net/publication/346657990_Literatura_y_pandemia_Realidades_pastoriles_en_El_Quijote
- Franco-Sánchez, Francisco. “La toponimia árabe de los espacios viales y defensivos de la Península Ibérica.” en, *De la langue a l’expression*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2017, p. 167-190.
- Frenk Altolaquirre, Margit. *Entre la Voz y el silencio: La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Fucilla, J. C. “The Cave of Montesinos”, *Itálica* XXIX, 1952, p. 170-173. (Accedido 17 febrero, 2023) <https://eclecticlight.co/2021/11/02/don-quixote-32-what-happened-in-the-cave/>.
- García González, Juan Antonio. *Los territorios quijotescos a través de la cartografía de la época*. Albacete: Al-BASIT, Instituto de Estudios Albaceteños, 2015, p. 216.
- Gutiérrez Aragón, Manuel. *Don Quijote*, Madrid: RTVE. Serie en 5 partes, 1991. (Accedido 17 febrero, 2023) <https://www.youtube.com/watch?v=EdhW03pOMt8>
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, 1978.
- . “Indeterminacy and the Reader’s Response in Prose Fiction,” *Aspects of Narrative*. New York: English Institute Essays. J. Hillis Miller, editor. 1971 (p. 1-45).
- Meneses, Alonso de. *Repertorio de Caminos de España*. Imprenta de Sebastián Martínez, Alcalá de Henares, 1576. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio. García Morales, Justo y Sánchez Muñoz, Vicente, Editores. 1976. (Accedido 17 febrero, 2023) <https://adesalambarr.com/documentos/itinerarios/1576-Meneses.pdf>
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trad. Colin Smith. New York, 1962.
- Muñoz Torres, José. ”Villarta de San Juan en los libros de Viaje y viajeros” 2017. (Accedido 17 febrero, 2023) <https://josemunozvillaharta.blog/2017/04/07/villarta-de-san-juan-en-los-libros-de-viajes-y-viajeros-ilustres-que-por-aqui-pasaron-por-jose-munoz-torres/>
- . “El puente sobre el río Gigüela”, 2020 (Accedido 17 febrero, 2023) <https://docplayer.es/93942044-El-puente-sobre-el-giguela-origen-y-simbolo-de-villarta-de-san-juan.html>.
- Navarro Blázquez, Alfonso. *Ruta del Quijote en Sierra Morena*. Tesis/Memoria presentada para el grado. Facultad de Filología, Madrid: Universidad

Complutense, 2007. (Accedido 17 febrero, 2023) <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7761/>

Parra Luna, Francisco, *et al.* *El enigma resuelto del Quijote: El Quijote como un sistema de distancias y tiempos*. Madrid: Editorial Complutense, 2009.

Paz Gago, José María. *Semiótica del Quijote: Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1995.

Relaciones Topográficas o Descripción de los pueblos de España, hechas de orden de Felipe II, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Mss. J.I.12 al 18.1575.

Román Alhambra, Luis Miguel. “El antiguo Campo de Montiel”, 2018. (Accedido 17 febrero, 2023) <https://alcazarlugardedonquijote.wordpress.com/2018/10/01/el-antiguo-campo-de-montiel-del-quiote/>

Serrano de la Cruz, Manuel Antonio, “Delimitaciones del Campo de Montiel: principales enfoques problemáticos” *Revista Estudios de Castilla-La Mancha*, n.3, 2013, pp. 51-94.

Villuga, Pero Juan de. *Repositorio de los caminos de toda España*. Alcalá de Henares, 1546. Versión facsímil de A.M. Huntington, 1902. (Accedido 1 febrero, 2023) <https://archive.org/details/reportoriodeltodo00vill/page/78/mode/2up>

Viñas, Carmelo y PAZ, Ramón. *Relaciones Histórico-Geográficas-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II*. Reino de Toledo (2ª. Parte), Madrid: CISC, 1963. (Accedido 17 febrero, 2023) <https://eclectilight.co/2021/11/02/don-quixote-32-what-happened-in-the-cave/>

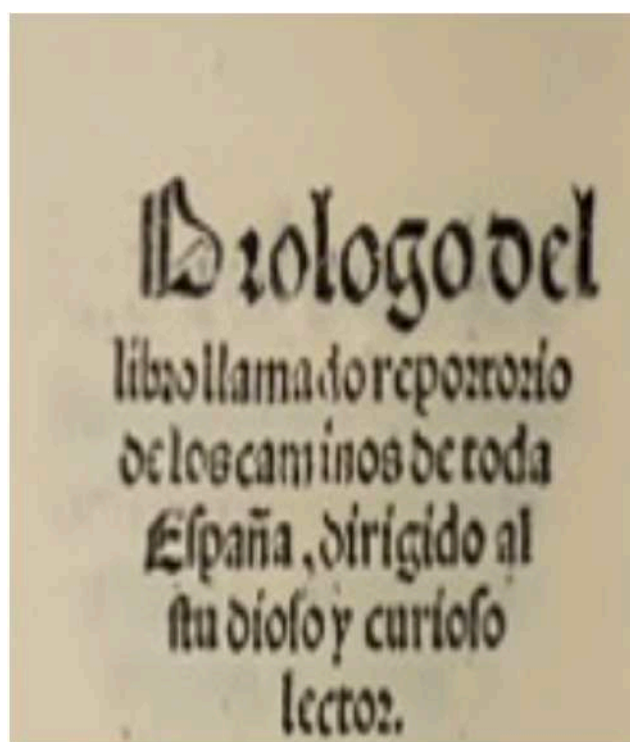


Figura nº 1:
Prólogo de Pero Juan de Villuga

PROLOGO.

Al estudio-
so y curioso Lector. Alonso
de Meneses. Salud.

L continuo exér-
cicio de mi lar-
ga peregrinaciõ
(prudete lector)
me ha dado ex-
periencia de los muchos tra-
bajos y de las fofasiegos que
en los largos caminos sue-
len acontecer: mayormente
alos no instruydos (que no
son tã pocos, que breuemen-
te se pudiesen referir, ni ay
para que por ser notorios.)
Y porque qualquier cami-
nante podra ver y conoscer
en camino breue las desgra-
cias que se pueden offrecer
en los largos: asì por no sa-
ber el derecho camino, co-
mo

Figura nº 2:
Prólogo de Alonso de Meneses

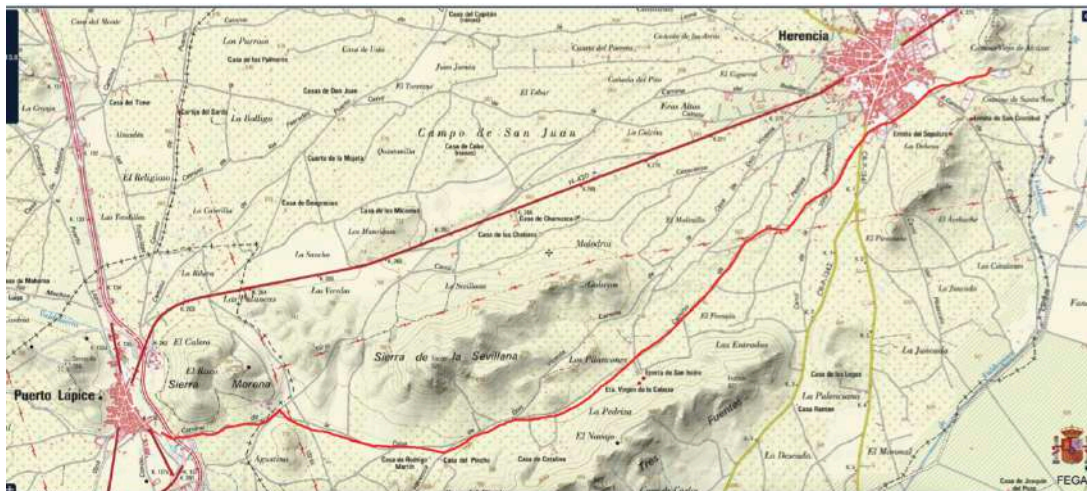


Figura nº 3: Caminos entre Puerto Lápice y Herencia

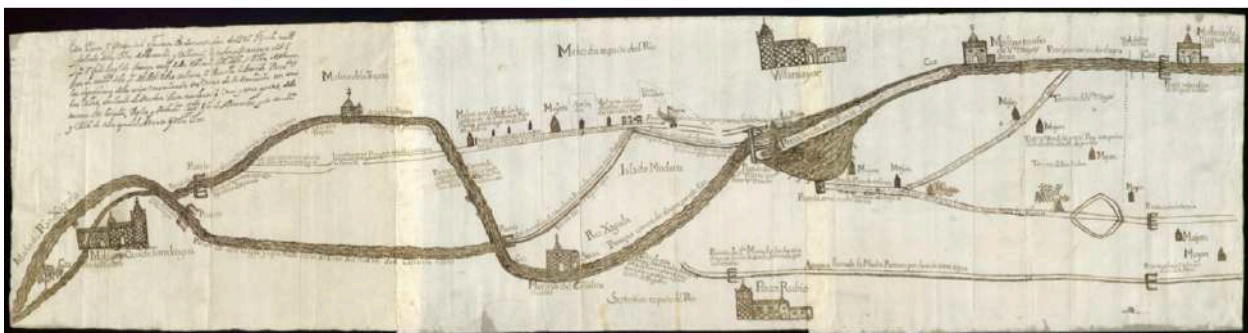


Figura nº 4: Mapa del río Gigüela con sus islas

LA VALORACIÓN DE LOS REGIONALISMOS Y LAS LITERATURAS PERIFÉRICAS EN LA OBRA CRÍTICA DE JUAN VALERA

Roberto Fuertes-Manjón
Western State University

Uno de los rasgos que caracterizaron la carrera literaria de Juan Varela fue su decidida implicación en el desarrollo cultural de España. En una época de gran inestabilidad política e incertidumbre cultural como fue el siglo XIX, Juan Varela participó activamente en los movimientos renovadores de la narrativa como autor y crítico destacado, junto con Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas “Clarín” y Pedro Antonio de Alarcón, en las polémicas que surgen en relación con el desarrollo de la novela en particular y de la literatura española en general.

Dentro de sus aportaciones críticas, es destacable la perspectiva que ofrece sobre las literaturas regionales en ensayos tan significativos como “La literatura española en el siglo XIX,” “El renacimiento clásico de la literatura catalana,” “El regionalismo filológico en Galicia,” “El regionalismo literario en Andalucía,” “La España literaria,” y “Al través de la España Literaria.” De forma recurrente, sobre todo en el último cuarto del siglo XIX, Juan Valera incide en este tema no solo por la importancia literaria y cultural del mismo, sino por sus implicaciones políticas.

El objetivo de mi estudio consistirá en investigar la valoración que Juan Valera ofrece de las literaturas periféricas, siempre proyectadas sobre el contexto de la realidad política del país, ofreciendo, en general, un enfoque positivo de las mismas,

aunque reflejando también los excesos y los peligros que suponían para el futuro de la cultura y la nación española.

No se podría entender esa la valoración que Juan Valera hace de las literaturas regionales sin separar lo político de lo cultural, o lo que es lo mismo, sin evaluar los efectos que el regionalismo podría ejercer sobre la unidad e identidad de España y su futuro. Él considera al regionalismo peligroso y carente de base histórica, siendo el resultado de los intereses ilegítimos de ciertos políticos locales que se aprovechan de la situación de desgobierno y decadencia de España en el siglo XIX. Ya en fecha tan temprana como 1887, nos alerta de los peligros de los regionalismos en su ensayo “Historia de la Civilización Ibérica,” al definir al catalanismo como “absurdo y malsano” (Valera, *Historia*, 817, Vol. III), señalando que el regionalismo, en general, cuando traspasa los límites de la descentralización, solo puede “conducir al caos del cantonalismo, ideal de Pi i Margall, o a la disolución de un gran pueblo, que pudiera partirse como Polonia si tuviese por confín grandes potencias y no mares” (817).

Centrándose específicamente en el estudio del nacionalismo catalán, Valera hace hincapié en la clara relación entre literatura y política, al subrayar que “En balde es que el regionalismo catalán se encubra con el traje literario. Al abrigo de este traje, cuando no late el corazón separatista, se fomenta y se incuba el sentimiento de imaginada o de real superioridad, con sus inevitables consecuencias, poco favorables para Castilla” (Valera, *Historia*, 815, Vol. III), poniendo de relieve que el hecho de poseer una cultura brillante no le confiere a Cataluña “derechos especiales en España, ni el tener lengua propia la convierte en nación” puesto que “aunque la lengua propia cultivada sea un elemento de nacionalidad, no es el único” (Valera 816). Nos recuerda, además, que el catalán “con todos sus primores, con todos los libros que se escribieron en él y que en él se sigan escribiendo, será siempre un habla regional” (Valera 816).

Encuentra el origen de los regionalismos y su desarrollo tanto en la dependencia de lo extranjero y el seguimiento de las modas, como en el bajo nivel educacional del país y su falta de creencia en sí mismo (Valera, *Historia* 813, Vol. III). Específicamente indica que de nuestra “vanidad y de nuestro descontento con el presente pue-

den nacer buenas cosas para lo por venir; pero también nacen malos engendros, y el peor de todos, en mi opinión, es el regionalismo” (815).

El poderoso desarrollo de los regionalismos y su consolidada influencia en la sociedad vendrán determinados por su deriva política, la cual se produce en el último cuarto del siglo XIX. Vicente Palacio Atard nos recuerda que, durante el tiempo de la Restauración, toman forma varias tendencias regionalistas en algunas regiones españolas que poseían una historia y cultura diferenciada dentro del país. Algunas de estas corrientes, como ocurriría en el caso de Cataluña, evolucionarían desde un origen puramente cultural hacia unos objetivos claramente políticos, mientras que otras, como es el caso de los regionalismos gallego y valenciano, se mantendrían dentro del campo de la cultura con una clara base literaria. Origen que no encontraremos en el nacionalismo vasco, que surge ya como proyecto político (Palacio Atard 571).

El regionalismo catalán se articula en su origen en función de la lengua y surge como movimiento literario en torno al periódico “Renaixensa,” teniendo como promotores a Milà Rusiñol, Juan Maragall, Víctor Balaguer, Jacinto Verdaguer y Antonio Bofarull (Palacio Atard 572). Este regionalismo, que en un principio había tenido un carácter económico y literario, se transforma en político con la creación del Centre Català y con la primera Lliga de Catalunya en 1887 (Palacio Atard 573), produciéndose un rápido crecimiento, sobre todo a partir de 1898.

El regionalismo gallego, cuyo origen se remonta al Romanticismo, tuvo un origen puramente literario y su componente político fue muy débil, centrándose en las tendencias carlistas (Palacio Atard 574) y en ciertas reivindicaciones descentralizadoras.

El movimiento regionalista valenciano, durante la Restauración, se vertebra en función de la sociedad Lo Rat Penat a partir de 1878. Es un movimiento sin objetivos políticos y concentrado en la lengua, el folklore y la cultura popular (Palacio Atard 575).

Sin embargo, en el país vasco, el regionalismo siguió un camino completamente diferenciado. La abolición de los fueros de Vizcaya, Guipúzcoa y Álava en 1876

acentuó el sentimiento foralista tan fuertemente arraigado en la región, dando lugar a un nacionalismo radical, formulado por Sabino de Arana y Goiri, que se basa en una serie de hechos diferenciales como la raza, la lengua, las costumbres y las convicciones religiosas (Palacio Atrad 578), y que se sustenta en una serie de rasgos identitarios como la exaltación político-religiosa, el racismo integral y la pasión antiespañola (Palacio Atard 579). Con la crisis de 1898, todas estas tendencias se reforzarán, incrementándose las tensiones sociales.

Los estudios de Juan Valera sobre las literaturas periféricas estarán siempre mediatizadas precisamente por la influencia del componente político de los regionalismos en la sociedad y su influjo en el devenir del país. No podemos olvidar que política y literatura fueron de la mano en ciertas regiones de España durante la mayor parte del siglo XIX. El estudio más completo que Valera realizó sobre las literaturas regionales aparecerá en 1896. Está centrado en la valoración crítica de la obra del padre agustino, fray Francisco Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, publicada a final de siglo, la cual se había constituido en referente de la literatura de este siglo. Concretamente, Valera analiza y comenta el Tomo III titulado “Las literaturas regionales y la hispanoamericana.”

En los dos primeros tomos, Francisco Blanco García había estudiado la literatura castellana, constituyendo este tercer tomo un gran aporte a los estudios literarios en España. No obstante, Varela expresa su deseo de que la investigación se complete con un cuarto volumen dedicado a las literaturas portuguesas y brasileñas de ese siglo por sus estrechas interrelaciones culturales e históricas con la hispánica. De ahí que, cuando estudie las literaturas regionales, Juan Valera le preste una especial atención al portugués y a sus afinidades culturales con el español, ya desde su origen.

Respetando siempre la autonomía y características propias de la literatura y la cultura portuguesa, a las que tanto admiraba, hará un esfuerzo por integrarla en una unidad superior, la cultura ibérica, resaltando los brillantes orígenes comunes, por lo que incorpora a la literatura portuguesa en su estudio, expresando su anhelo de que se acerque de nuevo a la castellana, como lo estuvo en “los más fecundos días de su grandeza cuando Camões, Gil Vicente, Sá de Miranda, el infante Don Pedro, Jorge de

Montemayor, Melo y tantos otros portugueses [...] que escribieron obras maestras en lengua castellana, sin desdeñar el cultivo de la propia lengua, sino la enriquecieron también con abundantes y bellas producciones” (Valera, *Crítica literaria*, 891-892, Vol II).

Lamenta Juan Varela el desconocimiento de las literaturas periféricas dentro de la península y subraya la ignorancia que los castellanos tienen de la literatura portuguesa y de la castellana en Portugal, e incluso de la catalana, lo que redundaría en un grave perjuicio para la civilización ibérica (Valera, *Crítica literaria*, 891, Vol II).

Valera considera que el libro del padre Blanco García es valioso tanto por el hecho de que nos permite reflexionar sobre las literaturas ibéricas en general como por presentar un brillante cuadro del movimiento intelectual en Cataluña. Afirma que “podemos enorgullecernos de poseer, además de una literatura castellana no inferior a la de cualquiera de las más cultas naciones de Europa, otra literatura manifestada en distinto idioma, y que no es inferior tampoco, ni en calidad ni en cantidad, a la de cualquier otro pueblo” (892). En esta literatura, “hay elegantes, inspirados y originales poetas líricos y épicos, entre los cuales descuella Mossèn Jacint Verdaguer, novelistas ingeniosos y fecundos como Eduardo Vidal y Valenciano, Narcís Oller, Josep Pin y Soler, Genís, y Emilio Vilanova y una pasmosa abundancia de autores dramáticos que han cultivado todos los géneros—la tragedia, el drama, la comedia de costumbres y la zarzuela, y han creado un teatro catalán fértil y abundante de sazonados frutos.” (Valera, *Crítica literaria*, 892, Vol. II). Entre estos últimos, cita a Francisco Pelayo Briz, Joaquín Arnau e Ibáñez, Damas Calvet, José Feliu y Codina, Torres, Ubach, José de Roure, Bordas, y José María Llanas.

Juan Valera aprecia especialmente, por considerarlo como el iniciador y fundador de este teatro, a Federico Soler, autor de más de cien obras dramáticas de todos los géneros “desde la forma tabernaria hasta el drama histórico y el drama sacro, distinguiéndose entre sus dramas históricos *Batalla de reinas*” (Valera, *Crítica literaria*, 892, Vol II), aunque reconoce que el autor dramático catalán más celebrado, así en Cataluña como en el resto de España, es Angel Guimerá, autor de *Gala*

Placidia, Rey y monte, El alma muerta, entre otros dramas y comedias. Su drama *Mar y cielo* fue representado en Madrid, traducido al castellano (892).

Valera también destaca, coincidiendo con el criterio del padre Blanco García, a otros dos autores teatrales catalanes: "... Joaquín Rubió y Ors y Víctor Balaguer. En poesía presta especial atención a la figura de Jacinto Verdaguer, poniendo de relieve su ardiente patriotismo y su viva fe religiosa (Valera, *Crítica literaria*, 894, Vol II). Su única crítica al libro del padre Blanco García se basa en la falta de incorporación de los pensadores catalanes al estudio, "porque nos impediría conocer en toda su amplitud la historia y el renacimiento literario catalán" (Valera 895, Vol II).

Juan Valera considera que el historiador literario debe estudiar y juzgar las obras de los pensadores, oradores e historiadores porque la historia, la oratoria, tanto profana como sagrada, y los libros de los pensadores, además de ser parte de la literatura, ejercen un claro influjo tanto en la poesía lírica y épica como en el teatro y la novela (Valera, *Crítica literaria*, 894-895, Vol II).

Seis años antes de la publicación del ensayo crítico sobre la obra de Blanco García, ya había esbozado Juan Valera muchas de las valoraciones sobre las literaturas periféricas, específicamente sobre la catalana, en su artículo "El renacimiento clásico de la literatura catalana," en el que comenta y valora el discurso que leyó el historiador catalán Antonio Rubió y Lluch, al tomar posesión de su puesto en la Academia de Buenas Letras de Barcelona (Valera, *El renacimiento*, 805, Vol. II), y en el cual nos ofrece una perspectiva histórica, conjugando historia y cultura para mostrar un brillante cuadro de la cultura catalana-aragonesa, subrayando que:

En la Península Ibérica bien puede afirmarse que hay tres lenguas literarias y tres literaturas: la castellana, la portuguesa y la catalana. Acaso hasta terminar el siglo XV, las tres lenguas y las tres literaturas rayen tan iguales, que no se sepa a cuál dar la preferencia; pero, sea por lo que sea en el siglo XVI se dejó de escribir en catalán, los ingenios de Cataluña escribieron en castellano, y casi estuvo a punto el idioma catalán en degenerar en dialecto, si no revive, como ha revivido en nuestros días con nuevos bríos y nueva savia. Hoy vuelve a tener el catalán historiadores, publicistas, novelistas y, sobre todo, egregios poetas (Valera. *El renacimiento clásico de la cultura catalana*, 805-806, Vol. II).

Reconoce que la literatura catalana, aunque no hubiese resurgido en la época moderna, sería una gran literatura (806, Vol. II), y vuelve la mirada al pasado, concretamente al Renacimiento, en el cual el florecimiento político y cultural fueron de la mano en el Reino de Aragón para encontrar el origen y la base de la nueva y brillante cultura catalana, cuyo entronque con la cultura española resalta (Valera, *El renacimiento*, 807, Vol. II).

Si en el terreno militar el reino aragonés extendió sus dominios por todo el Mediterráneo, desde Sicilia a Bizancio, en el campo cultural es donde alcanzaría su máximo desarrollo. En literatura y en ciencias fueron aquellos siglos brillantes, protagonizados por “sabios entusiastas, aventureros y milagrosos, como Vicente Ferrer, Raimundo Lulio, Arnaldo de Vilanova y Juan de Peratallada; cronistas como Muntanes, novelistas como el señor de *Tirante el Blanco*, poetas egregios como Ausias March, y, en suma, un refulgente estol de ingenios inmortales desfilan a nuestra vista” (Valera, *El renacimiento*, 807, Vol. II) que nos hacen ver claramente el florecimiento intelectual de Barcelona en los siglos XIV y XV, así como sus aportaciones y papel protagónico—solo superado por Italia—en el proceso creativo e innovador de Renacimiento clásico “que preparó el Mundo Antiguo para descubrir y civilizar el Nuevo, que abrió las puertas de la Edad Moderna (807, Vol. II).

Entre todos los autores catalanes, Juan Valera sintió una especial predilección por Manuel Milá y Fontanals, con el que mantuvo una afectuosa relación epistolar. En su artículo, “Crítica literaria. Notas biográficas y críticas” (Valera, *Crítica literaria. Notas biográficas y críticas*, 1249-1375, Vol. II), Varela hace una elogiosísima semblanza de este autor. Lo valora como el preceptista, crítico y erudito que ha ejercido un “más benéfico influjo en el florecimiento de nuestra cultura a mediados del siglo XIX, primero en Cataluña y más tarde en toda España” (1292, Vol. II), resaltando la transcendencia de sus investigaciones tanto en lo que se refiere al arte poética, como a la poesía popular, las cuales, en su opinión, sirvieron de guía a la escuela romántica (1293, Vol. II).

Valera encuentra en *Principios de teoría estética y literaria* la base de toda su doctrina, tanto en lo que se refiere a la estética como a la teoría de la literatura, una

obra excepcional tanto por la profundidad y la excelencia de su doctrina, como por la claridad, orden y concisión con que está escrito (Valera, *Crítica literaria. Notas biográficas y críticas*, 1293, Vol. II).

Otro libro al que atribuye una extraordinaria importancia por su “rara erudición, la infatigable diligencia y la discreción crítica” de las que hace gala, es *De los trovadores en España* (Valera, *Crítica literaria. Notas biográficas y críticas*, 1293, Vol. II), en la que nos ofrece la historia de los trovadores tanto de Cataluña como del resto de España. Destaca también su faceta de folklorista, recordándonos que publicó en 1853 sus *Observaciones sobre la poesía popular*, “a las que sirven de apéndice y complemento un *Romancerillo catalán* y una curiosa colección de cantares, versos con que se acompañan ciertas danzas, consejas y cuentos infantiles” (1294, Vol. II).

Veintinueve años más tarde, daría a conocer Milá y Fontanals su *Romancero catalán*, “notablemente ampliado y que contiene canciones y hasta las melodías y tonadas con que la letra se canta” (Varela, *Crítica literaria. 1294*, Vol II.), obras que contribuyeron de forma decidida al renacimiento de la literatura catalana.

Sobre todo, Juan Valera valora su amor a España y a su cultura, alabándolo en su libro *De la poesía heroico popular castellana*, el cual está precedido por la brillante *Oración inaugural*, donde el autor nos muestra “una discreta apología y un cuadro sinóptico, rico, espléndido y claro de toda la cultura literaria española” (Varela, *Crítica literaria*, 1294-1295. Vol II). De este magistral libro hay que admirar “la vasta erudición del autor, su conocimiento inmediato, y no de segunda mano, de los autores nacionales y extranjeros, y el buen gusto y la serena rectitud y juicio con que lo examina, lo aprecia y lo estima todo” (Varela, *Crítica literaria*, 1295. Vol. II). La importancia que le otorga a esta obra es tan significativa que considera que nada antes de su publicación fue “tan valioso para el estudio de nuestra historia literaria y para formar concepto más exacto del ingenio español, siendo necesario confesar aquí que somos deudores a un escritor catalán de tan entusiástico y atinado panegírico de la poesía castellana, lírica, dramática y narrativa” (1295, Vol. II).

Si su posicionamiento en relación con la cultura catalana es de auténtica admiración, no ocurriría lo mismo con la gallega, centrandó sus críticas en el propio idioma

al considerarlo una lengua artificial, que ha mostrado una clara subordinación en relación con el portugués ya desde su origen. En su artículo “La literatura española en el siglo XIX” no solo destaca la ascendencia común de los dos idiomas, sino que también expresa sus dudas sobre la viabilidad del gallego como lengua literaria. Nos recuerda que, en su origen, el portugués y el gallego eran el mismo idioma, “y sin duda se escribía y se hablaba mejor que en Portugal en Galicia. *Las Cantigas* del Rey Sabio son anteriores al *Cancionero* del rey don Dionis y a los demás cancioneros portugueses. En el de Resende hay no pocos poetas castellanos que escriben aún en el mismo idioma portugués o gallego, sin distinción todavía” (Valera, *La literatura española en el siglo XIX*. 895-896, Vol. II) y solo más tarde “aislado y confinado el lenguaje en Galicia, y sin el esmerado cultivo que tuvo en Portugal, dio origen al dialecto gallego del día de hoy” (Valera, 896, Vol. II).

Como resultado de eso, le induce a preguntarse la causa por la que este dialecto ha de convertirse en una nueva lengua literaria: “¿No sería mejor que los autores gallegos de elevada importancia siguieran escribiendo en lengua castellana como Feijóo, Pastor Díaz y doña Emilia Pardo Bazán, o bien que asimilasen al portugués su lengua escrita, ¿con lo cual ganaría la lengua en elegancia y riqueza y tendrían los autores un público menos reducido?” (Valera, *La literatura española en el siglo XIX*. 896, Vol. II). Además, aunque no condene los esfuerzos de Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez, Juan Barcia Caballero y otros poetas que escriben en gallego, sugiere “que se detenga un poco la corriente y se mitigue el afán de fraccionar demasiado el espíritu poético de la Península y de convertirla en Torre de Babel.”

Celebra, no obstante, “la producción graciosa, en dialecto vulgar, de coplas, cantares y algunas cortas y ligeras narraciones y diálogos dramáticos” (Valera, *La literatura española*, 896, Vol. II), pero desapruueba la pretensión de “crear en virtud de estas obrillas, un nuevo idioma literario, destruyendo así la ingenuidad espontánea, la sencillez campesina y hasta el hechizo del dialecto que el autor aspira a mejorar y realzar.”

Su crítica a algunos de los escritores que usan el dialecto gallego llega hasta la descalificación, sospechando

... que los que creen escribir en él, han de escribir a menudo cosas que por lo que son en sí ni por el habla en que van expresadas, sean entendidas por los verdaderos gallegos, o dígase por la gente vulgar para quien ellos escriben, en cuya lengua o dialecto imaginan que escriben cuando en realidad tal vez no escriban ni en portugués ni en gallego, sino en una jerga caprichosa que ellos inventan. Así, cuando creen que son escritores regionales podrán parecerse a ciertos herejes que, considerándose inspirados por el Espíritu Santo, salían predicando en multitud de idiomas novísimos y no se entendían unos a otros (Valera, *La literatura española*, 896, Vol. II).

Si el último cuarto del siglo XIX había visto la transformación de los nacionalismos en movimientos políticos, el inicio del siglo XX no solo es un reflejo de que las reivindicaciones regionalistas habían alcanzado su consolidación, sino que también habían calado profundamente en la opinión de la intelectualidad hispánica, como se deduce de las opiniones expresadas por el argentino Juan León Pagano en su libro, *Al través de la España literaria*, publicado en 1904, en el que su autor hace una serie de semblanzas de los más sobresalientes o conocidos escritores y poetas de España, dedicando el primer tomo a escritores y poetas catalanes, y el segundo a los castellanos (Valera, “Al través,” 1153, Vol II). Se trata de un estudio comparativo entre la literatura castellana y la catalana, lo que, en el fondo, remite a la situación de la poesía y la literatura en España, ofreciendo una visión desequilibrada de la realidad cultural española.

Juan Valera se ve obligado a matizar y desmentir muchas de las afirmaciones de este autor en un artículo que lleva el mismo título que el libro de Juan León Pagano, publicado también en 1904, y que supone una crítica de los excesos de los regionalismos. Aquí Juan Valera critica de forma irónica el enfoque de la obra en la que muestra a los catalanes de forma tan favorable con respecto a Castilla, que resulta inaceptable. Presenta a España como el único país latino en franca decadencia y sin ninguna esperanza de regeneración. No obstante, hay una región que deja entrever Pagano “habitada por mejor dotada casta de gente, cuyo porvenir es risueño, y donde surgirá o resurgirá un pueblo ilustre, como surge o resurge la fabulosa ave fénix de entre sus propias cenizas. Ya se entiende que este pueblo es el catalán” (Valera, “Al través,” 1153, Vol II).

El mismo tono irónico adoptará para criticar las opiniones de Pompeyo Gener Babot (Valera, “Al través,” 1154, Vol II), el más importante dogmatizador del nacionalismo catalán e impulsor de una campaña denigratoria contra España, en la que trata de justificar la superioridad del pueblo catalán y “el irremediable fin de España con el muy probable renacimiento y amplio desenvolvimiento de Cataluña y tal vez de Galicia y de las provincias vascongadas” (1154).

Valera selecciona y transcribe algunas de las ideas de Pompeyo Gener para demostrar la falta de rigor de los planteamientos de algunos regionalistas para justificar sus actitudes supremacistas. El aire de Castilla, afirma Pompeyo Gener, “es muy pobre de oxígeno ozonizado, y aun modernamente se ha descubierto que casi no contiene helio. Así, la nutrición es imperfecta, deficiente y la raza crece raquítica y lo que va allí del litoral degenera” (Valera, “Al través,” 1154, Vol. II) y solamente Cataluña y Mallorca “han podido resistir en parte y florecer mirando hacia adelante, comunicándose con Europa y América y haciendo caso omiso de España” (1155).

Valera expresa su enfado ante los constantes ataques a España y a la cultura española tanto desde el extranjero como desde las regiones periféricas. Reconoce que la situación de España es delicada, pero eso no debe afectar a la valoración equilibrada de nuestra historia, poniendo de manifiesto las grandes aportaciones de la cultura española y su idioma a la cultura universal, y se pregunta si es conveniente que haya en el país, no solo una lengua literaria, sino tres o cuatro, así como la entidad lingüística de estas lenguas. Propugna como solución, en aras de un mejor entendimiento entre los españoles, que en Castilla haya una sola lengua literaria y en Cataluña otra, a la que deben someterse todas las demás, “a fin de que no sobrevenga una Pentecostés, no de Dios sino del diablo” (Valera, “Al través,” 1159, Vol II).

Todas estas consideraciones le conducen a reflexionar sobre el uso adecuado de las lenguas regionales en general y la catalana en particular. Considera que la lengua catalana es irremplazable como vehículo de transmisión cultural, tanto en prosa como en poesía “del ser, del pensar y del sentir de todo aquello que describe y representa al pueblo según el día vive y discurre, mostrando su carácter, sus buenas prendas y sus defectos, sus pasiones, virtudes y vicios, así en acción como con las pala-

bras que todo lo expresan” (Valera, “Al través,” 1159, Vol II). Esto la convierte en insustituible y el no utilizarla “causaría la pérdida de la porción más amena y regocijada de las producciones del ingenuo humano. Lo satírico popular, lo cómico, la pintura de las costumbres contemporáneas de las clases inferiores del pueblo, sus conversaciones, sus alegrías y sus penas, sus amores y sus celos, todo esto se cuenta mal, poco fielmente y con estilo desteñido, cuando no se cuenta en el mismo idioma hablado por el pueblo que se pinta” (1159).

Por lo tanto, Valera sugiere que imitemos el ejemplo de eminentes escritores catalanes como Boscán o Balmes que escribieron en español, y dejemos el empleo del catalán para la “novela de costumbres contemporánea, para la poesía popular narrativa y para la representación en el teatro de la vida actual y regional de la gente del pueblo” (Valera, “Al través,” 1160, Vol II).

En cuanto al uso de lenguas minoritarias como el bable o el vascuence, Varela adopta una actitud muy positiva ante el bable, pero de total indiferencia hacia el vascuence. Alaba el buen sentido y la modestia de los escritores que escribieron en bable, así como a todos aquellos que en lengua castellana publicaron sobre el dialecto y su historia, sin olvidarse de los que han recopilado los textos en bable, desde sus romances hasta las leyendas y cantos populares, ensalzando también a todos aquellos poetas modernos que han escrito en esa lengua (Varela, *Crítica literaria*, 896, Vol. II). Destaca la figura de don José Caveda, como recopilador de las mejores bables anteriores a su tiempo y autor de algunas lindísimas, como “El niño enfermo,” “La paliza,” y “Los enamorados de la aldea” (896).

Como estudiosos del dialecto cita al propio Caveda, a Gaspar Melchor de Jovellanos, a don Fermín Canella Secades y, sobre todo, a don Juan Menéndez Pidal, autor de un interesantísimo libro en “que aparecen coleccionados los viejos romances que se cantan en la danza prima, esfoyazas y filandones, ilustrado todo con un prólogo y notas eruditas” (Varela, *Crítica literaria*, 896. Vol. II).

Entre los poetas que escriben en bable, sobresalen, además de Caveda, Antonio González Reguera, arcipreste de Carreño en el siglo XVII; don Francisco Bernaldo de

Quirós y don Antonio Balvidares, en el siglo XVIII y, en nuestro siglo, don Teodoro Cuesta y don Juan M. de Acebal (Varela, *Crítica literaria*, 897, Vol. II).

Andalucía constituye, junto a Cataluña, un buen ejemplo de la creatividad de las regiones periféricas. A pesar del atractivo que ejercía Madrid sobre los escritores de la época, esto no impidió que hubiera otros focos creativos brillantes en la nación. Destaca por su actividad cultural, Sevilla, Málaga, Córdoba y Almería. De la narrativa andaluza alaba la novela *Justa y Rufina* del presbítero don Juan Muñoz Pabón, obra que oscila entre lo cómico y lo trágico y, en la que es destacable “la sencillez y castiza naturalidad del estilo” (Valera, *El Regionalismo*, 1041, Vol. II), y su genuino andalucismo: “todo es andaluz de veras y sin nada híbrido: el fondo y la forma, las pasiones y el lenguaje que las expresa” (Valera, *El Regionalismo*, 1042, Vol. II).

Critica, no obstante, su romancero, publicado en 1899, con el título de “El Niño de Nazaret,” por narrar hechos inventados sobre la figura de Jesús y hacer una interpretación que puede no respetar el decoro y ofender a la religión. Considera que, aunque las acciones realizadas por Jesús son laudables, al carecer de fundamento histórico pueden degradar su figura (Valera, *El Regionalismo*, 1042, Vol. II). Su crítica no es óbice para reconocer “el notable talento poético del señor Muñoz y Pabón, la fresca lozanía, la luz y el colorido que pone en sus pinturas y la ocasión entusiástica con que las anima” (1043).

Juan Valera define a Sevilla como un foco de civilización castiza, “cuya luz, por dicha, no se extingue ni se anubla. Su escuela de poetas y su escuela de pintores, florecientes y luminosas, en el siglo XVI y renovadas en el último tercio del siglo XVIII, dan dentellas todavía, a pesar de la general decadencia de nuestra nación” (1044).

Otro ejemplo de la riqueza cultural de las provincias andaluzas lo constituye Córdoba, siendo Manuel Reina su poeta más sobresaliente. Lo considera uno de los mejores poetas españoles, resaltando la calidad de su obra, *El jardín de los poetas*, publicado en 1899, donde retrata a destacados poetas de todas las épocas y naciones, desde Homero hasta Espronceda (Valera, *El Regionalismo*, 1044, Vol. II).

Al comentar la obra del cordobés Francisco Toro Luna, pone de relieve el hecho de que lo que se ha considerado peculiar de Andalucía, como es el ingenio y la gracia, es decir, lo que se conoce como sal andaluza, sea uno de los rasgos que definen la obra de este autor. Ingenio y gracia que serán los componentes clave de su comedia “¡Día feliz!” (Valera, *El Regionalismo*, 1044-1045, Vol. II). Es una obra de acción muy sencilla y en la que solo figuran dos personajes. Su mérito estará basado en la naturalidad, la gracia y el desenfado del diálogo (1045).

A pesar de su defensa de la naturalidad y la gracia como formas expresivas definidoras de la literatura andaluza de la época, es muy crítico con una característica común que encontramos en obras tan significativas como “¡Día feliz!” y “Justa y Rufina”: la modificación de la ortografía para reproducir gráficamente el modo de pronunciar los andaluces, lo cual considera una prevaricación del lenguaje, ya que ni le comunica un carácter esencial al diálogo, “ni le hace más ameno y chistoso y propende, en cambio, a crear un nuevo dialecto, o más bien, una lengua bárbara e informe” (Valera, *El Regionalismo*, 1045, Vol. II). Juan Valera nos recuerda que Cervantes y Estébanez Calderón evitan mostrar lo vicioso de la pronunciación en la escritura y no por eso sus personajes dejan de ser auténticos (1045). E, incluso, confiesa que en sus propias novelas sigue el ejemplo de estos dos autores y sus personajes, los cuales “hablan como por allí se habla, sin necesidad de notar lo mal y disparatadamente que acaso pronuncian.” Sobre todo, lo considera censurable en la comedia de Toro Luna, ya que sus dos personajes pertenecen a la clase alta de la ciudad de Córdoba. Advierte de que las diferencias de pronunciación que caracterizan el habla andaluza son diferentes según las poblaciones y comarcas, por lo cual, si quisiéramos expresarlas adecuadamente, necesitaríamos crear catorce o más dialectos (1045).

Málaga es otro de los centros más dinámicos y creativos de Andalucía. Allí se conserva una gran tradición literaria, con antecedentes tan brillantes como el Marqués de Valdeflores en el pasado siglo y, a principios del siglo XIX, el poeta Juan María Maury. Sus más brillantes sucesores en el campo de la historia han sido los hermanos Oliver y el doctor Berlanga; en poesía, Narciso Díaz de Escovar, Salvador González

Anaya y Ramón Antonio Urbano y, en la novela, Arturo Reyes, con el que mantuvo cierta amistad y al que siempre consideró un excelente narrador (Valera, *El Regionalismo*, 1046, Vol. II).

De Almería le llama la atención una obra de difícil clasificación dentro de la narrativa, *Quitolis*. Publicada en 1900 por José Jesús García, está contada “con tan extraña candidez y, en apariencia, con tan poco arte, que tiene trazas, más que de algo imaginado e inventado, de relación fiel de sucesos que verdadera y realmente han ocurrido” (Valera, *El Regionalismo*, 1046, Vol. II). Valera celebra la capacidad del autor para estudiar el alma humana y el sentir religioso que permea el libro (1047).

En sus estudios sobre las literaturas regionales, Juan Varela ha mostrado siempre su preocupación por la deriva política que suele acompañar el desarrollo de las mismas, así como los excesos en que han incurrido. Celebra el regionalismo filológico, pero dentro de ciertos límites. Descarta que la propensión a hablar muchas lenguas sea un movimiento progresivo. Por el contrario, lo contempla como un signo de división y enfrentamiento. Nos alerta de que cuando las grandes naciones y razas “decaen o se hunden, es cuando pierden el idioma común y salen hablando distintos idiomas. La torre de Babel representa simbólicamente este lastimoso fenómeno” (Valera, *El Regionalismo filológico*, 910, Vol. II).

Sobre todo, Valera hace hincapié en la anomalía que supone que el amor a la región se convierta en desprecio a la nación. El amor a la patria chica, por muy apasionado que sea, no debe llevar implícito el desprecio de la patria grande “y menos aun cuando las mayores glorias de esta patria han sido cuando la chica y la grande estaban unidas. Anacrónico, arcaico sería, por ejemplo, que venecianos o genoveses menospreciaran a los demás habitantes de Italia, pero aún sería más irracional el menosprecio de los catalanes a los castellanos” (Valera, *El Regionalismo literario*, 1156, Vol. II).

Resumiría su pensamiento sobre este tema expresando críticas, temores y esperanzas, al afirmar

No he de negar que esto que, si bien dentro de ciertos límites juicios me hechizan, me deleitan y hasta me arrancan aplausos las literaturas regionales, sobre

todo cuando son cándidas, espontáneas y sencillas, todavía me asustan y me afligen cuando se convierten en tema y vienen a extralimitarse. Entonces me parecen síntomas de decadencia y ruina; entonces me parecen amenaza de disolución nacional, si bien confío siempre en la Providencia y espero que la amenaza no se cumpla, que lo ominoso o fatídico salga fallido, que la enfermedad pase y que la nación persista sana, salva y una (Valera, *El Regionalismo filológico*, 908, Vol. II).

Los nacionalismos periféricos, sobre todo, el catalanismo y el vasquismo, se constituyeron en una fuente de cuestionamiento del nacionalismo español, al que siempre trataron de deslegitimar, achacándole incapacidad para gobernar, considerando a España como una nación fallida incapaz de adaptarse a los tiempos, dominada por la corrupción, la violencia y la ineficacia. Juan Valera fue consciente de la amenaza que suponía este nacionalismo radicalizado tanto para la integridad del país como para su cultura e incluso para el futuro de la lengua. No obstante, se enfrenta a esta realidad con una actitud sumamente equilibrada distinguiendo siempre entre valores literarios y activismo político, aunque no siempre estuvieran claramente diferenciados. En el fondo, su enfoque del tema se distingue tanto por la profundidad de su conocimiento del mismo como por reflejar aspectos claves de su propio carácter, como fueron la tolerancia, la amplitud de miras, la visión universalizadora y un cierto idealismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso, et al. *La Música de las Cantigas*. Madrid: Real Academia Española, 1991.
- Blanco García, Francisco. “Las literaturas regionales y la hispanoamericana.” In: Juan Valera. *Obras completas*. Vol. II, La literatura española en el siglo XIX. Madrid: Editorial Aguilar S.A., 1958. pp. 890-901.
- Dionis. *Cancioneiro d’el Rei D. Diniz pela primeira vez impresso sobre o manuscrito Vaticano*, ed. de C. Lopes de Moura, Paris, Aillaud, 1847.
- Milá y Fontanals, Manuel, 1818-1884. *Oración Inaugural, que en la Solemne Apertura del Curso Académico de 1865 Á 1866 leyó ante el claustro de la Universidad de Barcelona el Doctor D. Manule Milá Y Fontanals*. Imprenta y librería De Tomás Gorchs, 1865. WorldCat. Accessed 3 Mar. 2023.

- . *Principios de Estética, o de, Teoría de lo Bello*. Edited by Aullón de Haro Pedro, Editorial Verbum, 2013. WorldCat, <http://www.digitaliapublishing.com/a/32972/>. Accessed 3 Mar. 2023.
- . *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*. Computer File, Berlin Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsbibliothek, 2019.
- . *De los Trovadores en España : Estudio de Lengua y Poesía Provenzal*. Ed. facs ed., Lightning Source, 2010.
- . *De la Poesía Heróico-Popular Castellana*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, Sección de Literaturas Románicas, 1959.
- Muñoz y Pabón Juan Francisco. *El Niño De Nazaret: Romancero*. 2a ed., Sevilla: Imprenta de la Divina Pastora, 1901. WorldCat. Accessed 1 Mar. 2023.
- . *Justa y Rufina*. Madrid: Editorial Apostolado de La Prensa, 1956.
- Palacio Atard, Vicente. *La España del Siglo XIX, 1808-1898*. 2a. edición ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Reina, Manuel. *El Jardín de los Poetas*. Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández, 1899. WorldCat. Accessed 1 Mar. 2023.
- Toro Luna, Francisco. *¡Día Feliz! Diálogo en Prosa*. Madrid: R. Velasco Impresor, 1902. WorldCat. Accessed 9 Feb. 2023.
- Valera, Juan. *Obras completas*. Vol. II, Al través de la España literaria. Madrid: Editorial Aguilar S.A., 1961. pp. 1153-1161.
- . *Obras completas*. Vol. II, Crítica literaria. Madrid: Editorial Aguilar S.A., 1961. pp. 1249-1375.
- . *Obras completas*. Vol. II, El regionalismo filológico en Galicia. Madrid: Editorial Aguilar S.A., 1961.
- . *Obras completas*. Vol. II, El regionalismo literario en Andalucía. Madrid: Editorial Aguilar S.A., 1961. pp. 1040-1047.
- . *Obras completas*. Vol. II, El renacimiento clásico de la literatura catalana. Madrid: Editorial Aguilar S.A., 1961. pp. 805-807.
- . *Obras completas*. Vol. II. La España literaria. Madrid: Editorial Aguilar S.A., 1961. pp. 1121-1131.
- . *Obras completas*. Vol. III, Notas diplomáticas. Madrid: Editorial Aguilar S.A., 1958. pp. 853-915.
- . *Obras completas*. Vol. III, Historia de la civilización ibérica. Madrid: Editorial Aguilar S.A., 1958. pp. 812-842.
- . *Crítica Literaria: 1860-1861: De la Naturaleza y Carácter de la Novela; La "Poesía Popular" de Milá Y Fontanals; "Cuentos Y Fábulas" de Hartzzenbusch; "Francisco Pizarro" de Ferrer del Río; Poesías de D. Julián Romea; Revista Dramática*. Madrid: Imprenta Alemana, 1909.

**LA VISIÓN DE LOS ESPAÑOLES Y LATINOS Y SU
ADAPTACIÓN A LA CULTURA DE EE.UU. EN VENTANAS
DE MANHATTAN DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA**

Olga Godoy

Georgia Southwestern State University

Este estudio se centra en las técnicas que usa Antonio Muñoz Molina para expresar el proceso de la integración de los latinos, particularmente de los españoles, a la cultura de EE.UU. y el enriquecimiento personal debido a la adquisición de una o más culturas.

Mediante la narración de sus propias vivencias, Antonio Muñoz Molina le ofrece al lector una especie de viaje virtual en el cual el lector observa, y casi siente, las experiencias del autor y las de otras personas. Este “viaje virtual” comienza desde el mismo viaje a EE. UU., en el que el lector se sumerge en una emocionante aventura transoceánica llena de revelaciones.

La primera visión del país para la mayoría de los extranjeros que llegan a los EE.UU. es la que ofrece la ventanilla del avión cuando este se va acercando a la costa y es el primer choque de las ideas preconcebidas con la realidad con el que se encuentra el viajero. Al ver que la realidad no coincide con las ideas que tenía de Manhattan, Muñoz Molina relata sus propias experiencias y las de otros emigrantes en EE.UU. para transmitir su desilusión. Al aproximarse a la ciudad, en lugar de ver la esperada vista aérea de la ciudad y sus rascacielos, o la de algún signo representativo de Nueva York, lo único que vio son:

Islas entre meandros de canales o de ríos, algún muelle, algún velero, casas de madera pintada de blanco con embarcaderos, cuadrículas de casas pequeñas con jardines y nada de aquello podía ser Nueva York ni se parecía a la ciudad que las películas y las postales me habían enseñado a esperar” (Muñoz 22).

El choque entre las ideas preconcebidas y la realidad es un tema primordial en la obra de Muñoz Molina, sobre todo en *Los misterios de Madrid* y en *Ventanas de Manhattan*. En cierta manera, siguen uno de los temas centrales del *Quijote*, el choque entre la ficción y la realidad, que conducen al consecuente desengaño. Según el narrador, el concepto que la gente tiene en general de EE.UU. es el de ser una “especie de paraíso entre monetario y teológico” (27) para millones de inmigrantes. Es una noción “de tanta gente en cualquier lugar de la Tierra que tiene la imaginación intoxicada por el cine norteamericano y confunde sus propios sueños con los que les dictan las películas” (27). Es una idealización de la que él mismo confiesa no escaparse:

También yo he viajado a Nueva York empapado de cine, como cualquiera, atraído por ese imán de la pantalla brillante en una sala a oscuras, y por eso me ha chocado tanto, cuando por los altavoces del avión se nos aseguraba que estábamos llegando, no reconocer ningún lugar, no encontrarme inmediatamente, desde muy alto y desde lejos, con las siluetas de los rascacielos y la estatua de la Libertad emergiendo poderosamente del mar. (27)

La narración prepara al lector para que se desengañe de las ilusiones forjadas sobre Manhattan al continuar contrastando lo que el viajero podría esperar ver y las vicisitudes con las que los viajeros se encuentran a la llegada al aeropuerto, en la que, en lugar de encontrarse con la estatua que representa la libertad, los pasajeros van cansados y aturdidos siguiendo como borregos al resto por unos corredores con “un aire penitenciario” (23) que son “una anticipación del modo en que seremos tratados cuando lleguemos a la gran sala del control de pasaportes, donde confluyen viajeros llegados de cualquier esquina del mundo, como una vasta representación de la Humanidad” (23). Este es un momento crucial para los pasajeros y para el autor, en el que,

en lugar de ser recibidos con una bienvenida al país, se encuentran “con el autoritarismo administrativo de los Estados Unidos, con la aspereza y los malos modos de esos funcionarios de Inmigración que tienen para el europeo una envergadura amenazante” (23). Los modales de los funcionarios amenazantes son para el autor una indicación de lo que se puede esperar en el país, una vida que puede no ser la idealizada por los inmigrantes, quienes, al llegar al aeropuerto, descubren “esa frontera amenazante de la vida americana, la de las burocracias, los policías, la médula disciplinaria de las leyes, la sombra de dureza y de crueldad que hay un paso más allá de la norma que no se ha cumplido [...]” (25).

El momento de la llegada para los que visitan el país por primera vez crea una situación de miedo, que, en lugar de disiparse, se incrementa en las próximas visitas, ya que al conocer lo que va a suceder, esa tensión comienza desde el avión. El narrador expone los nervios causados por la anticipación de los acontecimientos para cumplir con las normas burocráticas de una manera simple, logrando el cometido de transmitir su experiencia con tal grado de verosimilitud, que el lector puede hasta llegar a preocuparse y a pensar en buscar el pasaporte en el bolsillo al leer las odiseas del autor:

A mí siempre me da miedo ese momento del viaje, empieza a dármele cuando las azafatas reparten los formularios y cuando guardo el mío ya cumplimentado entre las páginas del pasaporte, en el bolsillo de la chaqueta o en la bolsa de costado, temiendo que se me pierda, temiendo llegar a la cola y acercarme a la ventanilla y que me falte algo [...] (24).

Junto con la decepción o el desengaño, el miedo es una de las primeras sensaciones mencionadas que provoca la llegada al país, aun para los viajeros documentados y legales, o hasta para los turistas o los que están de paso y provienen de países de la Comunidad Europea, como en el caso del autor. Aunque están los que corren peor suerte, como los protagonistas de las historias que otros viajeros le han contado al autor de gente a la que les han encerrado durante horas, y hasta el caso que él presencia de los momentos de dificultad que pasa una africana que no habla inglés al no dejarla pasar porque no parecía ser la misma persona que la de la foto. El

“miedo” es un sentimiento trascendental, ya que el término aparece al menos en cuarenta y una ocasiones a lo largo de la obra, además de otros sinónimos que denotan miedo como: temor o temiendo 7 veces, asustado o asustadizo otras 7, y recelo o receloso 5. Aparte de las referencias a la inmigración y a la aduana, el miedo es una sensación frecuente, sobre todo al idioma, a preguntar, a exhibir la torpeza, a lo desconocido, a perderse, a la ley, a volar, a los terroristas, a la noche en la ciudad, a los túneles del metro, al clima tan frío y a enfermarse.

La decepción del viajero continúa al salir del aeropuerto de camino a la ciudad al impacientarse por no encontrar la ciudad que imaginaba. Muñoz Molina insiste en la idea del desengaño, y al hacer referencia a Quevedo, expone en breves palabras el sentimiento del que visita la ciudad por primera vez: “Buscas a Roma en Roma, oh peregrino, dice Quevedo: recién llegado a Nueva York, camino de la ciudad en un taxi, buscas Nueva York y te sorprende no encontrarla, y en el primer viaje te muerde por dentro la impaciencia de seguir avanzando y no haber llegado todavía” (30).

Las narraciones de Muñoz Molina, además de presentar su propia visión de la cultura, también pueden ser didácticas y prácticas. Al exponer el idioma como una de las barreras con las que se encuentran los extranjeros que no hablan inglés, también advierte a los lectores de la posible desilusión que conlleva a los que lo han estudiado en su país el ver que no pueden comunicarse en inglés tan bien como esperaban, y se dan cuenta de la distancia entre la teoría y la práctica, o como en el caso del autor, entre lo que “uno piensa que sabe de un idioma y lo que su lengua torpe acierta a articular” (13). Pero a pesar de las dificultades, Muñoz Molina informa a los lectores sobre recursos que pueden ayudar a los emigrantes, como los centros que tienen profesores que trabajan como voluntarios enseñando inglés en los que los emigrantes, por sesenta dólares al mes pueden asistir a las clases para aprender el idioma y son asesorados en los trámites legales, en encontrar casa y trabajo, y hasta en cómo desenvolverse en el metro y en la ciudad. El autor ensalza a esos profesores, de quienes dice que reconocen la importancia de su labor ya que “saben que un emigrante que no conoce el idioma está perdido en el mundo y puede ser víctima de cualquier abuso” (349).

Conjuntamente de los choques entre las ideas preconcebidas y la realidad, Muñoz Molina expone muchos elementos que les suelen llamar la atención a los extranjeros por no estar acostumbrados a ellos o no conocerlos, con los que se podría identificar la mayoría de los que visiten EE.UU. por primera vez, o al menos los españoles en general. Aparte de la barrera del idioma desconocido por el emigrante latino, el inglés, el uso del español en los EE.UU. también puede ser sorprendente, como en el caso del letrero en el que se observa la mezcla de los idiomas en la misma frase, en lo que el autor denomina “español cimarrón”: “La furgoneta de una lavandería lleva pintado en su parte posterior un letrero en español cimarrón: *JESUS CHRIST ES MI SALVACION*” (29). El autor también observa los fenómenos que suceden en Nueva York debido a la pluralidad de culturas que conviven en Manhattan, donde se pueden escuchar distintas formas de expresión de diversos países de habla hispana en las que pone atención el autor, como una parte de una conversación que él escucha “en jugoso español de Cuba o de Santo Domingo, ‘Mira, chico, dónde tú vas a pasar el Thanksgiving’, ‘A mí me da igual, lo que yo quiero es comel puelco y no pavo’” (175).

Muñoz Molina demuestra su arte de observación y de narración al describir lo que podría ser desconocido para el lector. En ocasiones, el autor remarca las diferencias existentes entre lo que el lector español pueda conocer y lo que se va a describir, que facilitan su comprensión, como cuando se refiere a “una de esas cucarachas grandes y rubias de Nueva York sobre las que uno ha leído cosas en los libros” (76), a las que se refiere posteriormente como “una cucaracha grande, con antenas muy largas y caparazón reluciente, de un color entre rubio y tostado, que no se parece al negro de las cucarachas europeas” (275).

Una de las diferencias culturales que comenta el autor es el arte supremo que tiene Nueva York de “estar viendo y no mirar” (122). Al principio, reconoce que “no estaba familiarizado todavía con la manera que tiene la gente de Nueva York de fingir que no mira y de eludir la mirada” (17). Es un gran cambio cultural que marca una distancia y podría mostrar cierto desinterés por parte de los neoyorquinos, pero, como expresa Muñoz Molina en la entrevista de Gómez-Cornejo, en Nueva York “sí te

miran, lo que pasa es que te miran de otra manera. Allí lo que no existe es esa mirada coactiva que hay aquí. Allí la gente está acostumbrada a la diferencia. Aquí todos nos parecemos mucho” (8).

Las diferencias se ven aún mayores cuando se comparan las culturas: “En España, en Italia, uno vive casi a flor de piel, está entero en la mirada, como si se asomara a una ventana abierta” (117-18). En este caso, las ventanas, que son uno de los temas principales en la obra, son mucho más abiertas en los españoles e italianos, teniendo en cuenta que se refiere a la mirada, o los ojos, que son, las ventanas del alma. En Nueva York no se muestran sentimientos en las miradas a los desconocidos, o al menos no son expresivas, y resultan mucho más frías a los extranjeros que no están acostumbrados, como en el caso del autor, quien dice que “el alma no se ve en la cara ni en los ojos” (118). La distancia también es física, en Nueva York nadie se toca, hasta en las aglomeraciones en el metro intentan distanciarse en la medida posible. La distancia física también se extiende a la personal, creando un estado de soledad del que el autor mismo dice ser muy sensible, y al que los emigrantes, no solo los españoles, no están acostumbrados, y les afecta “la mordedura de esa forma norteamericana de soledad que no se parece a ninguna otra” (119).

La vida nocturna en Nueva York también es diferente de lo que uno imaginaria. Además del contraste de la vida social, la descripción detallada de la luz tenue, de “insomnio,” que hay en la ciudad, en la que destacan los anuncios de neón de las tiendas más que el alumbrado de las calles, muestra que es muy distinta a la iluminación de las ciudades españolas de tal forma, que el lector casi puede imaginarse que está allí girándose sobre sí mismo para ver las farolas y las luces de la ciudad. Es como una estampa viva, o una escena de una película, a las que el lector se puede transportar y observar la iluminación que describe:

Contra lo que pueda pensarse, Nueva York no es una ciudad demasiado iluminada de noche: está la luz de los escaparates y el neón frigorífico de las tiendas de las esquinas que permanecen siempre abiertas, una luz de palidez y de insomnio, y también las luces altas y lejanas de los rascacielos, pero la claridad de las farolas públicas es más bien débil, teñida de amarillo o del rojo de los letreros de las tiendas de licores. (85)

Los trastornos producidos por el cansancio del viaje y el cambio de hora son unos de los inconvenientes por los que pasan los recién llegados al país que acrecienta la sensación de ser extranjeros, aunque por suerte es un trance pasajero. El acostumbrarse al duro clima del invierno en Nueva York cuando se viene de lugares más cálidos, es una experiencia para la que el autor expone, casi a modo de consejo, la indumentaria necesaria para soportar las bajas temperaturas, transmitiendo con su narración las sensaciones que producen el aire frío al subir por las piernas y la sensación de mareo si uno no se abriga adecuadamente:

Hay que abrigarse, hay que ponerse jerseys de lana gruesa, chaquetones, bufandas, pantalones recios y bien ceñidos que no dejen subir el aire frío por las piernas, gorros que protejan bien la cabeza y lo libren a uno de la sensación de mareo y pérdida de la realidad que provoca la constancia del viento helado. (148)

El contraste entre el frío invernal neoyorquino y el de Madrid, ayuda a los lectores españoles a apreciar mejor la diferencia entre los dos climas: “Sale uno abrigado, como nunca en Madrid, con la cabeza baja, con las manos enguantadas en los bolsillos y la mochila a la espalda [...]” (148).

La ciudad también ofrece unos contrastes que impresionan al autor, como los cambios radicales de una zona a otra de Nueva York, que pueden aparecer mucho más bruscamente que en otras ciudades o países, sin áreas intermedias, donde se puede pasar casi a varios mundos sin darse cuenta: “En Nueva York el tránsito de la belleza a la desolación sucede siempre expeditivamente, como si el principio universal de máxima eficiencia hubiera aconsejado la supresión de gradaciones intermedias” (18). Los cambios son repentinos y tan dispares que el autor los denomina zona fronteriza, como si de dos países o mundos diferentes se tratase. En algunas de estas fronteras que atraviesan la ciudad, sobresalen las diferencias económicas y raciales existentes en muy breve espacio:

En Broadway, en esta zona ya fronteriza en la que se adivina la proximidad de Harlem, la línea divisoria entre los ricos y los pobres, entre las pieles claras y las pieles oscuras, entre las tiendas exquisitas y opulentas de alimentación y las

desoladas hamburgueserías y pizzerías con olor a sebo y lividez de neones sucios. (142)

Los cambios de una zona a otra también son culturales. En una misma calle de esta ciudad tan cosmopolita un transeúnte se puede encontrar con barrios de distintos países que ofrecen una población variopinta con costumbres e idiomas diferentes: “en Manhattan una caminata en línea recta siempre es un corte geológico que atraviesa mundos sucesivos, provocándole al transeúnte no habituado al asombro de tan caprichosa variedad como un mareo de rotaciones planetarias” (20).

En la descripción de la pequeña Italia del Bronx, el autor refleja con cierto orgullo la contribución de los emigrantes italianos a la cultura neoyorquina, la mayoría de ellos profesionales cualificados que han contribuido al enriquecimiento multicultural de la ciudad:

Trajeron consigo no sólo los acentos y los aromas culinarios de Italia, sino también la vida callejera, el calor de las diatribas en las esquinas con grandes gesticulaciones de manos, un sentido del orden laborioso y festivo y de la belleza popular que se muestra lo mismo en el aseo de las aceras que en el resplandor de los mercados, en las macetas en las ventanas y en las escaleras de incendios, en las guirnaldas con los colores de la bandera italiana que cuelgan entre las farolas. (282)

Las anotaciones y explicaciones de los elementos que difieren de la cultura española y que pueden ser chocantes para los turistas o emigrantes podrían asemejarse a un libro o crónica de viajes como indican Rigoni (1), y Rodríguez-Mansilla (24) ya que las experiencias del autor pueden ser didácticas y el lector puede aprender algunas de las diferencias culturales que podrían disminuir el sentimiento de desubicación del recién llegado a los EE.UU. Muñoz Molina es consciente de la importancia de aprender muchos elementos culturales a los que no está acostumbrado, y aunque puede resultar una ardua labor, para integrarse en la sociedad, “con mucha frecuencia el extranjero es alguien que se ve consumido por la tarea desconcertante y minuciosa de aprender casi cada uno de los mecanismos rutinarios de la vida” (17).

Aparte del choque entre las ideas preconcebidas, de la memoria y del recuerdo con la realidad, al igual que Cervantes, Muñoz Molina profundiza en el arte de la transmisión de las historias y, como apunta Serna en su entrevista al autor, “en este libro se hacen explícitos los actos de ver, de relacionar, de fantasear y de escribir. No sólo se cuenta, pues, sino que, además, se dice que se cuenta.” Muñoz Molina sigue transmitiéndole al lector la impresión de estar en la escena que narra, describiendo hasta el tono de voz del narrador de una historia, así como el ambiente y el interés de los oyentes en los relatos que este cuenta: “El cónsul deja de hablar y nos quedamos en silencio, congregados a su alrededor, como esperando todos que siga contando, con esa voz civilizada y persuasiva que vuelve tan vividos los pormenores relevantes de una historia” (71-2). También incluye la importancia de la atención de los oyentes que saben valorar y aprender de la nueva información que están escuchando, como en el caso del cardiólogo, quien “escucha con la intensidad de quien no quiere perderse el menor matiz de una información muy valiosa, hasta ahora desconocida para él” (72). La narración de lo narrado y su recepción por los oyentes es un arte muy practicado por Cervantes, como Muñoz Molina indica en la entrevista de Serna, “en el *Quijote* está siempre presente el acto de narrar, en todas sus variantes posibles: lo que alguien nos cuenta, lo que leemos en un libro, lo que inventamos sobre la marcha, etc.”

El hecho de que la gente cuente historias es un recurso frecuente en la obra de Muñoz Molina, y, aunque, según afirma el autor en la entrevista de Begines, *Ventanas de Manhattan* se centra casi en el silencio, el autor confiesa sentir predilección por las partes en las que la gente narra historias:

El centro de ese libro implica casi el silencio. Es un libro concebido sobre todo, aunque hay muchas historias y hay gente que cuentan historias y conversaciones desde una mirada solitaria, desde la mirada de un caminante solitario. Siento predilección, a pesar de todo, por los momentos del libro en que alguien cuenta algo. La gente que cuenta cosas está muy presente en mis libros. *Carlota Fainberg*, por ejemplo. (16)

Las experiencias de hispanoamericanos y españoles en los EE. UU. narradas por el autor se centran sobre todo en las personas con las que él ha tenido más contacto directamente, unas por su labor de educador, y otras por amistad, y las presenta con casos específicos, en la mayoría de ellos diciendo sus nombres, con lo que les hace ver más reales, excepto en algunas personas entre las que están el cónsul, su mujer, la mujer que estaba sentada a su lado y el cardiólogo, este último es Valentín Fuster, según revela Muñoz Molina en la entrevista de Morgado (292).

En una cena en la en la casa del cónsul, el autor relata la escena y cuenta las historias de algunos de las personas presentes. En resumidas palabras narra el presente de la vida del cónsul con el que está cenando, su pronto regreso a España, los cargos ejercidos como diplomático en Etiopía y de embajador de España en México, los viajes y memorias que tiene de distintos países, y las circunstancias que le han llevado a ser emigrante. Para entender las razones y en cierta medida parte de lo que ha formado su identidad, la narración, aunque escueta, se remonta a la huida de España de su familia cuando el cónsul tenía menos de un año. Salieron de España por los Pirineos con otros republicanos a principios de 1939 en lo que el autor denomina “la riada del desastre, del gran cataclismo de la República española” (75), y no regresó a España hasta veinte años después con pasaporte mejicano. Más que una descripción, parece formar parte de un estudio o reflexión sobre la identidad de un emigrante, como también lo hará con otros conocidos que viven en Nueva York. Este es un tema recurrente en la obra de Muñoz Molina en el que muestra un profundo interés, aunque la parte en la que relata la huida de su familia de España hacia el exilio y sus circunstancias es más específica ya que trata de un periodo histórico en concreto y de los españoles en particular.

Herzberger considera que la construcción de la identidad puede ser concebida en la España post-franquista en tres obras de Muñoz Molina: *Beatus Ille*, *El jinete polaco* y *Ardor guerrero* (27). El tópico de la identidad también es observado por Lauge Hansen en otras dos obras de Muñoz Molina, en *Sefarad* y en *Ventanas de Manhattan*, diferenciando la visión de la identidad en las dos obras mencionadas en “la permanente identidad de emigrante del ciudadano que vive en una sociedad

caracterizada por el cronotopo de las fronteras en Sefarad y el multiculturalismo como condición de la sociedad globalizada en Ventanas de Manhattan” (123).

En *Ventanas de Manhattan*, excepto en algunas historias como la del exilio de la familia del cónsul, y en la mención de la mujer que estaba sentada a su lado durante la cena en la casa del cónsul, que menciona que conoció a la familia García Lorca, en particular a doña Vicenta Lorca, la madre de Fedreico, en las que no profundiza demasiado en esa época particularmente, se podría considerar que la visión de la identidad es más amplia que en las otras novelas históricas señaladas desde el punto de vista de que no se centra solo en los españoles ni en un tiempo histórico delimitado, como tampoco lo hace en los exiliados en particular, sino que incluye el sentir de los emigrantes y exiliados en general de diversas culturas, en los motivos que les han impulsado a emigrar, en la influencia de adquirir una nueva cultura, en la añoranza, y sobre todo en su capacidad de adaptación e integración y su nueva identidad más compleja.

El exilio es un tema en el que el autor profundiza tanto en los textos como en las personas a las que conoce. Al describir su labor como profesor en el Instituto Cervantes de Nueva York, dice que lleva un poema o fragmento de prosa relacionado con los exilios españoles a todas sus clases y se da cuenta de que cada estudiante también lleva “su propio exilio personal, su historia de huida y viaje a Nueva York, capital de tantos destierros, de tantos sueños cumplidos o fracasados de mundos nuevos y de vidas mejores” (186) y aprovecha para exponer un resumido recuento de los motivos del exilio de sus estudiantes y sus circunstancias, como en el caso de Luis, un colombiano que emigró a los EE.UU. huyendo de la situación de su país, “de la crueldad de los guerrilleros y de la de los paramilitares, del viento de muerte del narcotráfico” (186). Daniel, emigró de Puerto Rico de pequeño, su mujer es sevillana y desea trabajar en un lugar tranquilo del interior del país porque la vida en Nueva York es muy dura y cara. Lina “vino de Venezuela huyendo de un letargo como de provincia española y porque estaba harta de vivir escondiendo su amor por las mujeres” (187). Ramón, nació en Cuba, pero al igual que el cónsul, ha vivido en diferentes países, por lo que siente “nostalgia de cada uno de ellos, y reparte entre su

isla, Canadá y España el sentimiento del destierro. En Canadá añoraba Cuba, en España se acordaba de Cuba y de Canadá, en Nueva York echa de menos Canadá y España, y el recuerdo de Cuba, de donde salió de niño, ya se le va esfumando” (187). Halal “nació en Cachemira, y se marchó de su tierra para que no la casaran con un desconocido” (187). Aunque ha vivido en Madrid dos años y quiere vivir en Nueva York, también reconoce que añora su cultura y cuando se siente sola los domingos “hace lo que nunca habría imaginado, se viste con el sari tradicional que llevan las mujeres los días de fiesta en Cachemira, sin que la vea nadie” (187). También hay un caso de una estudiante española, Ángela, con problemas legales con su exmarido americano, quien le impide que saque a su hijo del país. La última historia de exilio de sus estudiantes es la de Johnny Cuevas, un profesor dominicano que quiere ser novelista, pero expone las dificultades de los emigrantes para publicar en español en los EE.UU. ya que en Nueva York, no hay ni editores de libros en español ni lectores, y si publicara en Santo Domingo, los libros sólo les llegaría a los lectores de su país.

Con Johnny Cuevas, Muñoz Molina finaliza la exposición de los exilios de sus estudiantes, sus motivos y sus metas. El autor dice que llevaba textos literarios relacionados con el exilio, y comentando la lectura de uno de ellos en clase, el pasaje del morisco Ricote de la segunda parte del *Quijote* en el que regresa clandestinamente a España después de su expulsión, Johnny, un dominicano en Nueva York, muestra la atemporalidad y el sentido universal del *Quijote* en un texto publicado en 1615 al identificarse con Ricote: “Le pasa como a nosotros, que hemos dejado de ser de allá pero no somos de acá todavía, y a lo mejor no vamos a serlo nunca. Unas veces queremos ser de Santo Domingo, y otras creemos que somos de acá, y no sabemos de dónde” (188).

Muñoz Molina muestra su interés en las historias de los exiliados e inmigrantes y observa que las experiencias de otras personas, en este caso las de sus estudiantes, pueden ser tan o más interesantes que las que él como profesor pueda llevar, como las que aparecen en textos, y también le sirven para su propia experiencia: “Miro las caras que escuchan la lectura alrededor de la mesa, y ya me he familiarizado con los orígenes y con los acentos, con la historia del destierro de cada uno, que a veces

hacen que me olvide de las historias que yo traigo en mi cartera, de los poemas o fragmentos fotocopiados que les reparto” (186). Iwasaki considera la extensa exposición de los exiliados en la obra como un “inventario de exiliados que desfilan por Ventanas de Manhattan, desde los obreros italianos del Bronx hasta los alumnos latinoamericanos de CUNY” (90).

El interés por parte de Antonio Muñoz Molina en *Ventanas de Manhattan* no solo se centra en las historias de la gente, sino que también abarca el de las historias que cuentan o se deducen de los objetos de emigrantes de otras épocas y de distintos países que se encuentran en museos o en otros lugares como en el rastro, así como el arte o los artistas emigrantes a los EE.UU. Para Rodríguez, la ciudad de Nueva York parece concentrar a los ojos del narrador “toda la cultura humana, tanto la pasada como la presente. No es gratuito que los capítulos del libro se desplacen de exposiciones fotográficas al retrato de emigrantes que intentan adaptarse” (24).

Las reflexiones del autor sobre la cultura y sociedad neoyorkina, así como las influencias recibidas de los emigrantes y sus propias vidas, se alternan observando a la gente en la calle con lo reflejado en el arte. El autor expone la dificultad de reflejar con palabras un instante, como los que intenta describir al observar a la gente, con la misma facilidad que lo pueden hacer otras expresiones artísticas: “Hay dibujos y fotografías que pueden apresar un instante, pero no existe una literatura que pueda contar con plenitud toda la riqueza de un solo minuto” (139). La fugacidad del tiempo es otro de los tópicos del siglo de Oro que recobran gran importancia en *Ventanas de Manhattan*. El autor expresa la dificultad de definir el momento porque sin darse cuenta, ya ha pasado, y analiza diferentes expresiones artísticas y el mejor medio para retratar un instante y el presente:

Pero el tiempo queda encerrado y a la vez abolido en la obra de arte, como una flor o un insecto de una especie extinguida en el interior de una gota de ámbar. Lo que sucede en la pintura, en la fotografía, es el presente eterno: siempre es la primera hora del domingo en una avenida del sur de Manhattan, siempre son las siete de la mañana. (312)

Rodríguez considera las dificultades encontradas por el autor al no poder transmitir con palabras las cosas que observa como lo hacen los objetos de otras personas que están en los museos como intentos fallidos, o al menos no muy logrados, al querer plasmar “el gran espectáculo de las vidas ajenas.” (29):

Dicho espectáculo es efímero y su observación in situ parece no ser del todo exitosa, sobre todo para un cronista, como el de Ventanas de Manhattan, que marcha por la ciudad cargado de cuadernos y lápices, dispuesto a tomar nota de todo lo que lo impresiona a su paso. Los museos, en cambio, guardan, como reliquias, las vidas ajenas, de otros que ya pasaron y cuyos vestigios nos dicen mucho de lo que ellos mismos pensarían. (29)

Aunque Muñoz Molina insiste en *Ventanas de Manhattan* en la dificultad de imitar los resultados de otras expresiones artísticas, como la fotografía o los cuadros, para expresar un instante y hacerlo eterno con palabras, en la entrevista de Morgado reconoce que no se pueden comparar, o al menos que no es que una imagen sea mejor que las palabras: “a ver cómo justificas eso de que una imagen vale más que mil palabras; cómo pones en imágenes la siguiente frase: “‘Mi cuñado despidió a su abogado ayer.’ Fíjate que esta frase es una tontería, ¿no? Pero eso es de una complejidad... eso cómo se pone en imágenes” (295). Muñoz Molina ve la importancia de ambas formas y expresa que “cada forma de expresión tiene su campo” (295). Sin embargo, esa dificultad de que el tiempo se detenga y de que avance tan velozmente contribuye a dar la impresión de movimiento, de vida, y le proporciona la posibilidad de mostrar una evolución de Nueva York al examinar las reliquias, o “las huellas del pasado,” como las denominan Serna y Rigoni (2). Como indica Serna en “Autobiografía e historiografía. El caso de Antonio Muñoz Molina,” los conocimientos de Muñoz Molina, licenciado en historia del arte, contribuyen a las observaciones de lo que las obras reflejan. Rigoni expone los análisis y el interés de Muñoz Molina, específicamente en *Ventanas de Manhattan*, sobre la vida y la fugacidad del tiempo a través de la observación del arte: “A partir de la contemplación de fotografías en distintos ámbitos, así como ocurre con los cuadros,

se vuelcan reflexiones sobre el tiempo, la muerte y el misterio de la vida humana” (6).

El estudio en conjunto de la sociedad, de casos individuales, de restos históricos y del arte en general, le conducen a Muñoz Molina a una mejor comprensión de la individualidad, de la cultura, y de sí mismo, y sobre todo contribuye al arte en el que sobresale el autor, el de contar historias, y en específico en esta obra, las de los emigrantes latinos en los EE. UU., exponiendo su proceso de adaptación y a la vez, su aportación a la cultura de Nueva York.

El autor considera plausible la asimilación y la integración a una nueva cultura, sobre todo cuando se logra un enriquecimiento personal. Uno de los casos de emigrantes que describe con más admiración y en el que observa detalladamente su proceder comparándolo con la conducta general de los españoles, es el del cardiólogo. En él ve la influencia de las dos culturas y a pesar de ser “una eminencia internacional en su especialidad” (72), le admira por ser una persona que no muestra altanería y que presta atención a los detalles de lo que le cuenten con mucho interés, a diferencia de la arrogancia de los literatos españoles famosos con quienes le compara, a quienes no les interesa nada que no sea relevante a ellos o a sus obras. En la entrevista de Morgado, Antonio Muñoz Molina declara que no soporta a la gente que no se interesa por los demás y admira a Valentín Fuster, el cardiólogo, por ser “un hombre que se interesa por todo, como un niño, te pregunta mucho, y eso a mí me parece lo más admirable que hay” (292). También observa su enriquecimiento cultural en la influencia del idioma, los gestos y la valoración del tiempo de los estadounidenses, en la que “no queda nada de poltronería española” (72-3).

Con las comparaciones entre las culturas el autor ve en los cambios personales superaciones de comportamientos comunes en la cultura española y afirma que “viajar sirve sobre todo para aprender sobre el país del que nos hemos marchado” (73). Asimismo, aprecia a las personas como el cardiólogo, quienes mantienen un equilibrio entre las dos culturas: “me atrae mucho y me intriga esa gente que se ha hecho la vida lejos de su país de origen, sobre todo los que no se quedan colgados fuera de la realidad, que también abundan, colgados y como aletargados en una tierra

de nadie y en un tiempo anacrónico, doblemente extranjeros” (74). También aprovecha para expresar su admiración a los bilingües, a los que considera tener una “magnífica flexibilidad intelectual” (73).

En cardiólogo cuenta que le invitaron a que diera el pregón de las fiestas de su pueblo, y acordándose de los emigrantes andaluces, murcianos y extremeños que habían llegado a Cataluña cuando era pequeño, los extranjeros que emigran en la actualidad ocupando esos puestos, y la diversidad de gente que vive en Nueva York, el cardiólogo expresó una idealización de la integración de la emigración y de su aceptación al declarar que “ideó un discurso que fuera una celebración de la pluralidad, del extraordinario clima humano que puede establecerse cuando se reúnen en el mismo lugar gentes de lenguas diversas llegados de partes lejanas del mundo, unidos por la voluntad de salir adelante y de entenderse entre sí” (73). A pesar de que teóricamente fue aceptado, sus paisanos no estaban tan dispuestos a practicar la aceptación de otras culturas, ya que se indignaron con él por haber hablado en catalán y en castellano. El cardiólogo no entendía por qué “aquellas personas que tan partidarias se parecían del mestizaje y de la variedad lingüística le reprochaban escandalizados que hubiera usado dos lenguas” (74). Intentando razonar el comportamiento de sus paisanos, concluye que puede que la razón por la que no lo entienda sea debida a su larga estancia en el extranjero. En el cardiólogo se ven claramente las influencias de varias culturas que han contribuido a su identidad, y reconoce no entender la actitud de sus paisanos, diciéndolo “con todo su acento anglosajón y catalán, alzando sus hombros ensanchados por el ejercicio físico y por las hechuras de su ropa norteamericana, ‘será que llevo demasiado tiempo viviendo fuera’” (74).

El recuerdo y la memoria, así como las ideas preconcebidas, son factores claves en la obra de Muñoz Molina, tanto en las novelas históricas como en *Los misterios de Madrid* y en *Ventanas de Manhattan*. Si al describir la primera impresión de la ciudad las ideas preconcebidas producen uno de los primeros choques con la realidad, al analizar los sentimientos de los que tienen al menos dos culturas, el narrador expone cómo la memoria y el recuerdo pueden estar más apartados de la

realidad de lo que uno pensaba. La idealización de lo dejado atrás se repite en cada lugar, aunque se vuelva de un país a otro varias veces, en cada uno se siente la añoranza de lo que se cree recordar y no se tiene, como en el caso de la mujer del cónsul quien justo antes de que su marido se jubile y de que regresen a España expresa “que antes de irse de la ciudad ya cuenta que siente hacia ella la misma nostalgia que si la recordara” (76). La nostalgia también es un tema recurrente en la obra de Muñoz Molina. Gallego observa que en *Sefarraf* la nostalgia es “entendida como sentimiento ínsito del exiliado” (2).

Muñoz Molina expone la importancia de que haya un buen equilibrio entre las dos culturas y admira a personas como las que estaban con él en la casa del cónsul, que “viven transitoria o permanentemente en Nueva York y también conservan su arraigo con España, la ven con una cierta distancia, entre saludable y melancólica, matizada por la lejanía física” (74-5). Es un sentimiento que él comparte siendo consciente a la vez de la nostalgia producida por la distancia y los beneficios que esta a su vez conlleva: “en el interior del apartamento la voz de Serrat ya enuncia una intimidad acogedora y española, con un punto de melancolía de diáspora y también de alivio por la lejanía” (256). Para el autor, “el gusto de estar en Nueva York es inseparable del alivio de no estar en España, de no vivir agobiado por las noticias y las obsesiones de cada día. Un extranjero tiende a situarse por instinto a una distancia confortable de las cosas.” (116)

En la entrevista “Los internautas preguntan a Antonio Muñoz Molina”, se puede apreciar de nuevo la importancia que Muñoz Molina le da a ver las cosas de su país desde una distancia saludable y al anonimato que propicia un mayor sentido de la identidad interior, así como el hecho de aprender de otras culturas: “Vivir en Nueva York me sirve para bastantes cosas: para ver mi país desde una cierta distancia, para aprender humildad, para olvidarme de la condición pública del escritor, para mantener abierto el espíritu de aprendizaje.”

Con la adquisición de una nueva cultura, el sentimiento de nostalgia por la lejanía no sólo incluye a la natal, sino que también afecta a la adoptada en otro lugar y que llega a formar parte de la identidad del emigrante. Como le sucede a la mujer

del cónsul que ya añora Nueva York antes de volver a España, Muñoz Molina siente nostalgia y es consciente de este proceso cuando dice estar en Madrid, y al ver un cuadro de Richard Estes, ha “sentido que regresaba y a la vez he cobrado melancólicamente conciencia de la lejanía, del grado de mi añoranza y de mi exacta memoria” (217). La memoria llega a idealizar lo dejado atrás y Muñoz Molina ve la distancia que crea hasta el punto de parecer una fantasía creada por la imaginación o un sueño: “Al cabo de dos o tres semanas, después del regreso, Manhattan va cobrando una lejanía de lugar soñado, y a uno también le parece que soñó sus caminatas, la luz turbia de los anocheceres” (375).

Muñoz Molina ha analizado en *Ventanas de Manhattan* las etapas comunes que siguen los extranjeros desde su llegada a un país nuevo hasta su adaptación a la nueva sociedad. Por medio de las historias de otros emigrantes ha presentado una gran variedad de casos que expresan sus motivos para emigrar, sus metas y sus nuevas identidades. El estudio de los sentimientos y conductas de otras personas le llevan al autor a una autorreflexión de su propia identidad y viceversa. El proceso comienza con el choque de las ideas preconcebidas con la realidad con la que se encuentra el emigrante en un país nuevo. Al principio se comparan las diferencias, se van aceptando e integrando a la persona creando una nueva identidad, que puede llegar a dar la impresión de bifurcarse de la que tenía, como si en cada lugar tuviera una identidad diferente, como le sucede al autor cuando ve su tarjeta de trabajo con su foto: “Me parece que el trabajo, la tarjeta, me dan una identidad más sólida, y a la vez me descansan con mayor eficacia de la otra, la que tengo en España y ahora se ha quedado atrás, o más bien en suspenso” (211). Con el transcurso de los años, el narrador comenta que el tiempo parece transcurrir más deprisa al ver una frase del *Quijote* que se refiere a la fugacidad del tiempo: “Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento” (211), y le da la impresión de no sentirse establecido en un lugar, sino de estar viviendo un tiempo como de paso, hasta llegar a pensar que es una situación ficticia: “Ahora, en cualquier parte donde estoy, siento siempre que estoy provisionalmente y de prestado, y este trabajo en Nueva York y estas costumbres a las que tan fácilmente me he acomodado no tienen más consistencia que la vida falsa de

un espía, provisional y precaria” (211). Esta es una sensación que permanece en el autor: “Estoy de paso, no se me olvida nunca, escucho siempre la pulsación del tiempo que se va” (214). Con estas reflexiones, parecería como si hubiera una pérdida de identidad o que estuviera de tránsito, en espera de crear otra identidad en otro lugar.

En la experiencia del autor se observan similitudes con el estudiante que se identificaba con los sentimientos de exiliado de Ricote y se podría decir que las de cualquier persona que haya vivido en varios países, ya que cuando está en Nueva York, compara lo que ve y sus vivencias con las de Madrid, las de su pueblo (Úbeda) y las de Granada; y cuando está en Madrid las compara con Nueva York. Siempre hay añoranza, y con ella se siente que se gana y se pierde simultáneamente. Se ganan conocimiento y cultura, y se pierde parte del sentimiento de identidad y de pertenencia a un lugar, aunque en realidad se está adquiriendo una nueva identidad más compleja. En sus reflexiones se muestran los cambios en los sentimientos de identidad de los extranjeros:

Hay días en los que resulta grato ser un forastero en estas calles, tan liviano de identidad como de equipaje, y otros días de lluvia contumaz y vengativa en los que uno siente sobre sí, igual que la humedad que le sube por la espalda, todo el peso de la extrañeza, el tamaño de esta ciudad ahora en blanco y negro en la que no es nadie y el del país ajeno al que no pertenecerá nunca. (273)

El sentimiento de extranjero le perdura aun después de su regreso a España, cuando ya lleva dos o tres semanas estando en su propio país:

Ahora, en las calles de Madrid, soy como el fantasma rezagado y sin sustancia de la parte de mí mismo que se quedó en la otra ciudad, tan lejana en los mapas, tan próxima en el tiempo, tan inmediata y asidua en el recuerdo, en la sensación de aturdimiento y extranjería que llevo conmigo y que no se alivia ni cuando han desaparecido los trastornos de sueño provocados por el viaje de vuelta. (376)

Con la adquisición de una nueva cultura de una ciudad o de un país se produce una sensación de vacío en la que parece que falta algo y en la que uno se siente

desubicado. Probablemente la mayoría de los lectores que tengan la experiencia de vivir en varios países o de tener varias culturas puedan identificarse con las palabras de Muñoz Molina que resumen los sentimientos de los emigrantes y extranjeros: “No estoy allí, pero tampoco acabo de estar del todo aquí” (379). Sin embargo, el autor reconoce que, aunque parezca que hay una pérdida de identidad, en realidad lo que sucede es que se fortalece al estar despojada de la imagen que ya tienen los que le conocen y de la rutina familiar, y tener que ser uno mismo, sin historia previa que lo catalogue:

No soy nadie aquí, o soy un Don Nadie, y sin embargo soy más yo mismo que nunca, más que en cualquier otra parte. Despojado de circunstancias y añadiduras exteriores, salvo de la presencia de quien conmigo va, como dice el romance, soy la médula y el hueso de mi identidad personal, lo que uno es más en el fondo de sí mismo, una cierta manera de estar en el mundo, de revivir lo más valioso y decisivo de lo ya vivido, los episodios del aprendizaje que lo ha llevado a uno a ser quien es, los descubrimientos y los entusiasmos que en la vida normal ocupan un lugar estable en el pasado y que aquí recobran su puro fervor de novedad. (338-39)

En *Ventanas de Manhattan* Muñoz Molina estudia las obras de artistas que reflejan la típica imagen americana en el cine, la fotografía, la música, la escultura, los cuadros, objetos de museos o del pasado y reflexiona en cómo transmiten historias hasta con una imagen. Recopila sus ideas y observaciones como en un ensayo para encontrar la mejor forma de plasmar su arte, el de la transmisión de las historias. Con sus reflexiones y narraciones de las historias de exiliados en EE.UU. Muñoz Molina muestra un profundo interés en la emigración, la vida que se deja, las razones por las que se emigra, la nueva vida que se adopta, la añoranza de sus costumbres, el proceso de integración, admiración a los que saben beneficiarse de tener varias culturas e idiomas, y la añoranza de los EE.UU. justo antes y después del retorno a España. Estos factores son contribuyentes y esenciales para entender la formación de una nueva identidad, la creada por dos o más culturas, que es la de los emigrantes, y en especial en los que se basa este ensayo, en los españoles y latinos en los EE.UU.

OBRAS CITADAS

- Begines Hormigo, José Manuel. "Conversaciones con Muñoz Molina." *Philologia Hispalensis* 18 (2004): 7-20. Impreso.
- Gallego Cuiñas, Ana. "Exilios y nostalgias: Antonio Muñoz Molina y Milán Kundera", *Tonos Digital*, 13. (2007). Web. Octubre 2014.
<http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_J_exiliosynostalgias.htm.>
- Gómez-Cornejo, Ignacio. "Entrevista a Antonio Muñoz Molina. La vida está hecha de memoria y deseo." *Culturamas*. 8 Septiembre 2012. Web. Octubre 2014.
<<http://www.culturamas.es/blog/2012/09/08/entrevista-a-antonio-munoz-molina/>>
- Herzberger, David K. "Writing without a Grain: Identity Formation in three Works by Antonio Muñoz Molina", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2 (1998): 23-40. Impreso.
- Iwasaki, Fernando. "*Ventanas de Manhattan*. Invención, Memoria y Conocimiento." *Renacimiento* 45/46 (2004): 89-93. Impreso.
- Lauge Hansen, Hans. "Una ciudad dilatada por la luz. La función del arte en la novelística de Antonio Muñoz Molina." *Revue Romane* 46.1 (2011): 105-126. Impreso.
- "Los internautas preguntan a Antonio Muñoz Molina." *El país*. Entrevistas digitales. 19 diciembre 2008. Web. Octubre 2014.
- Morgado, Nuria. "Entrevista con Antonio Muñoz Molina: una mirada al mundo a través de Ventanas de Manhattan." *Anales de la literatura española contemporánea* 31.1 (2006): 287-298. Impreso.
- Muñoz Molina, Antonio. *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral, (2004). Impreso.
- Rigoni, Mirtha Laura. "El arte, la mirada y la intimidad en *Ventanas de Manhattan*, de Antonio Muñoz Molina." *Memoria Académica*. 2010. Web. Octubre 2014.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1150/ev.1150.pdf>
- Rodríguez-Mansilla, Fernando. "*Ventanas de Manhattan*: una reflexión metacultural.", *Verbum Analécta Nelolatina* 8.1 (2006): 23-35. Impreso
- Serna, Justo. "Autobiografía e historiografía. El caso de Antonio Muñoz Molina." *Fundación Juan March*, 22 de octubre (2009). Web. Octubre 2014. <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2617>>
- . "Vidas recreativas: conversación con Antonio Muñoz Molina." *Ojosdepapel.com*. Ed. Dolores Sanahuja. 06 de julio de 2004. Web. Octubre 2014. <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2172>>

“ABRIL ES EL MES MÁS CRUEL” Y LOS NIVELES OCULTOS DE UN ESPECTACULAR SUICIDIO

Mariela A. Gutiérrez

University of Waterloo, Ontario, Canadá

*La revolución no es un opio.
La revolución es una
catarsis; un éxtasis que solo
puede prolongarse en la
tiranía.*

Ernest Hemingway¹

Entre las obras de Guillermo Cabrera Infante hay un cierto número que se caracteriza por evidenciar una técnica cinematográfica con la cual el autor cubano presenta a sus personajes, sin introducciones descriptivas de ninguna índole. Ellos aparecen más bien de súbito en su situación dramática, totalmente “en acción”. Ese es el caso de su hermoso y enigmático relato “Abril es el mes más cruel”, quizá el más sutil de su producción cuentística, y definitivamente poseedor de una estructura sencilla —como lo haría un Hitchcock o un Hemingway—, pero a su vez llena de una interesante complejidad tanto literaria como histórica.

El hecho de que “Abril es el mes más cruel” encaje bien en el marco narrativo que conforma la antología titulada *Así en la paz como en la guerra* de 1960 no es una casualidad. Ya desde el comienzo Cabrera Infante establece una pauta beligerante, para no decir bélica, la que lleva al lector a relatos escritos “con el dolor y la rabia de unos tiempos que los cubanos no olvidarán nunca”.² Su libro está integrado por

cuentos y viñetas, éstas últimas escritas a partir de la muerte de una joven a manos de la policía del general Fulgencio Batista y Saldívar. El mismo Cabrera Infante comenta en su prólogo a la primera edición de *Así en la paz como en la Guerra*: “El estúpido, monstruoso crimen provocó mi ira, resuelta en diez viñetas que de una manera u otra describían la náusea de vivir bajo la Tiranía” (iv). Sus cuentos hablan de cómo todo un pueblo se levanta en armas contra la dictadura de Batista; a la par, un sentimiento de impotencia e ira transpira a través de este magnífico y temprano compendio.

Pero si es verdad que Guillermo Cabrera Infante —novelista, cuentista, periodista, crítico y guionista de cine— nacido en Gíbara, provincia de Oriente, en 1929, se une a la revolución castrista en su lucha contra el tirano Batista, para luego ocupar diversos cargos culturales dentro de la misma, también es verdad que en 1965, a su regreso a Cuba después de haber ocupado el puesto de agregado cultural de Cuba en Bruselas, Bélgica, al encontrarse con un gobierno caracterizado por una política cultural recalcitrante que no concuerda con la suya propia, decide renunciar a la diplomacia y se autoexilia en Londres, Inglaterra, en donde reside hasta su muerte el 21 de febrero de 2005. Por eso es hábilmente extraño que su relato “Abril es el mes más cruel” pueda leerse bajo un prisma antirrevolucionario, o quizá más bien un prisma preconizador de lo que sucedería más tarde en el alma de todos los cubanos, en la de los que se quedan y la de los que se van de la isla, a lo largo de casi medio siglo. Tal vez porque, tanto y como en el largo poema de T.S.Eliot “April is the cruellest month”, su trayectoria puede anunciar o sugerir una resurrección a esos que no la desean o no pueden darse el lujo de tenerla. Este factor será analizado más adelante. En “Abril es el mes más cruel” Cabrera Infante habla del vacío desolador de la muerte y lo hace a través de un escueto procedimiento verbal entre los dos únicos personajes protagónicos, utilizando una gestión literaria llena de simplicidad, pero que a su vez esconde la rabia, la falta de aceptación, la decisión claustrofóbica de alguien que no teme lanzarse al vacío de un acantilado con tal de no verse acosado por la tortura de una enfermedad incurable; tal y como la isla misma quizá escogería deshacerse de su sacrosanta solidaridad insular para echarse, en aras de la libertad y

sin protocolo alguno, en el profundo abismo que la espera para destrozarse su magullado cuerpo, acunado entre las aguas azules del intraquilo mar Caribe.

En la narración, una pareja de recién casados llega al hotelito de una playa, probablemente Guanabo, en la provincia de La Habana, para disfrutar de su luna de miel. Todo parece ir a pedir de boca hasta los dos últimos párrafos del cuento cuando la mujer salta al vacío, dejando al lector de una pieza, sin palabras, solo con un reproche válido, un dolido ¿por qué? Por supuesto, ¿por qué suicidarse, ella, una recién casada en su flamante luna de miel; acaso no es ella feliz? O es más bien culpa del lector por no haberse fijado mientras leía en la corriente subterránea del relato mismo para solo dejarse llevar por la fluctuación externa y visible de palabras escuetas que engañan con su fluir mentiroso a lo largo de las cuatro páginas que conforman el relato.

Indudablemente, el dominio verbal de Cabrera Infante nos impide ver más lejos de lo que él desea que veamos, antes de llegar al final del cuento. El estilo sencillo acompañado de una técnica a la Hemingway ayuda a que leamos con rapidez un texto en el que, si nos detuviéramos para respirar por tan solo un instante, podríamos descubrir que no es una historia de amor; es, sin embargo, la historia de un amor perdido, o más bien un amor en aras de perderse, no por la obvia falta de un cariño solidario que existe en la pareja, sino porque el amor de esta pareja no es compatible con la amargura y la desesperanza; esto les sería intolerable a ambos, cada cual por sus propias razones personales.

Por un lado, los joviales recién casados parecen estar listos para comenzar una nueva época en su vida. Engañosamente, las tempranas líneas del diálogo que comienza entre ellos sugieren, a primera vista, un renacimiento:

- Hace un día precioso— dijo [ella].
- Lo he visto por la ventana— dijo él.
- ¿Visto?
- Bueno, sentido. Oído (167).

Sin embargo, leemos también que “las palabras siempre traicionan” (167); el esposo se ha dado cuenta de que con sus palabras ha herido a la joven. Por su parte,

ella acaba de salir de una enfermedad, de la cual el lector no se da por aludido hasta que hace una segunda lectura y constata que es el cáncer el que ha minado su joven cuerpo y su espíritu.

—¿Cómo te sientes? [ella le pregunta]

Iba a decir muy bien, luego pensó que no era exactamente muy bien y reconsideró y dijo:

—Admirablemente.

No mentía. Nunca se había sentido mejor. Pero se dio cuenta que las palabras siempre traicionan.

—¡Vaya! — dijo ella. (167)

Indiscutiblemente, hay algo que no está bien entre ellos. La estructura misma indica que no todo es perfecto entre los recién casados. Mientras están juntos en la intimidad de la casa, específicamente la del cuarto, su conversación no parece ser amorosa o motivada; existe una extraña tensión en las frases que ambos emiten, cada cual a su turno. Las mismas son cortas, amables, pero carentes del enfoque anímico que se puede notar cuando horas más tarde se encuentran juntos en el acantilado frente al bullicioso mar. Sin duda alguna, el carácter impersonal de cada diálogo es a veces insoportable:

—Esto es vida— dijo [él]

Ella se había quitado las sandalias y enterraba los dedos en la arena al caminar. Lo miró y sonrió.

—¿Tú crees? — dijo.

—¿Tú no crees? — preguntó él a su vez.

—Oh sí. Sin duda. Nunca me he sentido mejor.

—Ni yo. Nunca en la vida— dijo él. (167)

La palabra “vida” aparece alguna que otra vez durante los sucesivos diálogos de la joven pareja; ésta parece pronosticar todo lo contrario, pero el lector no se da cuenta de ello en una primera lectura del relato. Lo cierto es que no hay vida en las pocas palabras emitidas mecánicamente por los esposos; el diálogo, reducido justo a lo necesario, se convierte en un intercambio de frases muertas. No cabe duda, hay un vacío irreparable entre estas dos personas que en apariencia se aman. Por ejemplo, en el diálogo anterior somos testigos de la oquedad de las palabras, no importa quien las

diga, porque nada de lo que ambos puedan decir importa; tal es el grado de insatisfacción y nulidad anímica que cada uno expresa en una conversación que solo demuestra la propia esterilidad de la nada.

¿Por qué el lector no se da cuenta de que es “muerte” y no “vida” lo que rige el relato desde un principio? Principalmente, esto ocurre porque el lector está ocupado en el sentir y el escuchar del ritmo del “desamor”. La estructura del cuento nos mantiene entretenidos en el chantaje verbal y su insondable esterilidad. Hasta que la narración explota en un elocuente diálogo que finalmente confronta la existencia, y su certeza, y la negación de la misma:

—Te juro que nunca me he sentido mejor.

—Me alegro.

—¿Por qué?

—Porque me fastidia sentirme tan bien y que tú no te sintieras bien.

—Pero si me siento bien.

—Me alegro.

—De veras. Créeme, por favor.

—Te creo. (168-169).

El relato llega a su clímax; éste es el momento crucial tanto para la pareja como para el lector. El vivir es el problema; el morir, eso es fácil. Todos debemos morir; pero hay que luchar para seguir con vida; una enfermedad, un accidente, un error de cálculo, una decisión irrevocable, pueden terminar los días de un individuo a cualquier edad, en cualquier momento. Quizá el ser humano no luchara tanto por mantenerse en vida si desde su nacimiento tuviera conocimiento del día en que le tocará retornar a ser polvo. Como advierto con anterioridad, este instante de confrontación es decisivo, para ella porque conscientemente se está engañando a sí misma; para él porque con sus palabras trata de ocultar lo que ya ambos saben, que el tiempo que les queda juntos es poco. Por otra parte, ninguno de los dos, egoístamente, desea enfrentarse a los síntomas de una enfermedad debilitante y monstruosa que reduce al ser humano a la condición de guiñapo. Él la desea siempre bella; ella se desea siempre entera, sin mácula corporal. No se dicen jamás, el uno al otro, cómo

afrontarían la situación en caso de que el cáncer reapareciera; por supuesto que no, ninguno de los dos se siente preparado para tal eventualidad.

La repetición de “me alegro” en el mismo diálogo no es más que una forma superficial de evitar el contemplar la triste realidad que les acecha. El “te juro” y el “créeme” son formas verbales utilizadas únicamente para enfatizar la inexistencia de lo creíble. El *logo* (la vida) oculta invariablemente el silencio de la nada (la muerte). No obstante, el clímax del relato ya nos anuncia el desenlace y el inesperado fin.

—Ve tú con él. Yo quiero quedarme aquí un rato más (171).

Así le dice la esposa al hombre cuando el viejo encargado del albergue viene a pedirles que le liquiden la cuenta ya que ellos se van al día siguiente por la mañana y él desea irse esa misma noche a visitar a su hija.

Antes de la llegada del viejo, la pareja se ha entretenido mirando la impresionante vista del mar desde lo alto del acantilado especulando sobre si su altura era de “unos cincuenta metros. Tal vez setenta y cinco. —¿Cien no?” (169). Durante un largo rato se han dicho palabras que suenan a promesas, a juramentos, a la renovación del amor que la ley acaba de sellar: “prométeme que no retratarás a otra mujer aquí así”, “Las cosas que se te ocurren”, “¿No nos divorciaremos nunca?”, “Nunca”, “¿Me querrás siempre?”, “Siempre” (169). El *crescendo* ambiental es vertiginoso en este momento específico de la narración. Sin embargo, la llegada del viejo encargado trae consigo el necesario sosiego, lográndose con ello que la atmósfera retorne a un estado más placentero.

Nuestra protagonista, no obstante, no pierde de vista su objetivo. Pareciese como si el viejo tomase el rol de ángel de la muerte, en el caso de este relato de Cabrera Infante, no para acompañarla a ella a cruzar el portal entre la vida y la muerte, sino más bien para ayudarla a deshacerse de la carga emocional que produciría el tener que saltar delante, o al lado, de su marido. El viejo encargado se lleva al hombre para que salde su cuenta. Mientras sus figuras se van diluyendo en la

zona de los vivos ella, desde la distancia, va despidiéndose de su esposo con palabras que aunque son un hasta luego resuenan como un adiós:

—Ven a buscarme luego, ¿quieres?

—Está bien. Pero en cuanto oscurezca bajamos. Recuerda.

—Está bien —dijo—. Dame un beso antes de irte.

Lo hizo. Ella lo besó fuerte, con dolor.

Él la sintió tensa, afilada por dentro. Antes de perderse tras la marea de espartillo la saludó con la mano. En el aire le llegó su voz que decía te quiero. ¿O tal vez preguntaba me quieres? (171)

El desenlace se empalma con el final del relato gracias a la pictórica descripción de la puesta del sol, la cual proyecta el descenso del sol desde el fulgurante rojo vivo del adiós prometedor entre dos amantes, pasando por el violeta y el morado de la resignación, hasta llegar al negro de la noche y de la muerte:

Era un círculo lleno de fuego al que el horizonte convertía en tres cuartos de círculo, en medio círculo, en nada, aunque quedara un borboteo rojo por donde desapareció. Luego el cielo se fue haciendo violeta, morado y el negro de la noche comenzó a borrar los restos del crepúsculo (171)

La mujer, sentada con los pies colgando en el vacío, ve bajo sí el interminable “hoyo negro” (171). La posición de su cuerpo invita al salto. Muy abajo la espera la espuma blanca de las olas del mar, como una incitante invitación a retornar al seno materno, con sus húmedos flujos y sus voces uterinas. Quizá piensa en el alivio que sería regresar allí, donde nada pueda perturbar la perfecta naturaleza del feto:

Afincó las manos en la roca y suspendió el cuerpo, y sin el menor ruido se dejó caer al pozo negro y profundo que era la playa exactamente ochenta y dos metros más abajo (171).

Muy a propósito, las últimas palabras son numéricas, “ochenta y dos metros más abajo” (171), las que, como otras variadas referencias numéricas que aparecen en el relato, hacen parte del más importante *leitmotiv* de la trama, asociado a la premonitoria profundidad del acantilado. El final del relato no da cabida a las emociones; no permite al lector sentir tristeza, ni piedad, ni compasión, solo

desconcierto, un desconcierto carente de toda sentimentalidad. Así lo quiere Guillermo Cabrera Infante, quien ha calculado todo para que el resultado final no lleve al lector a una conclusión feliz, a la Hollywood, a través de la cual se pueda pronosticar el triunfante renacer del Ave Fénix. Éste es un relato existencialista; un digno exponente del resolutivo mensaje “*to be or not to be*” —ser o no ser— del atormentado Hamlet de Shakespeare. No sería tampoco absurdo preguntarse si éste ha sido un suicidio premeditado o solo un acto espontáneo e impulsivo por parte de la protagonista; el cuento permite todo tipo de especulación al respecto porque él mismo no revela nada.

Una de las razones del hermetismo en “Abril es el mes más cruel” es la importancia que Cabrera Infante da a la escenografía —y no me equivoco al usar este término— en este cuento. Al igual que Ernest Hemingway en su relato “Un canario como regalo” de 1927, o Alfred Hitchcock en su película *Vertigo* de 1958, el hermetismo es la clave para un exitoso final de *genre* existencial. “Abril es el mes más cruel” puede ser considerado como embrionario de la técnica que revolucionara la literatura cubana con la publicación de *Tres Tristes Tigres*, cuatro años más tarde en 1964. En ambos casos el lector se encuentra frente a una concepción estética innovadora, completamente desacostumbrada dentro de la tradición literaria cubana del siglo XX; en ambas narraciones se le otorga a la palabra una dimensión espacio-temporal dentro de la misma acción narrativa. En una corta “Advertencia” que encabeza su novela *Tres Tristes Tigres* el autor explica que

El libro está en cubano ... en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo ... algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta (Advertencia, ix)

De igual forma, en “Abril es el mes más cruel”, aunque los acontecimientos no son narrados en uno de los que Cabrera Infante llama “dialectos” cubanos, la intención suprema del autor sigue siendo el “atrapar la voz humana al vuelo”, en toda su trivial simplicidad, en su fría intransición existencial, sin renacimiento, sin transcendencia, sin resurrección posible. Esto logra llevarse a cabo gracias a la desper-

sonalización del lenguaje, específicamente del diálogo, el que siendo ampliamente repetitivo en el uso de las mismas palabras una y otra vez, elimina toda posibilidad de emoción, afectividad, profundidad espiritual. Más bien trae a la mente las conversaciones que tomaban lugar en la popular serie televisiva *Dragnet*, las cuales seguían siendo siempre las mismas, de episodio en episodio. Al fin y al cabo, la superficialidad de la narración en “Abril es el mes más cruel” va mano a mano con el existencialismo que permea el relato. Por ende, el suicidio de la joven esposa es tan exitoso porque en el ambiente en el cual se lleva a cabo no hay cabida ni para el amor ni para las emociones; ella decide ponerle fin a su vida y el lector se lo respeta sin ponerle obstáculos, ni remilgos, ni apasionamientos.

En el caso de “Un canario como regalo” de Ernest Hemingway, quien influenció mucho el estilo de Cabrera Infante, presenciamos una técnica muy similar. A la par de “Abril es el mes más cruel”, este relato de Hemingway es intencionalmente corto —seis páginas—, superfluo en lo que se refiere a la narración, con un simple canario como *leitmotiv* principal, exhibiendo solo tres personajes, de los que solo dos, las dos mujeres, están en constante diálogo; significativamente, el marido de una de ellas es el narrador del relato. Tal como en el cuento de Cabrera Infante, la acción es distintivamente verbal, ya que los movimientos físicos son casi nulos porque los personajes viajan en un tren que va en dirección a París; compartiendo una cabina de primera clase, ellos tres y un canario. No hay una verdadera trama sino más bien una serie de diálogos que tratan ya sea de cosas relacionadas al canario o del hecho que, al parecer, “no hay esposo mejor que un esposo norteamericano” (Hemingway 68 y 69). A lo largo del relato, el lector no se imagina a donde va a llevarlo la narración. No obstante, como bien sucede en todos los aspectos en “Abril es el mes más cruel”, únicamente, la última línea del relato de Hemingway da la razón detrás del impresionante ejercicio de palabras que se lleva a cabo en el ambiente *quasi* inmóvil y estéril de una cabina de tren, mientras que las diferentes vistas de la campiña francesa van mostrándose furtivas como pictóricas obras maestras a través de las ventanillas abiertas de la cabina que los tres personajes ocupan. La frase final, “Volvíamos a París para establecernos en residencias separadas” (71), deja frío al lector; ¿cómo puede ser

que la pareja en cuestión no haya dejado por sentado en algún momento del viaje que se van a separar una vez llegados a su destino?⁴ De igual manera se pregunta el lector, boquiabierto, al ser testigo del salto mortal que efectúa la protagonista de “Abril es el mes más cruel” sin dar el menor indicio a lo largo de la trama, ¿cómo puede ser? En ambos relatos, lo superficial del relato encubre ese otro nivel, profundo y doloroso, que toma lugar detrás de los bastidores, mientras en el escenario solo ocurren trivialidades que ocultan con alevosía lo que obviamente está a punto de ocurrir. La técnica en ambos autores es formidable, impía, sin escrúpulos, con un solo punto de mira, revelar la existencia de la convivencia de diferentes niveles de la realidad, como sucede cotidianamente en la vida misma. Por ejemplo, día a día otros creen que un individuo está bien o mal, porque eso es lo que él desea mostrar; la verdad saldrá a relucir solo con su permiso.

A su vez, existe una relación muy particular e intrínseca entre el cineasta Alfred Hitchcock y Guillermo Cabrera Infante; sin duda alguna, el primero fue una gran influencia tanto en la ficción de Cabrera Infante como en su carrera de crítico de cine. Cabrera Infante comenta al respecto: “Hitchcock el técnico me interesa” (Cabrera Infante 1963: 371), y lo que en verdad le interesa a Cabrera Infante de la técnica de Hitchcock, a quien nuestro autor llama “el mistagogo” (Cabrera Infante 1978: 67), es su incomparable y atípico concepto del misterio, dado a la calidad frívola y desvirtuante de sus juegos técnicos y escenográficos. Sin duda alguna, Hitchcock y Guillermo Cabrera Infante tienen mucho en común: son maestros de lo excéntrico, de lo lúdico; son mórbidos, socarrones, creadores del absurdo, todo mientras ocultan la sobriedad técnica de sus propósitos y metas.

Por su parte, “Abril es el mes más cruel” y el film *Vértigo* del Hitchcock tienen en común varias características interesantes. Por supuesto, la técnica del “descenso al infierno” está bien presente en ambos. En *Vértigo* el descenso al infierno se lleva a cabo cuando el protagonista Scottie Ferguson (James Steward) va en busca de su amada, Madeleine (Kim Novak) dentro del escenario que le provee su conflictivo estado personal de vértigo y de locura. El film, a su vez, crea una constante sensación de vértigo, gracias a la técnica surrealista y, por así decir, mítica, de Alfred Hitchcock,

quien se vale de dementes *zigzags* y escenas de persecución violenta para lograr que el espectador “disfrute” también del vértigo que la película conlleva. En cuanto a “Abril es el mes más cruel” la técnica del descenso al infierno se va moldeando a través de la insensatez y la frivolidad que caracteriza la conducta de los personajes, quienes, mientras están en apariencia enamorados, se mueven en un escenario virtual psicótico enmarcado por el espiral que forma el incesante fluir de palabras triviales, inconsecuentes, vacías de significado, las que con su fluir los van llevando al desenlace del verdadero “descenso al infierno”, el cual culmina con la caída de la protagonista en el oscuro y mortífero hueco de un acantilado junto al mar que la atrae y la llama a atreverse a dar cabida a su propia muerte y a las posibles circunstancias traumáticas en las que su flamante marido quedará *pos factum*. En ambos casos, tanto en *Vértigo* como en “Abril es el mes más cruel” los personajes presentan personalidades que carecen de una alegría sana, verdadera; sus sonrisas solo sirven para encubrir un profundo desengaño de la vida, permitiéndose a sí mismos mostrar únicamente una de las dos caras de la medalla de lo desconocido, la de la sonrisa mentirosa que oculta el misterio de la alarmante verdad que no se desea enfrentar.

Es interesante también penetrar en la psique del escritor mismo, y nada mejor que hacerlo a través de la lectura de un penetrante y revelador ensayo de Guillermo Cabrera Infante al que titula “Del gofio al golfo”. De antemano, cabe explicar que, antes de que este ensayo fuese publicado, Cabrera Infante lo ofrece en 1984 a manera de charla en Santa Cruz de Tenerife delante de un nutrido público canario formado en gran parte por sus parientes paternos santacruzanos. Para mí, la importancia del contenido de esta charla en relación con “Abril es el mes más cruel” es la peculiar similitud que existe entre el relato y esta anécdota tan peculiar, la que está conectada de manera intrínseca al tema del asesinato y el suicidio. Al narrarla en Santa Cruz, nuestro autor se descubre como descendiente de la violencia heredada de su abuelo paterno, Francisco Cabrera, un herrero muy reconocido en el pueblo costero de Gíbara, en la provincia cubana de Oriente. Al parecer, el abuelo Cabrera toma la decisión de dar un viaje a Tenerife con toda su familia para que su esposa dé a luz en su tierra natal a un hijo —el futuro padre de Guillermo Cabrera Infante— quien, sin

embargo, se convierte en el último hijo que le da a su marido la pobre señora. También, Cabrera Infante comenta en su charla-ensayo que la embarcación que lleva a sus abuelos al Viejo Mundo lleva por nombre “La Pinta”, recreándose así, metafóricamente, el “descubridor” viaje de Cristóbal Colón, pero en esta ocasión llevándose a cabo a la inversa con “pasajeros [que eran] versiones de Colón al revés” (Cabrera Infante 1984: 137). Una vez en Canarias nace el futuro padre de Guillermo Cabrera Infante, ese hijo que tanto deseaba Francisco Cabrera que viera la luz en Santa Cruz de Tenerife. Después de una corta estadía la familia regresa a Cuba; no obstante, Francisco sigue con ganas de volver al terruño canario, pero esta vez decide que será por más tiempo:⁵

Se llevó a su mujer, que era una piadosa dama cubana, Desdémona sin desdén, a un paseo desusado por las afueras del pueblo, junto al río. Lo oyeron discutir con ella en alta voz, diciendo cosas terribles. Luego se le vio venir a él cargando a su mujer en brazos, ella herida de muerte: tenía un disparo en la frente y sangraba por el camino. Mi abuelo al llegar a la casa mandó por el médico pero no esperó su llegada, sino que se encerró con llave en su cuarto. Cuando los gritos de la familia le confirmaron que había matado a su esposa, se dio un tiro en la sien. Los dos fueron enterrados juntos. Nunca se supo la causa o siquiera el origen de la tragedia (137).

Luego de contar esta impresionante anécdota a su pasmado auditorio, Cabrera Infante se confiesa nieto de su abuelo dentro de los parámetros de la violencia misma; se llama a sí mismo “canario camuflado” (140) agregando que:

Soy una persona razonable pero oculta, dentro de mí va una corriente de irracionalidad que amenaza con surgir violenta como en mi abuelo, asesino y suicida. Soy un *canario camuflado* (140).

Entonces, no sería una falacia decir, que la oculta violencia cabreriana —la cual parece exteriorizarse a través de la narrativa del autor— encuentra un lugar preponderante en el relato “Abril es el mes más cruel” a través del suicidio y anteriormente a través del acto sexual entre esposos que no engendra vástagos, además del vacío testimonio de la palabra dicha que no conlleva nunca un significado preciso. Guillermo Cabrera Infante no es, por tanto, ajeno al suicidio; su padre es hijo

de un hombre que, en un momento de locura, se quita la vida después de acabar con la vida de la persona que ama; quizá airado porque su señora no quiere ir a Tenerife por un largo tiempo; ella, por su parte, siendo criolla cubana, tal vez ha sentido *le mal du pays* durante su primer viaje y no quiere exponerse a experimentar la soledad de ese inexplicable sentimiento otra vez. “Cuando hay un mal se extirpa”, parece decirnos el abuelo Cabrera; “cuando hay un mal se extirpa”, parece expresar la acción tomada por la recién casada del relato, quien prefiere suicidarse antes que vivir el horror de una muerte lenta anunciada por los aterradores avances del cáncer en su cuerpo aún lleno de juventud y vitalidad. Simplemente, el abuelo Cabrera regresa a su casa con su mujer en brazos, herida de muerte, porque él considera que así debe ser; él a su vez sabe que se irá de inmediato tras ella. La joven de “Abril es el mes más cruel” también hace lo que cree que hay que hacer, sin dudas ni indecisiones. Ella, con o sin premeditación, salta decidida al vacío; aunque es muy posible que la premeditación sí haya jugado sus nefarias cartas. Cuando los esposos, en su paseo, llegan hasta el precipicio que da al profundo y voluntarioso mar, la mujer esboza una pregunta que pudiera ser indicio de lo que va a suceder más tarde:

En una hora habían llegado a los farallones y ella le preguntó, mirando a la playa, hacia el dibujo de espuma de las olas, hasta las cabañas:

—¿Qué altura crees tú que habrá de aquí a abajo?

—Unos cincuenta metros. Tal vez setenta y cinco.

—¿Cien no?

—No creo.

Un rato más tarde la mujer se lanzaba “exactamente ochenta y dos metros más [hacia] abajo” (171).

Evidentemente, existe otro ángulo, otro nivel, con el cual medir este relato fascinante de Guillermo Cabrera Infante: el histórico. Dicho nivel está, como es de esperarse, relacionado con Cuba, principalmente con el proceso histórico que transcurre desde 1959 cuando la revolución castrista toma el poder después de la sangrienta dictadura del General Fulgencio Batista, contra la cual la mayor parte de los cubanos estaban opuestos. Algunos podrán preguntarse dónde se halla el elemento histórico en

“Abril es el mes más cruel”; yo me atrevería a responder que al parecer en ninguna y evidentemente en todas partes. Este relato por un lado se trata de la relación de pareja frente a la perspectiva de la llegada de la muerte, prematura, y por lo tanto injustificable para los recién casados. Sin palabras, la trama avanza hacia el desenlace; a su vez, los protagonistas lo hacen, muy probablemente, en todo conocimiento de causa, evitando mencionar entre sí lo que será el final, mientras el lector, desubicado, permanece en feliz ignorancia, sin anticipar lo que se convertirá en el trágico desenlace de esta “historia de amor”. Ahí también está la clave que une lo personal con la historia; o sea, lo trágico es el elemento que unifica ambos niveles, sin mezclarlos. Por su parte, la perturbadora historia cubana comienza con el descubrimiento, seguido de la Conquista, luego la Colonia, después la República, y culmina en el largo e inexorable período de la Revolución castrista.

Frente a la perspectiva de la muerte (o debería decir las dos perspectivas de la muerte) los personajes de “Abril es el mes más cruel” deben de tomar una decisión. Más que del esposo, la decisión debe venir de la parte de la joven mujer. Obviamente, hay un mal que debe ser extirpado; si no se extirpa el mal, posiblemente seguirá su irremediable avance. Sin embargo, si se extirpa solo en el área del cuerpo de la mujer que ha invadido temporalmente es muy probable que el mal regrese con más furia y cause peores estragos. Sin duda alguna, la decisión a tomar es crucial para la pareja: o se elimina el avance del mal por completo, o se prueba con una extirpación local, la que, con suerte, logre eliminar el peligro de una posible recaída. La joven del relato no quiere esperar, no quiere tentar la suerte, no quiere sufrir la desilusión de mentirse a corto plazo. Por su parte, la Patria parece a veces decir lo mismo. Hay que extirpar el mal por completo, aunque esto implique la muerte de muchos de sus hijos, o de todos. Para algunos el duro exilio representa el lento suicidio de la nacionalidad cultural del individuo, de esa que se lleva dentro de sí, y que nos hace hijos de la Patria; para otros, luchar contra el enemigo y perder la vida en aras de la libertad parece ser la respuesta apropiada, o sea “Morir por la Patria es vivir”, como dicen los versos del himno nacional cubano:

Al combate corred bayameses
que la Patria os contempla orgullosos.
No temáis una muerte gloriosa,
qué morir por la Patria es vivir.

En cadenas vivir es vivir
en oprobios y afrentas sumidos.
Del clarín escuchad el sonido,
a las armas valientes corred.

La metáfora es perfecta; la joven esposa anónima —del esposo tampoco sabemos el nombre— escoge la libertad que da el morir en los brazos del mar de la Patria. Su cuerpo está invadido por un mal que, ella está convencida, no logrará vencer. El cuento de Cabrera Infante también parece entrever que la Patria cubana clama también por su libertad; y si no es posible adquirirla por medio de la extirpación local del mal, pues, para el narrador, morir por conseguirla no parece ser un precio demasiado alto, porque “morir por la Patria es vivir”.

En su libro titulado *The Routes of Modernity: Spanish American Poetry from the Early Eighteen Century to the Mid-Nineteenth Century*, Andrew Bush habla del ciclo de la muerte del mítico y legendario Quetzalcoatl en el poema *El teocalli de Cholula* de 1832 del cubano José María Heredia, y yo lo comparo con la muerte mítica del héroe cubano, quienes son tantos, y la de la joven esposa del relato “Abril es el mes más cruel”:

Quetzalcoatl as Ehacatl, the wind God. Heredia atop the pyramid is cast in the role of the Enfermo [sick man] in its specifically pre-Columbian form: the human sacrifice —a death not his own ... but of another he has incorporated: the death of his father, the death, too, of Quetzalcoatl, priest or god, culture hero, giver of arts and of agriculture. In this American version of the interstitial moment between death and life, dying breeze and rising star, human sacrifice atop the pyramid is a cosmic necessity, rather than a tragedy, a rebirth for which there is no mourning (Bush 2002: 256).

De la misma manera, el suicidio de la joven esposa en “Abril es el mes más cruel” más que un suicidio es ese momento decisivo y divisorio entre la vida y la muerte, durante el cual, por corto que sea el período que tome el inclinar la balanza

hacia un lado o hacia el otro, testimoniando de la necesidad cósmica que siempre este tipo de sacrificio o ritual conlleva y de la visión mística que erradica toda idea de tragedia glorificando el acto heroico del individuo que se lanza al vacío con la convicción de que, como la legendaria Ave Fénix, resucitará de entre los escombros; en el caso de la joven esposa será de entre las turbulentas olas del mar.

Tal vez Guillermo Cabrera Infante, al forjar su relato “Abril es el mes más cruel” —escrito durante la dictadura batistiana y publicado en el primer año de la Revolución castrista en su primera antología de cuentos— no se dio cuenta de que, perdido en el embrujo de la inspiración y la rabia, estaba conjurando a las fuerzas del universo, abogando, de manera consciente o inconsciente, por la catarsis. Su premonición clandestina quizá augura que tarde o temprano la Patria, como madre amante, llegará a abrazar de nuevo a cada uno de sus hijos, a los muertos y a los vivos; y en ese entonces, todo, virtualmente todo, volverá a su lugar. Por supuesto, dentro de los parámetros antes descritos, no hay cabida para el duelo ni los llantos, solo hay lugar para el gozo de la espera; porque a través del ritual inmolador también la Patria podrá un día darse el lujo de renacer entre los escombros de los años; así, su sacrificio, y el de todos sus hijos, no habrá sido en vano.

NOTAS

1. “El jugador, la monja y la radio”, en *Relatos*, p. 191.
2. Palabras de Luis Goytisolo en una entrevista para *El País* en 1973.
3. El título dado por Hemingway a su relato, “A Canary for One”, es más metafórico en inglés que en su traducción al castellano (“Un canario como regalo”), como explico un poco más adelante en la nota 4.
4. Sin embargo, desde un principio el título original en inglés da la pauta al lector indicándole que el canario del relato solo puede ser propiedad, al fin de cuentas, de un solo individuo. Indudablemente, cuando Hemingway titula su cuento “A Canary for One” con esto ya pone en evidencia su velada intención de que cada cual siga su camino en solitario, una vez que la pareja del tren que los lleva a su nuevo destino desembarquen en la Gare du Lyon de París.

5. Raymond Souza en su autobiografía sobre Guillermo Cabrera Infante, difiere al respecto. Según Souza el padre de Guillermo Cabrera Infante nace en Cuba antes del viaje de sus padres a Canarias. Souza comenta que el mismo Guillermo Cabrera Infante lo ha atestiguado, pero parece que confunde los hechos en su charla de Tenerife, o tal vez lo hace a propósito, frente a la audiencia local, para garantizarle una mejor acogida a su padre como “hijo” de Tenerife. No obstante, en su charla de Tenerife Cabrera Infante explica: “Cuando mi padre, su hijo menor, hijo último, estaba por nacer mi abuelo decidió abruptamente que debía venir al mundo en el único lugar del mundo que se debe venir al mundo —Canarias, claro ... Mi padre nació aquí (en Canarias) y mi abuelo decidió quedarse en Santa Cruz todo el tiempo que durara el dinero (137).

BIBLIOGRAFÍA

- Bush, Andrew. *The routes of Modernity: Spanish American Poetry from the Early Eighteen Century to the Mid-Nineteenth Century*, Lewisburg, PA: Bucknill University Press; London: Associated University Presses, 2002.
- Cabrera Infante, Guillermo. “Abril es el mes más cruel”, en *Así en la paz como en la Guerra*. Montevideo: Editorial Alfa, 1970, pp. 167-171. Primera edición, prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona: Editorial Alfaguara, 1960.
- . *Arcadia todas las noches*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- . “Del gofio al golfo”, en *Jornadas de Estudios Canarias-Américas* 1.4 (1984), pp. 134-143.
- . *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1964.
- . *Un oficio del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- Hemingway, Ernest. “El jugador, la monja y la radio”, en *Relatos*. Traducción al español de Luis de Caralt, Editor. Barcelona: Ediciones G.P., 1960, pp. 169-191.
- . “Un canario como regalo”, en *Relatos*. Traducción al español de Luis de Caralt, Editor. Barcelona: Ediciones G.P., 1960, pp. 65-71.
- Heredia, José María. *José María Heredia: Obra poética*. Angel Ogier, ed., La Habana, 1993. (Incluye la versión aumentada de *El teocalli de Cholula*, edición mexicana, 1832).
- Hitchcock, Alfred. *Vertigo*. Alfred J. Hitchcock Productions (distributed by Paramount Pictures), 1958.
- Souza, Raymond D. *Guillermo Cabrera Infante: Two Islands, Many Worlds*. Texas: University of Austin Press, 1996.

DUPLICIDADES CRÍTICAS EN EL GIRO COPERNICANO DE KANT

Francisco Javier Higuero
Wayne State University

La mayoría de los estudios críticos que se han realizado en torno a la filosofía de Immanuel Kant han tenido a bien advertir que en ella existen huellas tanto del racionalismo como incluso también del empirismo que suelen caracterizar al pensamiento de la Ilustración. En lo referente al racionalismo, cabe tener en cuenta las presuntas influencias provenientes de las disquisiciones argumentativas de René Descartes, Gottfried Wilhelm Leibniz y Baruch Spinoza.¹ La filosofía más novedosa de Kant se halla expresada, sobre todo, en *Crítica de la razón pura*, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, *Crítica de la razón práctica*, *Metafísica de las costumbres* y *Crítica del juicio*. Así pues, es de sobra constatado que este pensador destina la *Crítica de la razón pura* a establecer las bases y los límites del conocimiento, proponiéndose dar respuesta a la pregunta epistemológica por excelencia: “¿Qué puedo saber?”. La teoría que propone Kant se halla resumida en la afirmación de que el sujeto, al conocer, aporta a las impresiones sensibles una forma y una estructura que condicionan la especial manera de conocer propia del ser racional. Por una parte, el espacio y el tiempo, a los que Kant denomina “formas de la sensibilidad” y, por otra, las categorías del entendimiento, entre las cuales se encuentra la causalidad, son elementos apriorísticos de la experiencia que ayudan a comprender lo que ocurre en determinadas actividades epistemológicas. En la base de esta constatación discursiva se halla cierta influencia proveniente de lo especulado por Isaac Newton, a lo largo de *Principios matemáticos de la filosofía natural*, cuando

alude explícitamente a leyes físicas, dirigidas a explicar los sucesos que ocurren en el espacio y el tiempo.² Por su parte, Newton no poseyó reparo alguno en reconocer también el influjo que en él tuvieron las especulaciones científicas esgrimidas por Nicolás Copérnico en *Sobre las revoluciones*.³ De forma análoga a como la denominada revolución copernicana parecía caracterizarse por negar que el planeta tierra fuera el centro del universo, el nuevo giro crítico que proponía Kant consistía en un cambio radical de perspectiva por el que se trataba de explicar el conocimiento y también la moralidad desde el punto de vista del sujeto que conoce y juzga la realidad y no prioritariamente desde esa realidad conocida y juzgada.⁴ A todo esto convendría agregar que en las especulaciones críticas de Kant no dejan de influir también, de alguna forma, los planteamientos empiristas de David Hume quien negaba que la relación de causalidad entre determinados hechos fuera una ley existente en la realidad misma, para llegar incluso a afirmar que es una construcción del entendimiento humano, abocado a vincular un hecho con otro cuando percibe la continuidad persistente entre ambos. En Hume, el principio de causalidad solo daba cuenta de las posibilidades y límites del método inductivo por el que se llegan a deducir leyes generales, a partir de la repetición de casos particulares. La inducción va de lo particular a lo general y lo particular, de hecho, es siempre contingente, motivo por el que se impide predicar la necesidad de la relación causal.

Para Kant, la explicación de Hume es insatisfactoria porque conduce al escepticismo, pues no demuestra la necesidad ni la universalidad de los principios matemáticos y de las leyes físicas. Ha sido Xavier Zubiri quien ha explicado, con ineludible perspicacia crítica, a través de lo esgrimido en *Cinco lecciones de filosofía*, que aunque el empirismo sea, de hecho y en todos los órdenes, un escepticismo, según Kant la ciencia no deja de ser un testimonio verificable de conocimientos verdaderos. Por su parte, la filosofía ha de ser la búsqueda de los principios del saber verdadero. Ahora bien, aunque el conocimiento comienza por la experiencia, esto no implica que todo él derive necesariamente de la experiencia, ya que principio no significa, pues, origen, sino fundamento. No resulta superfluo insistir, a este respecto, en la constatación de que la crítica empirista ha puesto definitivamente en crisis la

idea de un fundamento en el sentido de evidencia procedente del puro entendimiento. Consecuentemente, la posibilidad de lo que sea la filosofía queda retrotraída a una reflexión crítica acerca de lo que son el entendimiento y la razón, convertidos ambos en un nuevo principio fundamental y no solo originante. Expresado de otra forma, la tarea de la filosofía no reside en limitarse solo al origen de las ideas, sino también en conseguir llegar al hallazgo de un juicio que discierna la necesaria y universal índole crítica de la razón pura.

Tal y como ya se ha advertido, desde un primer momento, al enfatizar la relevancia indiscutible de la razón, el pensamiento de Kant se sitúa en la órbita de la filosofía moderna inaugurada por Descartes, aunque pretende dar un nuevo giro a esa tradición filosófica, con el objetivo de salvar sus constatables insuficiencias. A todo esto, se precisa puntualizar que también Kant recibe la influencia del empirismo, aunque con una acusada actitud crítica, de manera que su filosofía no debe ser considerada como una mera síntesis o resultado de lo connotado tanto por dicho empirismo como también por el propio racionalismo. Frente al principio de la sola experiencia mantenido por el empirismo, Kant afirma que si el conocimiento derivase solo de ella, en el caso concreto de la causalidad, esta desaparecería. Por lo que respecta al racionalismo, se aprecia en las disquisiciones de este pensador una cierta influencia de la concepción del espacio como algo relativo, en consonancia con la tesis mantenida por Leibniz en *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*.⁵ No obstante, es de justicia advertir que Kant se alejará de esta tesis, al tener en cuenta también la concepción del espacio absoluto mantenida por Newton. Por otro lado, al afirmar Kant en la *Crítica de la razón pura*, que el concepto del espacio consiste en una intuición singular, no compuesta de sensaciones, sino que se constituye en la forma fundamental de toda sensación externa, dicho pensador se separa de la teoría del espacio absoluto de Newton, lo mismo que de la teoría de Leibniz, según el cual el espacio no es algo objetivo ni real, ni sustancia, ni accidente, ni relación, sino algo subjetivo e ideal, que brota de la mente, según una ley estable, constituida en coordinadora de todo lo sentido externamente. Para expresarlo de modo algo diferente, el espacio – y algo análogo habría que decir del tiempo- es principio formal y primero

de la sensibilidad y no consiste en un contenido empírico y material, convertido en objeto epistemológico del conocimiento. Por consiguiente, el espacio no es una categoría que el sujeto puede aplicar a su arbitrio, sino más bien, una estructura que se impone al conocimiento sensible, conforme a la cual se halla configurada dicha categoría necesaria y universalmente.

Tanto la necesidad como la universalidad son, de hecho, confirmadas por la realidad, aunque no procedan de ella. Con el fin de subsanar esta deficiencia que Hume ha dejado en el aire, Kant realiza el denominado giro copernicano, consistente no en poner énfasis prioritariamente en la realidad o en la sucesión de hechos contingentes, sino en el sujeto cognitivo, porque es en él donde se halla el fundamento de la universalidad y la necesidad que luego reflejan los hechos. No debería olvidarse, a este respecto, que el sujeto que piensa y conoce es capaz de emitir dos tipos de juicios, analíticos y sintéticos, e incluso hasta de juicios sintéticos *a priori*, es decir, juicios que no derivan en absoluto del conocimiento empírico. Estos juicios sintéticos *a priori* son necesarios y, por consiguiente, no pueden derivarse, única y exclusivamente de la experiencia, que es siempre contingente, sino que la preceden. Para expresarlo de otro modo, los juicios sintéticos *a priori* son intrínsecos a la específica capacidad de conocer del sujeto racional y se constituyen en la condición de posibilidad del conocimiento de los objetos, ya que determinan inevitablemente las representaciones que se hacen de la presunta realidad. De acuerdo con dicho cambio de paradigma epistemológico introducido por Kant y al que se le puede caracterizar como un presunto giro copernicano, se llega a concluir que las leyes cognitivas son necesarias, ya que se hallan en la mente del sujeto trascendental, y no fuera de ella. Por consiguiente, tales leyes hacen que los juicios epistemológicos emitidos sobre la realidad exterior sean objetivos. Ahora bien, se precisa puntualizar que Kant no se está refiriendo a ningún sujeto concreto y singular, sino al sujeto cognoscente en abstracto, denominado con la expresión “sujeto trascendental,” el cual no descansa ni se queda satisfecho con el conocimiento de la realidad empírica, explicada mediante la concatenación de causas y efectos. Por eso, Kant parece que se ve obligado a reconocer, a lo largo de lo especulado en la *Crítica de la razón práctica*, que el

comportamiento humano está movido por la voluntad, propensa a ser caracterizada como una fuerza indeterminada y libre.⁶ Ante tal constatación, se trasciende la pregunta epistemológica consistente en “¿qué se puede conocer?,” para dar paso al interrogante “¿qué se debe hacer?.” La respuesta a esta segunda pregunta conducirá a no poder prescindir igualmente de leyes, pero de leyes distintas de las que ayudan a aproximarse al conocimiento de la realidad empírica. Ahora se trata de leyes morales. Si las leyes físicas y los principios lógicos se cumplen necesariamente, las leyes morales obligan a la voluntad, aunque esta puede obedecerlas o prescindir de ellas. Como su mismo nombre connota, su necesidad es moral. Ahora bien, convendría averiguar de dónde proceden esas leyes, quién las promulga y por qué motivo obligan necesariamente, siendo esa necesidad distinta de la necesidad lógica o física. Para responder a tales interrogantes, Kant no tiene reparo alguno en prescindir del soporte proporcionado secularmente por la teología. Según lo esgrimido por este pensador, para explicar la moralidad, se precisa partir del supuesto de que es la razón la que sirve de guía y no un ser superior trascendente. Advierte, a este respecto Victoria Camps en *Breve historia de la ética*:

Aunque finalmente Kant no llegará a prescindir totalmente de Dios en la tarea de explicar por qué obliga la ley moral, de entrada su propósito es construir una moral totalmente autónoma, la condición de la posibilidad de la cual es la libertad. Se da cuenta de que la realidad de la libertad es empíricamente indemostrable, pero que, al mismo tiempo, la hipótesis de que somos libres es imprescindible para abordar los problemas morales. (232)

Según tiene a bien reiterar Camps, el problema que tiene planteado Kant consiste en que, por un lado se precisa presuponer la libertad porque sin ella no es posible la moral, pero, sin embargo, no se puede verificar dicha libertad, ya que si se considera a esta como un concepto abstracto, no podría ser caracterizada como un hecho empírico.⁷ Así pues, el posicionamiento adoptado por Kant, en torno a la libertad actúa como un juicio sintético *a priori* que en este caso no resulta ser sino un postulado de la razón práctica, paralelo a los que establecen epistemológicamente el conocimiento y que viene a consistir en el fundamento del deber moral. Para expresarlo de modo algo distinto, lo que dicho pensador se propone, a este efecto, va diri-

gido a explicar de dónde procede tal deber moral y cuál es su especificidad, que lo distingue de cualquier otro tipo de obligación. En conformidad con lo que caracterizaba a la ley científica y a diferencia de lo insinuado por Hume tanto en *A Treatise of Human Nature* y *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*, Kant advierte que el método inductivo no es el adecuado para fundamentar la universalidad de dichas leyes, pues ninguna de ellas deriva su necesidad de la observación de unos hechos contingentes, por persistentes que estos sean.⁸ Se afirma en *Crítica de la razón práctica* que la ley moral ha de ser como un juicio sintético *a priori*, que, de hecho, no consiste en la generalización de una serie de costumbres dadas. La ley moral no refleja lo que se hace, sino lo que se debe hacer; no se refiere al ser, sino al deber ser. En todo caso, ha de servir para juzgar la moralidad de las costumbres, no para identificarse con ellas. La fuerza del deber moral tiene que residir en algo permanente, más fuerte que la diversidad empírica, en un poder que solo reside en la razón. Se puntualiza en *Breve historia de la ética*:

Los pasos que da Kant para establecer lo que él llama “metafísica de las costumbres” son los de un análisis conceptual rigurosamente lógico o racional, donde del significado de cada concepto se sigue otro hasta llegar hasta a lo que está buscando, que es la fórmula definitoria de toda ley moral. Así, sin echar mano aparentemente de ningún atisbo de experiencia, piensa encontrar el criterio último del deber moral. (233)

Reitera Kant que actuar por deber no es actuar motivado por el sentimiento, la inclinación o los resultados de la acción, sino actuar por respeto a la ley. A todo esto, se precisa agregar que el deber moral consiste en la representación de la ley, teniendo en cuenta que la mente humana es, por naturaleza, legisladora e impone determinadas leyes a la realidad, entre las que se precisa incluir a las leyes morales, propensas a adquirir la forma de un imperativo que será categórico y no hipotético, pero un mandato, al fin y al cabo, susceptible de ser seguido o transgredido por la voluntad. El imperativo hipotético consiste en el mandato de algo con vistas a un fin que se desea obtener. El imperativo categórico, en cambio, es un mandato absoluto no condicionado por ningún propósito. El imperativo moral es categórico, no hipotético y es inherente a la razón práctica, abocado a ratificar que lo específico de la ley moral es

su exigencia de universalidad. Ahora bien, lo que deba querer la voluntad no puede ser un fin subjetivo, no condicionado en modo alguno, ni tampoco relativo. Por su parte, el fin absoluto es postulado por la razón práctica, pero no a partir de la consideración de inclinaciones o deseos subjetivos y, consecuentemente, no puede ser algo producido por una voluntad empírica, sino que es previo a ella. Sin embargo, aunque la voluntad implícita en las exigencias de la razón práctica no es individual, no se presta a coincidir con la voluntad general, a la que aludía Jean-Jacques Rousseau en *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* y *El Contrato Social*, cuando trataba de aquello que todos y cada y cada uno de los ciudadanos deberían querer independientemente de sus impulsos y aspiraciones particulares.⁹ A Kant, parece gustarle esta idea de Rousseau, pero la encuentra poco fundada y débil, pues la suma de voluntades ha de basarse en algo más fuerte que la necesidad o estabilidad de un contrato social. Kant no deja de advertir que dicho fundamento debería ser algo que llegue a imponerse a las voluntades con una necesidad racional y poderosa, consistente en el valor de ser humano en sí mismo y el respeto que, en cualquier caso, le es debido. Tanto el mencionado valor como el consiguiente respeto equivalen a una aspiración universal que conlleva el enlace de todos los seres racionales en una ley común abocada a obligarles a verse a sí mismos como fines, dotados de una dignidad absoluta. El reino de los fines se concibe, así pues, como la voluntad unificada de todos los seres humanos que no se autodeterminan por capricho, sino que se guían por el imperativo categórico de una ley racional, dirigida a ordenar lo que se debe querer. Por consiguiente, tal deber moral contribuye a unir a todos los seres dotados de la razón práctica, de carácter ético, que complementarían a las demandas epistemológicas de la razón pura.

A la hora de recapitular sintéticamente lo que precede, convendría reconocer que, desde el punto de vista racional, las disquisiciones de Kant ostentan una lógica implacable, a pesar de las duplicidades involucradas en la diferencia existente entre las explicaciones epistemológicas proporcionadas en *Crítica de la razón pura* y las demandas éticas esgrimidas en *Crítica de la razón práctica*. Relacionadas con estas duplicidades no se debería olvidar la existente en los ámbitos respectivos de lo que

dicho pensador entiende por fenómeno y por noúmeno. Advierte Kant que si la razón pura se limita a llegar al conocimiento del fenómeno, en cuanto tal, es la razón práctica la que intenta focalizarse en el orden moral del ámbito de los fines, en el que las leyes valen para todo ser racional y este ve reconocida su dignidad fundamental que reside y caracteriza al noúmeno, o realidad en sí. Ahora bien, según lo proyectado por las disquisiciones de este pensador, parece que la teoría moral posee un componente utópico, en el sentido de que se refiere a lo que debe ser y no a lo que es. Tal constatación crítica no impide perder de vista que Kant se propone desde el comienzo elaborar, sobre todo, una teoría epistemológica de la experiencia, *a priori*, que establezca las condiciones de posibilidad de toda acción moral, idealmente entendida y, por consiguiente, deducida de la razón pura y no de la sensibilidad empírica de individuos concretos. Esto apoyaría el poder calificar de trascendental a los ratiocinios filosóficos de este pensador, tanto cuanto establecen los límites epistemológicos del conocimiento como cuando también establecen el fundamento y los criterios de la moral. Por consiguiente, las condiciones del conocimiento y del juicio moral son trascendentales, no empíricas, aunque parezca que dicho trascendentalismo esgrimido sobre todo a lo largo de las especulaciones de *Crítica de la razón pura* pudiera poner en cuestión una presunta operatividad práctica.

NOTAS

1. Son mayoritarias las historias de la filosofía que no hallan reparo alguno en asociar el pensamiento de René Descartes con el racionalismo que se remonta hasta el propio Platón, quien desconfiaba del conocimiento sensible, pues, en el mejor de los casos, no conduce a la adquisición de la verdad sino simplemente a una mera opinión. Se precisa puntualizar que también Descartes sospechaba de la validez epistemológica concedida a los sentidos y prefería partir exclusivamente de los datos proporcionados por la razón.
2. De acuerdo con lo expresado por José Luis Fernández Rodríguez y María Jesús Soto Bruna en *Historia de la filosofía moderna*, Newton había puesto las bases de la nueva ciencia al compaginar la exactitud de las matemáticas con la experiencia.

3. Tal y como sugiere Eusebi Colomer en *El pensamiento alemán*, la expresión giro copernicano procede del hecho de que para exponer su nueva hipótesis crítica, Kant toma como punto de comparación el cambio introducido por Copérnico en la concepción del sistema solar. Así pues, si Copérnico pensó que había que dar una vuelta de campana a la hipótesis de base, con la que el astrónomo griego Ptolomeo había explicado el movimiento de los astros, a saber, que no era ya la tierra el centro en torno al cual giraban el sol y los planetas, sino al revés, Kant piensa análogamente que se precisa cambiar la hipótesis de base con la que la filosofía había explicado hasta entonces el conocimiento. La nueva hipótesis consiste en suponer que no se rige el conocimiento por los objetos, sino al revés, los objetos por el conocimiento.

4. Aunque la mayoría de los estudios focalizados en el pensamiento de Kant han utilizado, con explicitéz manifiesta, la frase “revolución copernicana,” para aludir al cambio epistemológico implicado en las disquisiciones racionantes de dicho filósofo, tal vez fuera más preciso sustituir tal expresión por la de “giro copernicano,” ya que, al enfatizar las categorías apriorísticas del conocimiento, Kant no abandona por completo la sensibilidad empírica, aunque la considere como mero fenómeno, al que se convertirá en objeto imprescindible, a ser tenido en cuenta cuando se especula de un modo u otro.

5. Convendría resaltar el carácter continuista y progresivo del pensamiento de Leibniz, pues dicho filósofo se dedicó una y otra vez a esforzarse por realizar los proyectos e intuiciones iniciales que él mismo no había tenido reparo en explicitar con anterioridad. Dicha apreciación preliminar debería ser complementada con el afán verdaderamente enciclopédico que unía a un conocimiento profundo de los temas tratados por el propio Leibniz, quien se había propuesto no despreciar nada de lo que otros filósofos hubieran descubierto de un modo u otro. A diferencia de lo esgrimido por Descartes en *The Discourse on the Method and the Meditations*, Leibniz no recaba para sí la pretensión de un inicio absoluto al filosofar. Por otra parte, se precisa no desdeñar que, aunque las disquisiciones argumentativas de tal pensador pudieran incluirse dentro de lo que, en términos generales, se entiende por racionalismo, Leibniz, de modo explícito, dirigió contra Descartes, algunas críticas, especialmente a su mecanicismo, que lo sustituye por un dinamismo precedido por el principio de finalidad.

6. Advierte Rafael Aragüés, en *Introducción a la Lógica de Hegel*, que el concepto de libertad se convierte ya, desde Kant, en la pieza clave de todo el sistema de la razón pura.

7. Ya, en *La imaginación ética y El gobierno de las emociones*, Camps había dejado claramente establecido que tal vez convendría cambiar el orden y el tono de las preguntas más frecuentes arraigadas en la tradición del pensamiento abstracto, o quizás sustituirlas por otras menos fundamentales, pero más perentorias. Al hacer esto, dicha ensayista no ambiciona introducir un nuevo modelo de filosofía moral, ni siquiera un discurso alternativo, sino tan solo un cambio de tercio dentro del género de reflexión filosófica que predomina en la cultura occidental. En tal contexto, Camps rechaza una concepción de la moral destinada a transmitir seguridad, allí donde tal vez no pudiera ni debiera haberla: la seguridad de una redención de todos

los males, de un final feliz; la seguridad de unos criterios estables y la gratificación de una conciencia tranquila.

8. Tal y como se reitera en *El pensar y la distancia* de José Manuel Chillón, Hume compromete todas sus disquisiciones argumentativas con la lucha por asumir la naturaleza humana sin caer en los revestimientos grandilocuentes de los sistemas filosóficos anteriores, que solo han hecho que la razón ande a tientas, como posteriormente añadirá también Kant, aun criticando, por su parte, los posicionamientos empiristas adoptados por el propio Hume.

9. El pensamiento de Rousseau no se suele presentar novedoso en sus temas ni tampoco en algunas líneas maestras de las propuestas por él adelantadas. Tal apreciación crítica no impide advertir que, algunas veces, su filosofía no deja de poseer un aire atípico, puesto que desde ella se lleva a cabo una crítica deconstructora, tan apasionada como fascinante, de la cultura, y un ataque visceral contra lo ostentado públicamente por una sociedad basada en la vanidad y el disimulo. En conformidad con lo advertido por James Delaney en *Rousseau and the Ethics of Virtue*, se precisa no perder de vista que Rousseau contrapone las virtudes del estado de naturaleza, reivindicadas con insistencia manifiesta por dicho pensador, a los vicios inherentes a la sociedad corrupta.

OBRAS CITADAS

- Aragüés, Rafael. *Introducción a la Lógica de Hegel*. Barcelona: Herder, 2021.
- Camps, Victoria. *La imaginación ética*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- . *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder, 2011.
- . *Breve historia de la ética*. Barcelona: RBA Libros, 2017.
- Chillón Lorenzo, José Manuel. *El pensar y la distancia. Hacia una comprensión de la crítica como filosofía*. Salamanca: Sígueme, 2016.
- Colomer, Eusebi. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger I. La filosofía trascendental de Kant*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- Copérnico, Nicolás. *Sobre las revoluciones (de las orbes celestes)*. Madrid: Tecnos, 2009.
- Delaney, James. *Rousseau and the Ethics of Virtue*. New York: Continuum International Publishing Group, 2006.
- Descartes, René. *The Discourse on the Method and the Meditations*. Baltimore: Penguin Books, 1971.
- Fernández Rodríguez, José Luis. María Jesús Soto Bruna. *Historia de la filosofía moderna*. Pamplona; EUNSA, 2012.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Clarendon Press, 2007.

- . *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*. Indianapolis: Hackett, 1983.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1978.
- . *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Espasa Calpe, 1967.
- . *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- . *Metafísica de las costumbres*. Madrid: Tecnos, 1989.
- . *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- Leibniz, Gottfried, Wilhelm. *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*. Madrid: Editorial Nacional, 1977.
- Newton, Isaac. *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Madrid: Tecnos, 1998.
- . *El Contrato Social*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Zubiri, Xavier. *Cinco lecciones de filosofía*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1970.

**Dr. MIGUEL TORRES MORALES:
NOTICIA DE LA PASIÓN COTIDIANA DE UN POETA PERUANO**

Margarita Merino, (MMDL)
Florida State University

L *a maravilla de la vida - Wunder der Lebens* (edición bilingüe, 24×16 centímetros, cartón, 406 páginas, 2021. Véase figura nº 1, página 147), su generoso regalo, me llegaba en la resaca de un dolor compartido con el autor del bello libro. Miguel Torres Morales había sido amigo de Carlos Brignardello Radulescu y usuario de su biblioteca limeña, (yo lo fui de la española de Pozuelo, Madrid, en otro siglo). Carlos, a quien llamé “El vigilante del desierto”, trágicamente desaparecido, legó al Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) sus colecciones y su casa de Barranco, (que filmó estremecedora Delia Ackerman), y ahora alberga, reformada a tal fin, su sede en Lima. Se duele, ya en tierras exiliadas de la primera juventud, Torres Morales de la ausencia de aquel “centauro”:

*“A veces huelo un libro.
Y qué circunstancia se vuelve mi fracaso,
y cómo se apequeña, Carlos, mi persona,
y cómo coge el libro fuego”.*
(De *Corta dicha*, 1997).

En *La maravilla de la vida - Wunder der Lebens*, fluyen corrientes simultáneas: la americana e imborrable, la europea, el presente ambiguo y el pasado indomeñable, en la sensibilidad de un poeta que se aparece delicada pero inquisitiva (también dentro de sí pues se juzga sin piedad en la voz interior), corajuda, exigente -y

contra viento y marea lúcida en el ejercicio del recordar, capaz de avanzar hacia adelante pese a las trampas y dolores que tiende la memoria-, alentada en su caso por el halo de su fe, que, y contra la duda o la desolación del paso del tiempo, sabe añadirles “un ángel”, ser roca fiel al hueco y los rescoldos en la desaparición del paisaje, del amor o el amigo.

Páginas que acercan también el tono sostenido de un autor que, tras experimentar estilos para enfrentarse al dominio de la composición y de la métrica, explicará por qué se habían escondido en heterónimos sus hablantes y voces, apostando humoradamente –me ha divertido mucho el tratamiento del tema en sus agudos prólogos a modo de epílogo en el Anexo-- por no medir ¿en grado poético? la frágil amistad, en otro de sus libros: --*Historia del olvido* (cartoné, 24 × 16 centímetros, 698 páginas, 2021—. [Véase figura nº 2: *Historia del olvido*, página 147]

Nombres como el Arquipoeta Barranquino, Agesilao Osorio de la Vega “El Mudo Corrales”, Miguel María Duren, Plácido Dédalo, Gerónimo Miguel Argote Villanueva, Absalón Gutiérrez del Chorrillo, Rolando Cienfuegos, Diego Bejarano, Amadeo Vizcarra... y siempre bajo las alas protectoras de la sin par “Undying Poets’ Society Press” y sus socios vitalicios, desfilan y apuntan un universo escurridizo y sutil más risueño, los hilos del tapiz que oculta las raíces. Colorido, polimorfo.

Hace Miguel Torres Morales ejercicio de análisis y autoexploración morosa, nos brinda estampas de sus horas en ciclos de memoria a la luz de la pasión del castellano (ver abajo el soneto XXII, “He amado las palabras castellanas”), y las lenguas que le forman el paladar ubicuo, arropado en la cultura diversa y al amor de los clásicos universales, la antigüedad, los escritores de su tierra prodigiosa, los filósofos y los mitos de su preferencia, de paisajes y días entrañados pero estableciéndose en territorios de lengua y vida nuevas pese a la nostalgia por el Perú, país cuya derrota le duele a cuchilladas por la riqueza, -y no es la del oro-, desperdiciada: ¿arte y brutos? (Huimos de lo mismo).

Añora la infancia, a la madre y a la hermana mayor, a sus enamoradas (que regresan también en arquetipo y celuloide); y le sujeta la inocencia del niño que se detiene para admirar las mariposas y las flores, niño ciclista que llora y busca incan-

sable su leopardo de juguete perdido, “muñequito en un puño”. En el “milagro” de recuperar a Leo el padre ya ha aprendido que “Mi hijo, todo hijo es un Milagro”. Y sabemos que el poeta peruano demasiadas veces encerró la vida en bibliotecas como tantos hicimos en las generaciones alumbradas por aquellas hojas incorruptibles, palpitantes, que acunaron ausencias y siguen sujetando la soledad ensimismada. El poema a Luis Sepúlveda, por su ternura, su gato entregando promesas de cuidado a la gaviota Afortunada, les prolonga: voy a buscar a Zorbas cuando acabe estas líneas. El sabor agridulce contrasta con “Huele” o “Logro de la amargura” pero los tres traen aceptación serena, inteligencia.

Se aparta Torres Morales de la manera autorial que empreña el mundillo en ciertas áreas endogámicas a menudo tan sobradas y ¿de “homenajes mutuos”? –que diría el gran Pedro García Trapiello-: pese a la versificación prolija no se encuentra en el cuidado ejemplar primero (y en los dos que le seguirían sólo consta un breve apunte en el tercero) una semblanza del culto autor políglota, y sólo aparecen unos prólogos en alemán, impenetrables para los que desconozcan esa lengua. Compasión atraviesa lo que dice y lo que calla. Y dignidad, aliento que le personifica en tierra, en cangrejo; arena nunca cómplice con lo trillado, aire que no ronda catapultas y no teme flagelar a los destructores de concordia, mejora o esperanza, ni elude cantar caminos parroquiales junto a excelsas ruinas, a autores nacionales siempre postergados en ese ensalzamiento monocorde y proclive a lo foráneo de las ¿élites? Y es cielo, brisa, mar. Aves y lirios.

Conmueve al lector la lealtad mostrada al encontrar, en el primero de los poemarios, la calidez de su dedicatoria a Anna y Joachim Wirtz, tutores y maestros a quienes el poeta reconoce y eleva por el apoyo que le dieron en momentos cruciales de su formación.

El homenaje a sus mentores se extiende nombrándolos en las páginas de los volúmenes donde se asoman figuras de profesionales justos, su afable conocimiento, compartido y contagioso para sus estudiantes: profesoras y profesores de griego, de alemán, de historia, siguen iluminando la vocación de quien ya es a su vez maestro

forjador de destinos. Y así la valoración de la educación como tesoro mayor justifica el periplo vital.

¿Hay algo más hermoso, y raro, que el agradecimiento que tanto revela de quien no olvida y canta (acompañado de música barroca) los dones, la belleza, el afecto –y el efecto- de quienes le abrieron o aliviaron el camino, y se ocupa cotidianamente en la tarea de recrear en versos que todo lo recuenten y recuerden, y en donde logra hacer las paces con la herida y lo truncado en íntima reconciliación por lo ganado y lo recibido? [Véase figura nº 3: *Arte infinito de olvidar – Sonetos*. Página 147]

¿Por qué pensaba yo estos días en el *Manifiesto* de Nuccio Ordine *La utilidad de lo inútil*? En el proceso de escribir sus libros Miguel Torres Morales trasciende, ya superadas las expectativas juveniles incumplidas, y consciente de que no existe mayor gloria que la de permanecer incólume pese al embate de los días, -y la atonía circundante de los que no leen en contraste con un autor de tantas lecturas-, a un propósito de fin más positivo para sí mismo pues lo es de reconocimiento interior comprendiendo los errores humanos y perdonándolos-(se) a la luz de una espiritualidad salvadora. Que en su caso no teme invocar por sus nombres los sagrados de su sentimiento religioso que le reconforta en el espanto de los crímenes de tanto materialismo aniquilador (y se atreve a enunciar los males aparejados al dialéctico y marxista que ve estancado, no ha resuelto una conclusión feliz y sangran en la historia).

Un mundo de palabras y conceptos donde habitan los valores de la *qualitas* que hemos ido perdiendo en la avaricia y el desprecio utilitario de lo que elevaba a la especie (y nos consuela), arrasado, -y en la naturaleza-, por burdas políticas del beneficio con que se han manchado las instituciones de cualquier índole en el gobierno de los corruptos, de las huestes de partidos o de los necios. Y ante los desmanes humanos o las tosquedades, Miguel Torres pide ternura solidaria, (y se concilia con el español Eduardo Aguirre inventor de la fórmula “El bien también conspira” y la cervantina explicación para la tesela vital de nuestros entresijos: “amor, humor y dolor”, que sabe ponerse en zapatos gastados por las tormentas de vivir y llenar su cuero de miga blanda y candeal en su *Cine para caminar* -obra plástica de

Rafael Carralero-). Suplica el poeta peruano, desde otra orilla una reparación de delicadeza suma que haría tanto bien allá, aquí y acullá, en “Pampa de La Quinua”:

*“... Cuando vayas, peruano, hacia Ayacucho,
no te olvides de visitar el pueblo de La Quinua,
sus ollas cargarán zarzuela con historia
del barro más hondo en los recuerdos.
No sé qué más decir, sólo te pido:
Hacer justicia y dar cariño.”*

No cabe en este apunte tocar todas las teclas y todos los aires que Miguel Torres sí toca con altura técnica e intelectual; ni citar tantos poemas excelentes (abro al azar “Minotauro en Lima” y “Ética para Euforbo”). Un caudal de versos de amor y duelo filosóficos, críticos o sencillos, de soledades, que mana limpio en sosiego, curiosidad, placer; respira el temblor de la existencia, llama al trabajo en calma, a ‘Tu destino de buey y de abejorro’. Y que homenajea las lecturas de quien ha pensado en profundidad e incluso se plantea si no estará empachado de filosofía alemana: en los regresos a su tierra recupera un gusto explorador, la sencillez... El azar de “Al poeta desconocido” que bien supo que pudo haber sido ‘gato o panadero’ y que ‘Murió de vastedad’.

Animo al poeta a reunir una antología futura -que en una más asequible, por limitada, extensión de contenidos- facilitaría que sus lenguas hablen a personas atentas con las que comunicarse para que se cumpla ese hechizo del círculo perfecto que nos urge desde cualquier frente y ángulo a la literatura. Hacen falta voces, como se diría a la peruana, “veras”. Aunque Torres Morales ya sabe de la inutilidad de planes y ambiciones “Porque en esta vida, todo, hasta las palabras, es prestado”, desde estas notas (que ruego disculpe) le sugiero humildemente hacer una selección esmerada, más breve, preterir lo inabarcable, y, en esta hora, cuando “tose el invierno”, acaso despojarse en ciertos trancos largos, jugar a descubrir si otro poema latente existe conciso y vigoroso en esos textos cuyo secreto a veces nos cuesta sujetar al trote, y que derramados debilitan voz y paso lírico. O acaban sin jinete pese a la elegancia del recorrido y el disfrute en libertad del équido enamorado del amor. Le pido recoger la emoción (como la de sus “Paisajes peruanos” -abajo nuestro dos-) y

la del río manso de tantos poemas hermosos que ha escrito y a los que doy la bienvenida aquí.

Pero quizá me confundo, profesor Torres, y hay razón en pasear sin bridas la potencia y la palabra luminosa contra lo que se extiende: una ‘cultura’ de la cancelación de todo cuanto ignora y por ello no puede comprender en su complejidad. Don Antonio Machado alertó, sufriendolo en guerra, del peligroso desprecio de la ignorancia intolerante. Por la gran literatura y la filosofía poliédricas que desaparecen de aulas, bibliotecas, publicaciones. Y por la enfermedad que hemos causado a la tierra y a las criaturas. Desde el silencio hilvanamos verbo y cuidado en sombra, eco y rumor del oleaje en una caracola. Celebro que nos hayamos encontrado en las Humanidades. Auguro que nos saldrán crines hirsutas en la tarea de rimar al viento y al galope, el belfo suelto casi al relincho tarareando arias. “Playa inmensa del camino, hado del trueno” Usted lo siente. Desde las montañas de humo yo lo llamaré **caridad de las bestias**. (También al paso).

CASA URQUIAGA

Miguel Torres Morales

No sé nada de historia ni de escritos,
y nunca fui Pitágoras ni Euforbo,
ni resolví la voz de las parábolas;
encuentro en el zaguán mis desencuentros,
la turbia percepción del que escapara
cuánta alma caminó por los pasillos.
Y este tiempo, cuán adiós y cuánto encima,
cuánta plancha sobre la arrugada camisa,
cuánta espada en la batalla sin Bolívar!
Y allí, sin estallar, se encuentran los Trujillos,
chocan, se combaten, nadie vence,
y beben al final en carnavales
la voz desde el balcón reconciliada.
Yo contemplé las anclas retorcidas
la forma de oxidarse mi mirada
dejadme, en vano he de vivir lo que me queda,
mis manos han rasgado mis promesas,
y lento mi esperar se desentierra,
un yo ufano que en verdad no sabe nada.

PLAZA DE ARMAS DEL CUZCO

La soledad sin ruidos me atormenta
cual rostro que atraviesa cabalgando
las arcas de Moisés y del imperio
fundado por la flor de los jaguares.
Es cual si muriera un trozo del turista,
su tumba en la cámara nipona,
mendigan las palomas cuantos granos
de suerte o de maíz se resbalaran.
En campo atado, monte quieto,
persiste el Huatanay con sus rodeos,
las calles hablan del ayer y del misterio
que rompe el colibrí sin los veranos.

-Ciudad petrificada, centro tenso,
el agua te convoca en lluvia de conjuro,
tu gente entraña las órficas miradas,
y en punto de agua sin su mapa
tu cuerpo arde, tus almenas quiebran
el monto de vivir, las soledades. (1995)

HE AMADO LAS PALABRAS CASTELLANAS

He amado las palabras castellanas
Como un viento que nace en la llanura,
Sintiendo atardecer la lluvia pura.
He sido tu pasado, roca hermana.

Mis años se aclimatan al silencio
Que deje desengaño en la garganta,
Pues si uno calla el mirlo es el que canta:
“amor, amor, niñez que abre los vientos”.

Quise ser mar, Castilla, en tus parajes,
La sangre no me alcanza para río,
Arena soy que imita los oleajes

Del verano madurado en el estío,
La rima olvido y de vivir distraje
Mi cuerpo, Amada mía, ese navío.

Notas biográficas

De unas preguntas cibernéticas que hice en mi curiosidad sobre su persona al Dr. Miguel Torres Morales, rescato su recuento telegráfico de vida (*debida*, titulaba él mismo en juego de palabras), ¡qué bueno sería que rescatara su filón de humor!, contadas aquí tan oportunamente como sigue:

“BREVE HOJA DEBIDA” del Dr. Miguel Torres Morales

Mi familia proviene de Characato y yo nací en Arequipa, en la sierra del Perú. En Lima fui a la escuela primaria 1051, en San Isidro. Después pasé al colegio alemán, Alexander von Humboldt, donde terminé mis estudios secundarios. Inicié mis estudios superiores en la Universidad de Bonn en 1994. Me gradué en Filosofía con un doctorado en 2001. Trabajé como profesor de alemán y de lengua y literatura en Lima hasta el 2003. Después retorné a Alemania, y en Hannover hice mis oposiciones para acceder al magisterio. Desde entonces trabajo como profesor de escuela secundaria en Baja Sajonia.

Mi producción lírica es muy variada y en su mayor parte inédita. *La Maravilla de la Vida* reúne poemas misceláneos. *Historia del Olvido* es una especie de Suma Poética, una odisea de mi lenguaje. El *Arte infinitivo de olvidar* es un volumen gongorino que reúne mis sonetos

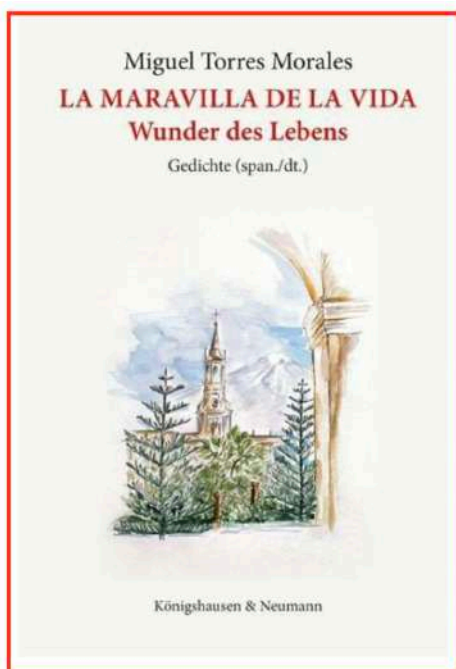


Figura nº 1
**La maravilla de la vida - Wunder
 der Lebens** edición bilingüe, 24 ×
 16 centímetros, cartóné, 406
 páginas, 2021

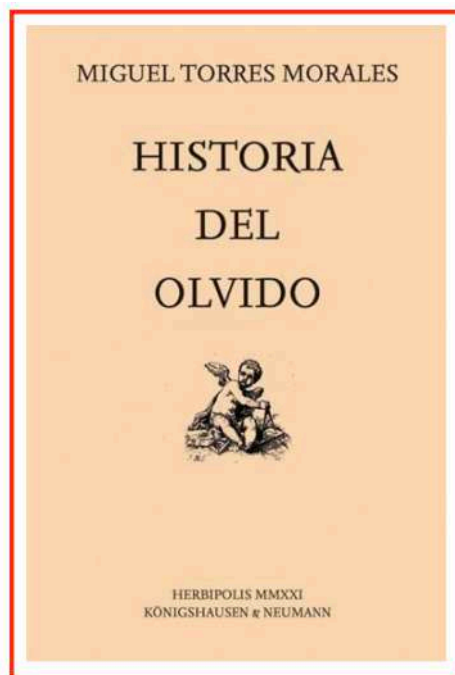


Figura nº 2
Historia del olvido (cartóné, 24 ×
 16 centímetros, 698 páginas,
 2021

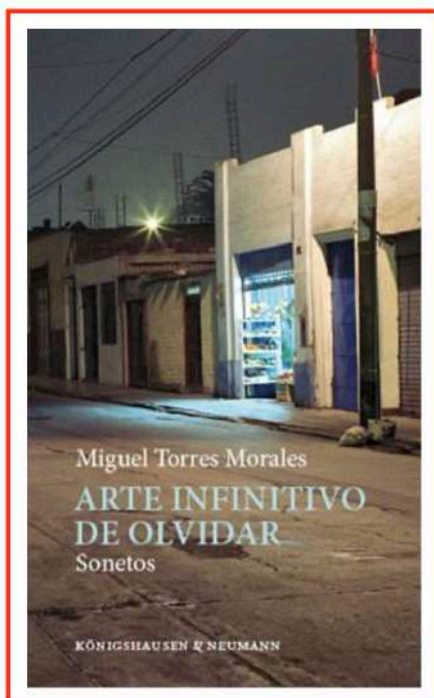


Figura nº 3
**Arte infinito de olvidar –
 Sonetos** 19'30 × 11'30,
 rústica, 262 páginas, 2021

LOS TRADUCTORES DEL VIENTO: DIVAGACIONES Y PROCESO DE LECTURA

José Luis Molina Martínez

Academia Norteamericana de la Lengua Española



Marta López Luaces

Parece conveniente, pues incluso en New York o en EEUU en general puede no ser leída Marta López Luaces, dedicar unas líneas al conocimiento mínimo (como una ficha) de esta gallega (A Coruña, 1957), doctora por la New York University (1999), y profesora en estos momentos de Literatura española y latinoamericana y género (feminismo consciente) en la Montclair State University (New Jersey). Es académica correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE). Ha sido Portavoz de las Humanidades de la Ciudad de Nueva York, 2003-2005.

Parece que se dedica a la literatura desde no hace muchos años, finales del siglo pasado según las fechas de la aparición de sus libros:

Poesía: *Distancias y destierros* (Santiago de Chile: RIL, 1998); *Memoria de un vacío* (Plaqueta) (New York: Pen Prees, 2002); *Las lenguas del viajero* (Madrid: Huerga & Fierro, 2005); *Los arquitectos de lo imaginario* (Valencia: Pre-Textos, 2010) ha sido traducida al inglés por Gary Racz; *Después de la oscuridad* (Valencia: Pre-Textos, 2016).

Antologías de sus poemas: *Antología poética* (Quito: Editorial El Ángel, 2017); *Y soñábamos con pájaros volando* (Madrid: Tigres de Papel, 2018); *Reminiscences of Echoes* (Chapbooks, en inglés, 2014?); *Acento mágico* (en italiano, 2002); *Pravalirea focului* (en rumano, 2007).

Traductora de poetas: *Índice* (Dorothea Tannies, Vaso Roto); *Tensar el arco y otros poemas* (Robert Duncan, Barleby, 2010); *New poetry from Spain* (New Jersey: Talisman House, 2010).

Novela: *La virgen de la noche* (Madrid: SIAL, 2009); *Los traductores del viento* (Madrid/México: Vaso Roto, 2013): esta novela es Premio International Latino Book Award de Estados Unidos en 2014; *El placer de matar a una madre* (Madrid: Ediciones B, 2019).

Los traductores del viento (Véase portada en pág. 154), libro ejemplar, vino a mí entre algún lote de libros dentro de lo que era la primera compra en la librería Pallarés de Lorca, regentada por Neva, francesa afincada en Lorca (transterrada voluntariamente) quizá por amor y así queda como muy dulce, tan como ella es. Solo recordaba de la novelista ver su nombre en alguna de las revistas de la ANLE o de *Cuadernos*, si pertenece a ALDEEU, que creo que es aquí donde empiezo a conocerla. Pero alguna que otra vez se han debido de cruzar nuestros nombres (tiene mi correo) porque acabo de recibir un mail que dice lo siguiente:

«Mi libro de poemas *Los arquitectos de lo imaginario* (Valencia: Pretextos, 2016), traducido al inglés como *Architects of the Imaginary*, compartido con Orchid Blooming, de la poeta estadounidense Carol Van Den. Quiero agradecerles a los editores y poetas que me nominaron y a mi traductor, Gray Racz».

Esta información viene como anillo al dedo, pues completa mi presentación de la literata. Pero he de ubicarla más aún y mejor en mi desmemoria de octogenario. Posiblemente estuviera en Lorca el año de la celebración en la ciudad de la asamblea de la Asociación (ALDEEU).

A la hora del silencio (buscado), comienzo mi tiempo de lectura, poco antes de quedarme dormido, *deo volente*. Por eso, el libro (el que no lleva la foto en la portada) se queda al otro lado de la cama (ya no estoy en edad de merecer) para tenerlo a mano cuando hora y media o dos horas más tarde me despierte. Mi despertar es como llenar un vacío para que, cuando los traductores del viento lleguen, como si fueran mirlos solemnes, no me encuentren dormido y pueda descifrar los mensajes que dejan entre sus páginas. Ni siquiera recuerdo como llegó el título a mí, aunque estoy seguro de que lo adquirí a finales del año pasado (noviembre-diciembre 2022). Cuando abrí el libro por vez primera y leí los paratextos me dije: «Marta López Luaces está de vuelta de la vida». Fue precipitado opinar así. Quizá es lo necesario para escribir un libro así. Porque no sé si es novela o ensayo. Es algo intelectual. Esa primera noche no pude pasar de sus primeras páginas (7-19) porque aquello (aquella lectura) me hizo pensar, sobre todo después de dedicarme a sus paratextos (Saint-John Perse, algunas citas de la Biblia) largo rato, porque encerraban muchos secretos. Así que lo dejé y, poco a poco, noche a noche, hasta completar las mil y una, acabé el libro y lo retomé una y mil noches hasta hacerlo mío. ¡Lástima que no pueda explicarme! Su primera lectura impresiona. Esa impresión te hace pensar, te hace divagar. Utilizo esta palabra porque es exactamente lo que hay que hacer con él. Si leer un libro fuese un paseo (que lo es) y el lector fuese Azorín diría devanear.

PARA SABER MÁS

El Diario Córdoba. Juana Castro:

En un lugar imaginario y en un tiempo futuro, la escritora gallega afincada en Nueva York Marta López Luaces (A Coruña 1964) ha dado a la luz uno de esos libros destinados a formar parte de la historiografía literaria. Un libro que es a la vez fábula y sátira, configurado sobre el conocimiento, la

historia y las perversiones y crueldades de la humanidad, sobre todo las de nuestro tiempo.

Tendencias 21. Carmen Anisa

López Luaces retoma el hilo de una tradición nacida en el origen mismo de la literatura: el deseo del ser humano de explicar el mundo, de buscar una trascendencia... En la escritura de *Los traductores del viento* confluyen otras tradiciones. Una es la tradición gallega con su mundo de viejas leyendas y con una excepcional literatura fantástica, más cercana a la literatura hispano-americana que a la narrativa española realista de la segunda mitad del siglo XX.

Vallejo & Co. Nuria Morgado

Con un lenguaje dinámico y rítmico, Marta López-Luaces nos transporta con *Los traductores del viento* al siglo XXIII, y retoma esa conversación infinita entre lo físico y lo trascendental, mostrando la pugna entre lo humano y lo sagrado, ese afán del ser humano de seguir explorando por medio de la palabra caminos de trascendencia, formas de explicar el mundo, de expresar lo indecible, de llegar a esas otras dimensiones que no son perceptibles pero que sentimos y nos emocionan. En esta novela, la autora nos presenta con una mirada angustiada los más profundos conflictos sociales y humanos de hoy en día, como la diversidad, la religión y la pobreza. La lucha entre el poder económico, el político y el religioso que se da en Henoc —ciudad que alude a la ciudad construida por Caín—, construida en el desierto para acoger a los ex-convictos e inmigrantes ilegales, afecta inevitablemente la vida interior de los personajes, revelando sus conflictos más internos, su total aislamiento y sentimiento de soledad.

Te recuperas de la emoción de leer este escrito trascendente que es (me lo parece) una explicación de la realidad del mundo actual dentro de un neo-humanismo

humanista tan cercano a lo antropológico que el lector se siente dentro de esa tragedia en la que lo religioso recobra su sentido clásico griego y la sociedad entiende que solo ella puede salir de la miseria que en ocasiones la domina y casi subyuga, como una catarsis de una sociedad, la marginada, que es la que propicia la salvación, porque la poesía, la vida interior, hace que aún el hombre (la mujer) crea en la mujer (en el hombre).

Afanosamente trato de analizar otro modo de lectura, tras la lectura primera tal y como ideó el libro su autora. El **ÍNDICE**, que indica el modo de leer, viene estructurado de la siguiente manera:

La autobiografía de Agustín
La historia oficial de Henoc (1) La historia sagrada de Henoc (1)
Primer libro: La creación de Henoc
La autobiografía de Agustín
La historia oficial de Henoc (2) La historia sagrada de Henoc (2)
Segundo libro: La fundación del samuelismo
La autobiografía de Agustín
La historia oficial de Henoc (3) La historia sagrada de Henoc (3)
Tercer libro: Mateo, el profeta
La autobiografía de Agustín
La historia oficial de Henoc (4) La historia sagrada de Henoc (4)
Cuarto libro: Las dudas del profeta
La autobiografía de Agustín
La Historia oficial de Henoc (5)

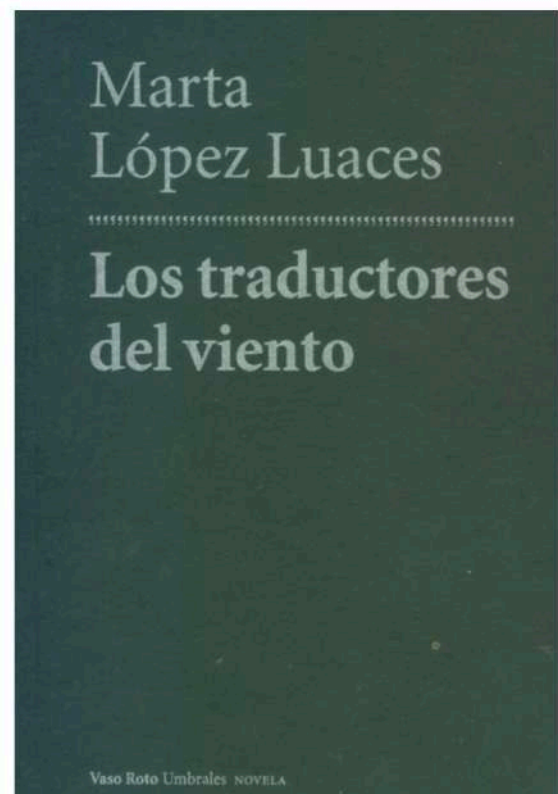
La lectura no oficial, a efectuar tras la primera llamémosla formal, viene casi indicada en el Índice:

La autobiografía de Agustín
Libro primero. La creación de Henoc
La historia oficial de Henoc
La historia sagrada de Henoc
Libro segundo. La fundación del samuelismo
Tercer libro: Mateo, el profeta
Cuarto libro: Las dudas del profeta.

Una lectura tal cual la autora lo creó te da una visión global de cuanto sucede. La segunda lectura permite no ir yendo y viniendo por el libro para completar el conocimiento de lo que expone. Así se comprenderá mejor la pugna bien-mal

representada por la pugna política-religión que encierra. Como también encierra una búsqueda interior hacia el propio conocimiento, como también se adivina una propuesta ascética, como también se adivina un acendrado amor a la vida, a la sociedad, a un sentido bíblico del religare, del regreso del hombre a Dios del que fue apartado por el pecado. O porque Adán y Eva (que no aparecen) quisieron vivir como humanos. Todo está ahí...

No da para más el espacio permitido. Pero me prometo regresar a estas divagaciones que huyen de lo especulativo y sobre todo de las doctrinas críticas de la teoría literaria porque los que, muchas veces, no entendemos esas estrategias, si sabemos captar qué nos dicen los poetas, en este caso Marta López Luaces, para conocer aún más la naturaleza humana y aprender a vivir entre tanto caos aparente. Porque se creen que no nos damos cuenta y nos putean. Pero sabemos lo que hacen y por qué. Porque seremos pobres, humanos, hasta literatos, hasta poetas, pero no somos tontos.



Los traductores del viento con y sin fotografía de Marta López Luaces en la portada

INTRODUCCIÓN DEL ACORDEÓN EN EL REPERTORIO CAMERÍSTICO ESPAÑOL

Sara Pérez Martínez

Doctoranda en la Universidad de Oviedo

Los inicios del acordeón en España

Los estudios sobre la literatura original para acordeón en España, así como su difusión y ejecución, constituyen un terreno relativamente inexplorado, a pesar de que en los últimos años algunos investigadores, habitualmente profesores o intérpretes del instrumento, como Esteban Algora¹ o Ángel Luis Castaño,² se hayan interesado por la redacción de artículos o trabajos, de mayor o menor calado, vinculados con la vida y obra de compositores españoles como David del Puerto (1964-),³ Jesús Torres (1965-)⁴ o Israel López Estelche (1983-)⁵, que tienen relación con la literatura musical para el instrumento.

Desde su creación en 1829 por Cyrill Demian (1772-1847), el acordeón ha sido considerado un instrumento netamente solista, debido a sus capacidades polifónicas. Pero, todo cambió a mediados del siglo XX, cuando, gracias a la maestría de Mogens Ellegaard (1935-95), una serie de compositores empezaron a escribir piezas para este intérprete y, por lo tanto, para su instrumento. Previamente, algunos autores contemporáneos ya se habían interesado por incluir el acordeón en sus obras, como sucede, por ejemplo, en *Wozzeck* (1922) de A. Berg, *La edad de oro* (1929) de D. Shostakovich o *Hamlet*, Op. 77 (1938) de S. Prokofiev (Muñiz Alonso 10). Sin embargo, su presencia era más simbólica que primordial. Con la llegada de Ellegaard, los compositores introdujeron el instrumento en obras para grupos de cámara y

orquestas donde el acordeón fue adquiriendo más relevancia con el paso de los años y su papel comenzó a equipararse al de los demás instrumentos.

Los primeros testimonios del acordeón en España se remontan al 2 de julio de 1836, momento en que una familia anuncia la venta de muebles y objetos personales en el *Diario de avisos de Madrid*: “un juego de damas, un asador holandés de hoja de lata, un acordeón, un necesario, un boa y una pañoleta de pieles finas” (4). En el mismo diario, el 25 de junio de 1839, se anuncia la venta de “un magnífico acordeón de tres octavas y media” en el almacén de música de Carrafa, calle del Príncipe número 15 de Madrid (4). Y el 20 de enero de 1843, se anuncia que, “en la Corredera baja de San Pablo, número 1, cuarto, tienen a la venta un magnífico acordeón con sus carreras de teclado preciosamente construidas de la mayor extensión y en dicha tienda también se componen y se afinan con la mayor perfección” (3). Incluso, se anuncia que, en la casa de ventas del comisionista Cordero (calle Mayor de Madrid), el 21 de abril de 1845, se vende un acordeón por 45 reales (2).

No obstante, se trata de un instrumento todavía muy limitado por sus capacidades técnicas. De hecho, no será hasta la década de los cuarenta cuando estas comiencen a evolucionar: se sustituye el acordeón bisonoro, es decir, que produce una nota diferente al abrir y al cerrar el fuelle, por el unisonoro (1840), se añade la registración (1846), el diatonismo evoluciona hacia el cromatismo (1850-1891), se introduce la posibilidad de un manual derecho con teclas de piano en lugar de botonera (1853), se añade un manual de bajos estándar (1880-1885),⁶ se ofrece la posibilidad de elegir entre un manual de bajos libres o bajos *bassetti*⁷ en lugar de bajos estándar (1880-1885), se diseña un prototipo que combina bajos libres y bajos estándar en el manual izquierdo mediante el sistema de bajos añadidos (1898-1905) y, finalmente, se crea el sistema *convertor*, es decir, convertible, en el manual izquierdo, lo cual permite pasar de los bajos estándar a los bajos *bassetti* mediante la pulsión de una palanca situada entre la registración y el manual izquierdo (1911-1959) (Hermosa 24). Además, paulatinamente, se introduce un mayor número de botones en ambos manuales que aumentan sus posibilidades tímbricas, dando lugar al acordeón de concierto utilizado hoy en día con, aproximadamente, 64 botones y 15 registros en el

manual derecho, 120 bajos y cinco registros en el izquierdo, y ocho registros en la mentonera.

La llegada del acordeón a nuestro país trajo consigo la necesidad de escribir repertorio para el instrumento, así como de elaborar una serie de métodos y obras que facilitasen su interpretación. “Los primeros establecimientos en los que hemos podido tener constancia, en que se vendió un método español datan de 1838 en Madrid” (Hermosa 42), sin embargo, desconocemos si fue exportado de otros países o creado en nuestra nación. El método más antiguo que conservamos elaborado en España, el *Método completo teórico-práctico de Acordeón*, data de 1873 y fue redactado por Antonio López Almagro y publicado por Antonio Romero *circa* 1876.

López Almagro concibe el acordeón todavía como un instrumento novedoso cuyos recursos son “harto limitados” (1), por lo que no pretende que los usuarios que utilicen su método aspiren a interpretar obras de un nivel elevado. De hecho, sus páginas están destinadas a presentar el instrumento posiblemente a la sociedad burguesa para que pueda deleitarse al ejecutar, “en un breve plazo, melodías tiernas y sencillas, piezas de baile de fácil estructura, cantos populares de poca complicación” (1), etc. de manera autodidacta. No encontramos un único tipo de acordeón en España, sino que López Almagro destina su método al aprendizaje de doce modelos atendiendo a la cantidad de botones o llaves que presentan en el manual derecho, véase, de 6 a 29 teclas, y a sus posibilidades tonales, ya que pueden ser diatónicos —de 6, 8 o 10 llaves— o cromáticos —de más de 15 llaves—. No obstante, todos ellos son instrumentos bisonoros, por lo que deducimos que la unisonoridad presente en Europa desde la década de los cuarenta, todavía no era frecuente en España. En el manual izquierdo únicamente tenemos constancia de la presencia de cuatro teclas que actúan con función de tónica y dominante, véase, Do y Do Mayor, y Sol y Sol Mayor.

A partir de este momento, los tratados comenzaron a incrementarse de forma exponencial, aunque habrá que esperar a mediados del siglo XX para encontrar obras de concierto, a partir de la composición de *Pavana y Rondo* de Carlos Suriñach (1915-1997), editada en 1959, y obras pedagógicas desde 1960, con la aparición de un conjunto de piezas elaboradas por Mikel Bikondoa (1942-2016), tales como *El*

pequeño kosako, *El pajarillo burlador* o *El soldadito Irunés*. Estas piezas, en sus inicios, estaban compuestas por profesores de este instrumento que se veían en la necesidad de elaborar un repertorio que poder transmitir a sus alumnos; sin embargo, antes de haber comenzado a crear una literatura propia, realizaron adaptaciones de músicas populares de moda en los salones de baile, como se puede apreciar en la tercera parte del *Método de Acordeón* de López Almagro, donde encontramos transcripciones de algunos números de óperas — *Norma* (1831), *La sonnambula* (1831), e *I Puritani* (1834) de Bellini, *Lucrezia Borgia* (1833) de Donizetti, *Il profeta* (1849) de Meyerbeer, *Il trovatore* (1853) y el coro de los cazadores de *Luisa Miller* (1849) de Verdi — ; arreglos de cantos nacionales, como la *Marcha Real*, *God save the King*, la *Marsellesa*, el *Canto Nacional de Italia* o *Gott erhalte Franz den Kaiser* (Canto Nacional Austríaco) de Haydn; el *Ave Maria* de Gounod, adaptaciones de músicas populares urbanas — jotas, mazurcas, polkas o valeses—, y una *Fantasia sobre Fausto* (1859) de Gounod, para dos acordeones. Curiosamente, en la última página del método se indica: “Se hacen arreglos de piezas de ópera y zarzuela para acordeón” (49).

Este instrumento, sin embargo, no llega a la plantilla habitual de algunos compositores españoles hasta inicios del siglo XXI, por lo que podemos considerar que se aprecia cierto letargo en comparación con las zonas nórdicas y centroeuropeas. En un principio, estos autores crearon fundamentalmente piezas donde el acordeón trabajaba *a solo* o como solista dentro de una agrupación, véase *Gernika, 26/4/1937* (1994) de Gorka Hermosa (1976-) o *Itzal* (1995) de Jesús Torres; pero, a partir del nuevo siglo, introducen el instrumento en obras de cámara, integrándolo, de este modo, en el repertorio camerístico español.

Si bien se trata de un instrumento relativamente reciente a diferencia de otros que ya forman parte de la literatura musical académica, ha supuesto un verdadero descubrimiento para los compositores españoles a raíz de la llegada de una serie de concertistas de gran talento, como Ángel Luis Castaño, Iñaki Alberdi, Esteban Algora o Ander Tellería, que han animado a la creación de nuevas obras en las que mostrar

tanto sus cualidades interpretativas como las posibilidades tímbricas, técnicas y, sobre todo, expresivas del instrumento.

El acordeón en la literatura camerística española desde finales del siglo XX

Como hemos mencionado previamente, la inclusión del acordeón en la música de cámara en España no se produjo, en líneas generales, hasta comienzos del siglo XXI. No obstante, encontramos un compositor catalán, Jaume Padrós i Montoriol (1926-2007), afincado en Ulm, Baden-Württem, al sur de Alemania, que en los años setenta del pasado siglo realizó una serie de piezas de corte contemporáneo para el instrumento, estimulado por el virtuoso acordeonista sueco Hugo Noth (1943-). Este intérprete, titulado por la Hochschule für Musik de Trossingen, ha servido de inspiración a un gran número de composiciones, entre ellas, las cuatro piezas para acordeón *a solo* y las diez de cámara, en las que el acordeón se incorpora a la plantilla de Padrós i Montoriol.

Tabla 1. Piezas de Padrós i Montoriol que incluyen acordeón, escritas para Hugo Noth (pág.173)

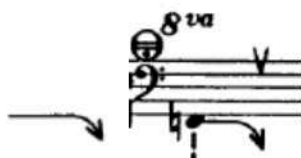
Padrós se formó como niño cantor en el Monasterio de Montserrat, bajo la dirección de David Pujol, Maestro de Capilla de la Escolanía, ingresó con tan solo dieciséis años en el Conservatorio Liceo de Barcelona y, posteriormente, asistió a la Academia Marshall –discípulo de Enrique Granados–, donde perfeccionó sus dotes pianísticas. Doce años más tarde, se convirtió en el primer intérprete español de la Nueva Escuela de Viena, gracias a la ayuda de Josep Bertomeu y, en 1955, tras representar a las Juventudes Musicales de Barcelona en Bayreuth, recibió una beca que le llevó a París a estudiar con Darius Milhaud. Finalmente, en 1964, obtuvo una cátedra de piano en la Hochschule für Musik de Trossingen, donde, a comienzos de los setenta, tuvo su primer contacto con el acordeón de Hugo Noth y pudo apreciar las posibilidades tímbricas y expresivas del instrumento (Hermosa 100).

El estilo compositivo del catalán aúna la influencia de la Escuela de Viena y su propio estilo, que bebe del folklore como fuente de inspiración extra-musical y obtención de materiales, como sucede, por ejemplo, en *Nocturnos de la ventana*, donde la

intención de plasmar la naturaleza le invita, como subraya Hermosa, a recrear con música cómo hablaban los sapos en la obra homónima de Federico García Lorca. La ausencia de forma y tonalidad en su música se complementa con las posibilidades tímbricas del instrumento por medio de los registros y el trabajo estereofónico de las diferentes agrupaciones. Su música, la cual juega de forma asidua con las texturas, experimenta con el trabajo dinámico, articulatorio y expresivo, requiriendo a sus intérpretes una alta compenetración y profesionalidad que, sin duda, de haber sido continuada por los compositores españoles del momento, habría enriquecido el repertorio finisecular. Su literatura para acordeón incluye: *bellow shake*,⁸ *clusters*, rítmica sobre la botonera del instrumento (Ej. 1) y *bendings*, es decir, la desafinación de una nota como consecuencia de soltar gradualmente el botón mientras se aumenta la tensión ejercida en el fuelle, de tal manera que la abertura que deja entrar el aire a la lengüeta se ve reducida (Ej. 2).



Ejemplo 1. Rítmica sobre la botonera (*Serenata*, p. 2)



Ejemplo 2. Símbolo *bending* (*Nocturnos de la ventana*, pp. 1 y 3)

En España, la incorporación del acordeón al repertorio camerístico, así como la creación de una literatura propia para el instrumento, avanzaba con más lentitud. Si bien encontramos algunas composiciones de cámara escritas a mediados de los años setenta y durante los ochenta del siglo XX, como *Suite Lauburu* (1978), para acordeón, flauta y cuarteto de cuerda, de Fermín Gurbindo (1935-85) o *Gente nueva* (1982), para acordeón, clave, piano eléctrico, sintetizador y dos guitarras, de José Manuel Berenguer (1955-), no será hasta la llegada de la denominada «generación milagrosa», grupo de compositores nacidos en torno a los años 60, calificada de este

modo por Luis Suñén (39), cuando se comience a crear un repertorio que, guiado por los concertistas coetáneos —Ángel Luis Castaño, Iñaki Alberdi o Esteban Algora—, adquiera un corpus de piezas considerables.⁹ Esta generación, conformada por Santiago Lanchares (1952-), José Luis Turina (1952-), Alfredo Aracil (1954-), José Manuel López López (1956-), Jacobo Durán Loriga (1958-), Jesús Rueda (1961-), Mauricio Sotelo (1961-), David del Puerto (1964), Jesús Torres (1965-), Alberto Posadas (1967-), José María Sánchez-Verdú (1968-), Ramón Lazkano (1968-) y Gabriel Erkoreka (1969-), participa de la inclusión del acordeón en alguna de las obras de sus catálogos, a excepción de Durán Loriga.

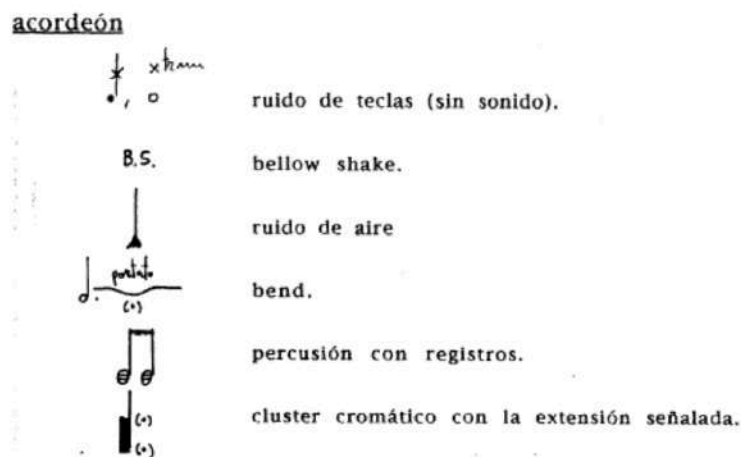
Rueda o Lanchares, experimentan su sonoridad en obras para acordeón *a solo*, ya sea con cierto carácter pedagógico, como *6 invenciones para jóvenes acordeonistas* (2004) de Rueda, o de corte efectista y virtuoso, como sucede en *Dos Danzas y un Interludio* (2000) de Lanchares; pero nunca llegan a incluirlo en agrupaciones de cámara. Mientras que los restantes miembros de la generación sí contribuyen a la incorporación y sistematización del instrumento en sus plantillas: algunos de forma puntual (véase Tabla 2), y otros, como Sánchez-Verdú, Erkoreka, Lazkano, Torres o Del Puerto, lo implementan como parte de su plantilla de cámara habitual.

Tabla 2. Obras de autores de la «Generación milagrosa» que utilizan el acordeón de forma puntual (pág. 173-174)

José María Sánchez-Verdú es, desde hace unos años, una figura musical de referencia a nivel nacional y europeo. Estudió composición, musicología y dirección en Madrid y Frankfurt y es Doctor Internacional por la Universidad Autónoma de Madrid, además de Licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid. Su primer contacto con el acordeón surge en 1995-1996 con la obra de cámara *Microludios*, es decir, siete estudios para trío de acordeón, viola y guitarra. Esta pieza no fue estrenada hasta octubre de 2005 por el Trio Per Sonare. Sin embargo, ello no desanimó a su autor, que ya acumula más de una quincena de composiciones en las que el acordeón forma parte integral de la plantilla.

Tabla 3. Obras de cámara de Sánchez-Verdú que incluyen acordeón (pág.175)¹⁰

El lenguaje de Sánchez-Verdú se caracteriza por el refinamiento, el matiz y el detalle. En su obra busca aunar la tradición, por medio de la intertextualidad, con recursos técnicos contemporáneos, de tal manera que retoma procedimientos musicales de la Edad Media, como el canto llano, para elaborar algunas de sus piezas, como sucede, por ejemplo, en *Tratado de Lágrimas* (Baena 49). Por otra parte, emplea técnicas vanguardistas que profundizan en la emisión del sonido y el espacio. Los recursos utilizados por Sánchez-Verdú se inclinan por la ruptura con la tonalidad, un uso libre del *tempo* y la búsqueda de texturas y efectos por medio de recursos acordeonísticos especializados como *bellow shake*, *ricochet a tres*,¹¹ ruido de teclas, ruido de aire, percusión con los registros, *bending* e incorporación del acordeón microtonal.



Ejemplo 3. Índice de los efectos musicales de *Dhatar*.

Gabriel Erkoreka es uno de los compositores nacionales más emblemáticos del momento. Nace en Bilbao en 1969 y realiza sus estudios en dicha ciudad, en el Conservatorio Superior de Música Juan Crisóstomo de Arriaga. Tras trabajar con Carmelo Bernaola (1929-2002) en Vitoria, en 1995 ingresa en la Royal Academy of Music de Londres y cursa los estudios de Posgrado de Composición con Michael Finnissy, donde obtiene el Diploma de excelencia.¹² En 1998, Erkoreka introduce por primera vez el acordeón en su catálogo, animado por Iñaki Alberdi. Su composición, *Cuatro Diferencias* (editadas en Oxford, 1998) para acordeón *a solo* fue estrenada en Musikaste (Rentería), por el concertista iruñés, y recibió el Premio del Gobierno Vasco en 1999. A partir de este momento, el bilbaíno introduce seis veces más el

acordeón en su producción: dos como solista y cuatro en obras a dúo (véase Tabla 4). Todas ellas, a excepción de *Haize-Orratz* han sido estrenadas por Alberdi.

Tabla 4: Obras para acordeón de Erkorreka (pág. 176)

En sus piezas camerísticas para acordeón, Erkorreka explora la combinación de distintos materiales musicales: pentatónicos, cromáticos y diatónicos, los cuales yuxtapone en contextos temporales diferentes en busca de sonoridades sugerentes. El juego dinámico, estereofónico y tímbrico, así como el control del fuelle y los efectos derivados del mismo, como *bellow shake*, se encuentran presentes en sus composiciones (Martínez Babiloni).

Ramón Lazkano, profesor de composición en el Centro Superior de Música del País Vasco, es un autor español de primer orden. Realizó sus estudios de piano y composición en el Conservatorio Superior de San Sebastián junto al insigne Francisco Escudero (1912-2002). Posteriormente, se trasladó a París, gracias a una beca de la Diputación de Guipúzcoa. Allí, obtuvo el Primer Premio de Composición del Conservatorio Nacional Superior de París y el Diploma de Estudios de Doctorado en Música y Musicología del siglo XX en la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.¹³

Lazkano empieza su experimentación con el acordeón en el año 2000 con la obra *a solo Aztarnak* como parte de un encargo de la Asociación Vasca de Acordeón “Hauspoz”. Tras conocer las capacidades del instrumento, así como la posibilidad de colaborar con un intérprete de la talla de Alberdi, el guipuzcoano realiza ocho nuevas obras, una para acordeón y orquesta y ocho para agrupación de cámara con acordeón (Tabla 5), que contribuyen a ampliar el repertorio nacional del instrumento.

Tabla 5. Obra con acordeón de Lazkano (pág. 176)

El estilo musical de Lazkano se caracteriza, al igual que el de los restantes miembros de su generación, por la combinación entre la tradición musical y la vanguardia, de tal manera que sus composiciones recurren al empleo de la intertextualidad. El estudio del silencio y la emisión del sonido son algunas de las premisas que trabaja en sus obras por medio de la profundización en el control del fuelle. En su producción camerística para el instrumento, Lazkano explora el virtuosismo y el

color a la par que realiza armonías cromáticas, texturas variadas y figuraciones rítmicas contrastantes que viajan a modo de diálogos entre los diferentes integrantes de las plantillas. Este compositor no practica una música que busque el lirismo y la emotividad, sino que trabaja las diferentes posibilidades acústicas de los instrumentos.

Jesús Torres Ruiz comienza sus estudios musicales en casa de la mano de su padre. Desarrolla su formación académica reglada de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid bajo la dirección de José Torres y Adelino Barrio en las especialidades de violín, piano, contrapunto y fuga, y armonía. Complementariamente, asiste a diversos cursos de Análisis Musical junto al ilustre Luis de Pablo, compositor perteneciente a la Generación del 51, y también fuera del ámbito reglado, recibe clases del andaluz Francisco Guerrero Marín entre los años 1986 y 1988. Desde sus inicios, ha sido un compositor versátil que ha sabido ver las posibilidades de instrumentos que no se encontraban aceptados dentro del canon musical clásico, como sucede, por ejemplo, con el acordeón. El aragonés “ha sabido reconocer desde el primer momento el potencial que el acordeón está dispuesto a ofrecer a la música actual” (Castaño Borreguero 3) y con su primera composición para el instrumento, *Itzal* (1994), “ha abierto una nueva vía de posibilidades tanto musicales como técnicas, que han hecho también que otros compositores españoles recojan el testigo y hayan seguido el interés que desde un inicio mostró Torres por el acordeón” (Castaño Borreguero 3). Y que, desde luego, ha continuado cultivando a lo largo de su trayectoria profesional, incluyendo el acordeón en catorce composiciones.

Tabla 6. Obras de Torres con acordeón (pág.177-179)

Generalmente, la música de Torres se construye a partir de un número reducido de motivos que evolucionan a lo largo de las piezas creando diferentes texturas y tensiones, de tal manera que el discurso sonoro resultante no es más que la consecuencia de las ideas musicales presentadas en los primeros compases, lo cual recuerda a lo que Rudolph Réti denominaba “célula generadora”¹⁴. Al contrario de lo que pueda parecer, se trata de una música envolvente e intimista que, lejos de caer en la simplicidad, ahonda en exigentes recursos técnicos que, en ocasiones, pueden

llevar al límite a sus intérpretes. Armónicamente, sus obras presentan un juego constante entre la tonalidad y la atonalidad, de tal manera que lo importante no son tanto las funciones de las construcciones acordales como el color derivado de las mismas. Podríamos hablar de una tonalidad extendida, nunca plenamente funcional, que juega en torno a centros o ejes a modo de polarizaciones que recurren tanto a acordes tradicionales —tríadas mayores, menores o disminuidas, o acordes cuatríadas—, como a acordes alterados o con notas añadidas, construcciones cromáticas y *clusters*.

En mi música confluyen dos elementos que se unen y complementan: tradición y vanguardia. No me importa tanto que una obra sea novedosa como que sea personal. Si interesa algo mi música es, fundamentalmente, por esta clara, y auténtica, personalidad. Mis fuentes son muchas y destaco, entre todas, aquellas músicas que abren puertas en este laberíntico mundo de la creación. Me interesa muy poco la música encerrada en sí misma, dogmática, de tal o cual escuela; me valen las palabras de Busoni: “la música nació libre y libre será su destino” (Torres, en Crespo Zaragoza).

El papel del acordeón en sus piezas rezuma virtuosismo y lirismo a partes iguales, excepto en *Llama de amor viva*, donde la simplicidad de sus melodías alcanza el grado de sublime por medio de la mínima expresión. Los efectos sonoros utilizados en sus composiciones son limitados, pues si bien recurre al *bellow shake*, *ricochet*, batidas, *clusters* y la creación de efectos rítmicos con el fuelle, no emplea otras técnicas extendidas exploradas por sus compañeros de generación, tales como *bendings*, usos percusivos de la registración manual o de la mentonera, golpes de fuelle con el botón del aire o rítmica manual sobre el fuelle, la correa de cierre o la mentonera.

El último representante de la generación que incorpora el acordeón de forma habitual en sus conjuntos es David del Puerto, quién se formó junto a Francisco Guerrero Marín y Luis de Pablo en composición, Jesús María Corral en armonía, y Alberto Potín en guitarra. Su producción incluye más de ciento sesenta obras de todos los géneros, entre las que destacan, para nuestro trabajo, sus siete composiciones en las que incorpora el acordeón tanto en grupos de cámara como en pequeñas orquestas

(véase Tabla 7). Su acercamiento al instrumento surgió a través de su contacto con el concertista Ángel Luis Castaño a finales de los años noventa del siglo pasado. En un principio, se mostró reacio a escribir música para el instrumento porque “puede ser que se dejara arrastrar por cuestiones históricas y de ‘prestigio’ para preferir, sin discusión ni reflexión, los medios tradicionales del gran repertorio” (Castaño Borreguero 139). Es decir, consideraba que si todavía no habían escrito cuartetos, óperas o sinfonías que incluyesen a este instrumento, ¿por qué iba él “a perder el tiempo con el acordeón?” (Castaño Borreguero 139-140). No obstante, al familiarizarse con el instrumento y al ir ganando confianza en torno a su lenguaje, así como independencia como creador y madurez personal, consiguió despegarse de los prejuicios que le acompañaban y acercarse con una mira más objetiva al acordeón y, además de dedicarle dos obras solistas —*Fantasia* (2005) y *Segunda Fantasia* (2013)—, incluirlo en seis de sus obras camerísticas.

Tabla 7. Obras que incluyen acordeón en la producción camerística de David del Puerto (pág. 179)

La aportación de David del Puerto al repertorio acordeonístico pasa por combinar, de nuevo, la vanguardia y la tradición. En este caso, su lenguaje aboga por el agotamiento de los medios clásicos de otras épocas, renovando las plantillas que las conforman. En opinión del autor, el acordeón supone “la irrupción de una voz nueva” (Castaño Borreguero 139) que posee características únicas, pues se trata de un instrumento polifónico similar a un órgano, ya que es un aerófono con teclado, pero presenta una flexibilidad dinámica y una expresividad inmediata semejante a una flauta o a un clarinete. En su literatura para acordeón distinguimos dos corrientes atendiendo a su desarrollo como compositor: una primera etapa, donde predomina la utilización de melodías reconocibles que experimentan con células “tetratónicas”, ya sea simétricas o asimétricas, y el uso de escalas modales de corte asiático; y una segunda etapa, a partir de 2007, donde su música se torna más intuitiva y cercana a la tradición, con la intención de hacerla más atractiva para un mayor número de espectadores. En este último periodo, aboga por la búsqueda de mayor lirismo y simplificación rítmica, apostando por el “progresivo acercamiento a las otras artes como punto de encuentro de las diferentes disciplinas artísticas” (Castaño Borreguero

135-136). Las composiciones camerísticas para acordeón de Del Puerto aúnan virtuosismo y efectos en estéreo, formados tanto por los diálogos producidos entre los diferentes instrumentos de la plantilla como de los manuales del propio acordeón. Asimismo, explota sus posibilidades dinámicas y tímbricas por medio de la grabación y el trabajo del fuelle.

Por otra parte, si bien no han sido consideradas como parte de la «generación milagrosa» de Suñén, en el ámbito de la música de cámara con acordeón es imprescindible incluir a tres compositoras nacidas en los años sesenta, al igual que algunos de los autores citados, que han contribuido a la formación de un repertorio académico para el instrumento: Zuriñe Fernández Gerenabarrena (1965-), Isabel Urrutia (1967-) y Alicia Díaz de la Fuente (1967-).

Gerenabarrena nace en Vitoria y, al igual que Gabriel Erkoreka, estudia composición con Bernaola en el Conservatorio Jesús Guridi de Vitoria, donde obtiene el Título Superior de composición y acordeón. Tras ampliar sus estudios con Franco Donatoni en la Scuola Cívica de Milán y perfeccionar sus conocimientos asistiendo a clases magistrales de Niccolò Castiglioni, Aldo Clementi o Denis Cohen, entre otros, retornó a España y continuó su labor compositiva centrando su trabajo en torno a la exploración de las diversas posibilidades sonoras tanto en el plano instrumental como electrónico y, fruto de ello, en su catálogo conviven obras con formatos muy variados. Entre su literatura encontramos once composiciones para acordeón, siete de ellas, con formato de cámara.

TABLA 8. Obra de Fernández Gerenabarrena con acordeón (pág. 179-180)

En estas obras destaca el gusto por el virtuosismo, la ausencia de tonalidad, la experimentación tímbrica, la presencia de recursos fuertemente efectivos como el *bellow shake*, el *vibrato*, la estereofonía, el empleo de la válvula del aire, la creación de masas sonoras por medio de la acumulación de notas y la búsqueda de un sonido complejo, fruto de la “expansión en el tiempo y en la tesitura de una idea” (Gerenabarrena 14).

Isabel Urrutia, natural de Getxo, Vizcaya, realizó sus estudios de composición, piano y pedagogía en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao, y complementó

dicha formación con Francisco Escudero y José Luis Campana (1949-). En su catálogo distinguimos tres únicas obras para acordeón.¹⁵

Tabla 9. Obras de Urrutia que incluyen acordeón en su plantilla (pág. 180)

Urrutia organiza sus dos primeras piezas en torno a la modificación de los materiales sonoros presentados por los instrumentos al comienzo de las mismas, de tal manera que la evolución de dichos materiales es lo que genera todo el discurso musical por medio del cambio de tesitura, duración, textura, intensidad o altura. No obstante, su última obra, *Etorkiz eta izatez* (Por origen y por naturaleza), creada junto al compositor José Luis Campana, utiliza un nuevo método de composición denominado por ellos mismos “World Timbres Mixture”. Este método se sirve de utilizar un material sonoro nuevo y orquestarlo combinando instrumentos de la orquesta clásica y otros propios de la tradición oral de diferentes culturas y países.

Por último, Alicia Díaz de la Fuente es titulada por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en órgano y composición. Ha ampliado su formación en cursos impartidos por José Luis de Delás, Luis de Pablo, S. Sciarrino, B. Ferneyhough, T. Murail o H. Lachenmann. Perfecciona también su formación en el IRCAM, con M.-A- Dalbavie, J. Harvey o R. Reynolds. Además, es doctora en Filosofía. Actualmente desarrolla su actividad docente como catedrática, impartiendo clases de composición y análisis de la música de los siglos XX y XXI en esta misma institución. En 2022 ha sido Premio Nacional de Música en composición.¹⁶

Tabla 10. Obras de Díaz de la Fuente que incluyen acordeón (pág. 180)

Las cinco obras para acordeón que incluye en su catálogo (Tabla 10) continúan la estética musical de su producción, la cual se encuentra, en gran medida, influenciada por la poesía, a la que considera “un estímulo creativo constante”¹⁷ que se filtra en su música tanto de forma explícita, a través de la voz, o implícita, como mero acompañamiento al acto creativo. En *Palabras de ayer*, por ejemplo, los intérpretes susurran el poema homónimo escrito por la propia Díaz de la Fuente:

*Lejano recuerdo
de cálida luz inundado,
revive de magia y aliento esas voces*

*imagen de aquel paraíso
de anhelo final.
Y en mítico aroma,
perfume del velo de un templo,
retorna en ofrenda sagrada
volviendo alabanza y deseo
palabras de ayer (Díaz de la Fuente 16).*

Su estilo musical se caracteriza por una enorme sutileza y expresividad que ve en el acordeón un gran aliado. Algunos de los recursos técnicos que utiliza son: empleo del botón del aire, registración, virtuosismo y estereofonía.

Conclusiones

Como hemos podido comprobar, el repertorio camerístico para acordeón en España se ha visto enormemente incrementado a lo largo del siglo XXI, lo cual no habría sido posible sin la colaboración entre intérpretes y compositores, entre los que destaca el trabajo de Iñaki Alberdi, Esteban Algora y Ángel Luis Castaño. Los acordeonistas conocen a fondo el instrumento. Sin embargo, son los compositores los que en verdad comienzan a visualizar sus posibilidades. Hemos mencionado algunos de los autores que incluyen el acordeón en su plantilla camerística u orquestal habitual; no obstante, hay muchos otros que han incorporado el instrumento en sus obras de manera puntual, tales como César Camarero, Luis de Pablo, Miguel Ruiz, Mario Carro, Julio Sánchez León, Alberto Prada, Antoni Parera Fons o Joan Magrané, y que han contribuido, de igual manera, a construir un corpus de obras significativas que, esperamos, continuará aumentando con el paso de los años.

NOTAS

1. Algora, Esteban. “Historia del acordeón: Tomás Rodríguez Márquez: Veinticinco años al servicio del acordeón”. *Acordeón s. XXI*, 12 (2001), pp. 36-41; y “El acordeón en España del siglo XIX”. *Música y educación*, 46 (2001), pp. 63-103.
2. Castaño Borreguero, Ángel Luis. *La música para acordeón de David del Puerto: La relación intérprete-compositor*. Tesis doctoral inédita. Badajoz: Universidad de Extremadura, 2015. Disponible online: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=47139>.
3. *Ibidem*.
4. Sobre Torres y el acordeón, véanse Muñiz Alonso, Emilio. *Tres obras para acordeón de Jesús Torres: Itzal, Accentus, Concierto para acordeón y orquesta*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Oviedo, 2015; y, de Pérez Martínez, Sara: *Incorporación del acordeón al repertorio camerístico español: Cuentos de Andersen de Jesús Torres*. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Oviedo, 2022, y *El acordeón en el repertorio camerístico de Jesús Torres*. Trabajo de Fin de Máster. U. de Oviedo, 2022 <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/63429>
5. Castro Pérez, Rosalía. *La música para acordeón de Israel López Estelche*. Trabajo de Fin de Máster. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2019. Disponible online: <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/60661>
6. Los bajos estándar combinan dos filas de bajos sueltos con una sonoridad grave y cuatro filas de botones que producen diferentes acordes al pulsarlos: mayor, menor, séptima de dominante o disminuido.
7. Los bajos *bassetti* utilizan un sistema cromático unisonoro. En el sistema de botonera de Europa occidental, presenta simetría con el manual derecho.
8. El *bellow shake* es un efecto rítmico producido como consecuencia de la alternancia de movimientos opuestos de fuelle, es decir, hacia arriba y hacia abajo.
9. Esta retroalimentación entre intérprete y compositor ha sido revisada, en el caso de David del Puerto, en la tesis doctoral de Castaño Borreguero: *La música para acordeón de David del Puerto: La relación intérprete-compositor*. Badajoz: Universidad de Extremadura, 2015.
10. Además, su catálogo incluye, a día de hoy (2023), tres obras para acordeón a solo, como *Arquitecturas del silencio* (2004), *Zuria* (2014), *Horos II*, del ciclo de *Khôra*, (2017-19), véase <https://sanchez-verdu.com/catalogue/>
11. Esta obra se puede escuchar en una interpretación de 2014, accesible en el Canal de la Fundación Juan March: <https://canal.march.es/es/coleccion/sanchez-verdu-arquitecturas-espejos-1466>
12. Este efecto se produce al realizar un movimiento regular en el fuelle semejante al *bellow shake*. Sin embargo, en lugar de accionar el fuelle únicamente hacia abajo y hacia arriba, se amplía la direccionalidad, de tal manera que el movimiento se realiza hacia abajo, el centro y arriba, creando una sonoridad similar al tresillo. Este recurso

también puede ejecutarse *a cuatro* o *a cinco*, reflejándose musicalmente como grupetos de cuatro o cinco figuras respectivamente.

Se puede consultar, al respecto, la propia página web del compositor:

<https://www.erkoreka.com/es/biography>

13. Se puede consultar, al respecto, la propia página web del compositor:

<https://www.erkoreka.com/es/biography>

14. Vid. la página web del compositor: <https://www.lazkano.info/biography>, y en los datos del compositor accesibles desde 2020 en la página de *El compositor habla*:

https://www.elcompositorhabla.com/es/artistas/ramon-lazkano/noticias.zhtm/?arg_id_noticia=2302

15. Vid. Reti, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan, 1951.

16. Véase la página web de la compositora: <https://isabelurrutia.es/etorkiz-eta-izatez/>

17. Véase la página web de la compositora: <https://www.aliciadiazdelafuente.com/biografia/>

18. Entrevista a Alicia Díaz de la Fuente. *Mujeres en la música*. Revista *Sul ponticello*, 2022. <https://www.mujeresenlamusica.es/entrevista-a-alicia-diaz-de-la-fuente/>

BIBLIOGRAFÍA

Algora, Esteban. “Historia del acordeón: Tomás Rodríguez Márquez: Veinticinco años al servicio del acordeón”. *Acordeón s. xxi* n.º 12, 2001, pp. 36-41.

—. “El acordeón en España del siglo xix”. *Música y educación* n.º 46, 2001, pp. 63-103.

Baena Herrera, José Manuel. *Procesos de intertextualidad en la creación musical contemporánea española. En torno a Cœurs Désolés, de Iñaki Alberdi y Carlos Mena*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad Internacional de Andalucía, 2020.

Castaño Borreguero, Ángel L. *La música para acordeón de David del Puerto: La relación intérprete-compositor*. Tesis doctoral inédita. Badajoz: Universidad de Extremadura, 2015.

—. “Prólogo”, *Itzal*. Barcelona: Tritó, 2002.

Castro Pérez, Rosalía. *La música para acordeón de Israel López Estelche*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Oviedo, 2019.

“Hugo Noth – Accordion & Chamber Music”. 2020, <https://www.hfm-weimar.de/en/corona/61st-weimar-master-classes-2020/master-classes/hugo-noth-accordion-chamber-music>

Hermosa, Gorka. *El Repertorio para Acordeón en el Estado Español*. San Sebastián: Hauspoz, 2003.

- . *El acordeón en el siglo xix*. Santander: Kattigara, 2012.
- Música española contemporánea para acordeón y piano*. Programa de conciertos, Aula de (Re)Estrenos 52. Madrid, Fundación Juan March, 2005 <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:5372/datastreams/OBJ/content?p=2021-01-27T18:53:45.24Z>
- Muñiz Alonso, Emilio. *Tres obras para acordeón de Jesús Torres: Itzal, Accentus, Concierto para acordeón y orquesta*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Oviedo, 2015.
- Ordoñez Eslava, Pedro, *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo xxi*. Tesis doctoral inédita. Granada: Universidad de Granada, 2011. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/22545>
- Pérez Castillo, Belén. “Torres Ruiz, Jesús Enrique”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Ed. Emilio Casares Rodicio. Vol. 10. Madrid: SGAE, 1999, pp. 417-419.
- Pérez Martínez, Sara. “El acordeón en el repertorio camerístico de Jesús Torres”. Trabajo de fin de Grado. Universidad de Oviedo, 2022.
- . “Incorporación del acordeón al repertorio camerístico español: *Cuentos de Andersen* de Jesús Torres”. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Oviedo, 2022. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/63429>
- Ramos Martínez, Javier. *El Acordeón en España hasta 1936*. San Sebastián: Javier Ramos Martínez, 2009.
- Suñén, Luis. “Una generación milagrosa”, *El Ciervo: revista mensural de pensamiento y cultura* n.º 648, 2005, pág. 39.

TABLAS

Tabla 1. Piezas de Padrós i Montoriol que incluyen acordeón, escritas para Hugo Noth

TÍTULO	FECHA	PLANTILLA
PIEZAS A SOLO (4)		
<i>Sechs variationen</i>	1960	acordeón
<i>Chacona</i>	1976	
<i>Trama concéntrica</i>	1982	
<i>Trilogía breve</i>	1983	
GRUPO DE CÁMARA (10)		
DÚOS (3)		
<i>Policromías</i>	1980	acordeón y piano
<i>Paseo y contradanza</i>	1985	acordeón y violonchel
<i>Azulejos</i>	1995	acordeón y contrabajo
TRÍOS (3)		
<i>Serenata</i>	1974	flauta, violonchelo y acordeón
<i>Nocturnos de la ventana</i>	1975	oboe, contrabajo y acordeón
<i>Planctus</i>	1977	acordeón y dos guitarras
CUARTETOS		
<i>Polyeder</i>	1978	trío de cuerda y acordeón
<i>Breviari rural</i>	1991	soprano, acordeón, flauta alto y violonchelo
QUINTETO		
<i>Epígrafes sonorizados</i>	1986	cuarteto de cuerda y acordeón
SEXTETO		
<i>...über das Schöne und Passende</i>	1973	voz, acordeón, piano, cémbalo y dos percusionistas

Tabla 2. Obras de autores de la “Generación milagrosa que utilizan el acordeón de forma puntual

COMPOSITOR	TÍTULO	AÑO	PLANTILLA	ESTRENO	ACORDEONISTA ESTRENO	ENCARGO
Posadas	<i>Snefru</i>	2002	acordeón y electrónica	Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Jornadas de informática y electrónica musical, 03/07/200.	Esteban Algora	
Posadas	<i>Versa est in luctum</i>	2002	saxofón, acordeón, percusión, violonchelo y electrónica	Torrelavega, Festival Enclaves “Experimenta 21”, Centro de Exposiciones La Lechera, Ensemble Oiasso Novis, 21/03/2002	Esteban Algora	
Posadas	<i>Música callada, soledad sonora</i>	2004	acordeón	Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21/02/2005	Esteban Algora	INAEM
Rueda	<i>Inventiones para jóvenes acordeonistas</i>	2004	acordeón	Madrid, Fundación Juan March, 2005	Ángel Luis Castaño	

López López	<i>El arte de la siesta</i>	2005	Acordeón solista y ensemble [flauta, clarinete, percusión, piano, violín, violonchelo y electrónica]	Niza, Festival MANCA, Ensemble Icarus, 11/11/2005	Esteban Algora	
Posadas	<i>Versa est in luctum</i>	2007	“a partir de <i>Versa est in luctum</i> ”, para acordeón a solo	2007	Iñaki Alberdi	
Posadas	<i>Resplendor</i>	2008	Saxofón y orquesta [flautas, oboes, clarinetes, saxofones y fagots a 2, 4 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, tuba, percusión, acordeón, piano, violines, violas, violonchelos y contrabajos]	Madrid, Auditorio Nacional de Música, Andrés Gomis (sax.) y ORCAM, Jacques Mercier (dir.), 24/11/2008		Fundación Autor y AEOS
Aracil	<i>Dos delirios sobre Shakespeare (díptico)</i> 2.1. <i>Próspero (escena)</i> 2.2. <i>Julieta en la cripta</i>	1994 2009	2 monodramas para actor (2.1) y actriz (2.2), trío vocal [soprano, contratenor y tenor] y conjunto instrumental [dos clarinetes, trompa, acordeón, viola, violonchelo y percusión], con textos de José Sanchis Sinisterra y adiciones de <i>La Tempesta</i> y <i>Romeo y Julieta</i>	Madrid, ORCAM XXI, Teatros del Canal (Sala B), Héctor Colomé (Próspero), Clara Sanchis (Julieta), Mercedes Lario, José Hernández-Pastor, Gerardo López y solistas de la ORCAM, Esteban Algora (ac.), José Ramón Encinar (dir.), 29/05/2009	Esteban Algora	
Posadas	<i>La lumière du noir</i>	2010	Flauta, oboe, clarinete, fagot, saxofón, trompa, trompeta, trombón, percusión, acordeón, dos violines, viola y violonchelo	Viena, Iglesia de S. Martín, Klangforum, Klangspuren Schwaz, 24/09/2011.		
Turina	<i>Dos tangos</i>	2010	violín, acordeón, violonchelo, contrabajo y piano (2ª versión: clarinete, dos violines, viola, violoncello, contrabajo y piano encargada por el CNDM para la temporada 2011-2012 que se corresponde con el primer movimiento de <i>Danzas entrelazadas</i>).	Sin estrenar		Quinteto de Tango <i>La Zerilla</i> .
Sotelo	<i>Cripta colonia Güell</i>	2010	dos cantoras, coro mixto, orquesta, arpa, acordeón, piano, violín, guitarra, viola, violonchelo, contrabajo y electrónica	Barcelona, L'Auditori, alumnos ESMUC, 25/10/2010.		Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)
Aracil	<i>Sombras de Julieta</i>	2012	“a partir de <i>Julieta en la cripta</i> ”, para acordeón a solo	San Martín de Valdeiglesias (Madrid), Festival Clásicos en Verano, 07/07/2021	Esteban Algora	
Posadas	<i>Tratado de lo inasible</i>	2013	clarinete, saxofón, acordeón, violonchelo y contrabajo	Estrasburgo, Festival Música, Ensemble Accroche Note, 02/10/2013	Marie-Andrée Joerger	Ministerio de Cultura
López López	<i>Homíng</i>	2016-17	voz, clarinete, acordeón, arpa, piano, percusión y contrabajo	París, Festival Présence de Radio France, Estudio 104, Ensemble Accroche Note	Marie-Andrée Joerger	Estado Francés
López López	<i>Trío IV Feedback</i>	2017	acordeón, saxofón tenor y contrabajo	Valencia, Mostra Sonora Sueca, Trío Feedback, 13/05/2018	Esteban Algora	Trío Feedback – INAEM
Sotelo	<i>D'immenso... Libro I</i>	2018	flauta y acordeón	Florenca, Roberto Fabbriciani (fl.) y Francesco Gesualdi (acc.), 03/12/2018	Francesco Gesualdi	GAMO/ Amici della Musica Firenze)

Tabla 3. Obras de cámara de Sánchez-Verdú que incluyen acordeón¹⁰

TÍTULO	FECHA	PLANTILLA	ESTRENO	ACORDEONISTA ESTRENO	ENCARGO
DÚOS (6)					
<i>Dhatar</i>	1997	acordeón y guitarra	Praga, Spring Festival, Dúo Contraste, 16/05/1997	Esteban Algora	Dúo Contraste
<i>Dhamar</i>	1999-2000	saxofón alto y acordeón	Montreal, Université du Quebec, International Saxophone Congress, Andrés Gómez (sax.) y Esteban Algora (ac.), 07/07/2000	Esteban Algora	Andrés Gómez y Esteban Algora
<i>Arquitecturas de espejos</i> ¹⁰	2008	dos acordeones	San Sebastián, Quincena Musical Donostiarra, Dúo Alberdi-Aizpiolea, 24/08/2008	Iñaki Alberdi e Iñigo Aizpiolea	Dúo Alberdi-Aizpiolea
<i>Jardín azul</i>	2011	acordeón y piano	San Petersburgo, S. Tchirkov (ac.) y N. Mazhara (piano), 29/11/2011	S. Tchirkov	
<i>Tratado de lágrimas (Lectio I, II y III)</i>	2017	contratenor y acordeón mesotónico	Estreno <i>Lectio I</i> : Bilbao, Fundación BBVA, Carlos Mena (ct.) e Iñaki Alberdi (ac.), 11/05/2017 Estreno ciclo completo: Madrid, Fundación Juan March, Carlos Mena e Iñaki Alberdi, 26/01/2022	Iñaki Alberdi	Carlos Mena e Iñaki Alberdi
<i>Luz negra</i>	2019	guitarra y acordeón	Hamburgo, Rudolf-Steiner-Haus, Lux Nova Duo, 05/12/2019	Lydia Schmidl	Lux Nova Duo
TRÍOS (3)					
<i>Microstudios (siete estudios de sonoridad)</i>	1996	saxofón, acordeón y contrabajo	Madrid, Casa de la Moneda, Trío Per Sonare, 30/10/2005	Celia Adrián	Trío Hispalia
<i>Sphaerae</i>	2019-2021	saxofón, acordeón y contrabajo	2019	Esteban Algora	INAEM y Trío Feedback
<i>Luz negra III (homenaje a Chillida)</i>	2021	txistu, percusión y acordeón	Valencia, Ateneo Cultural de Manises, Trío Zukan, 25/09/2021	M ^a Zubimendi de la Hoz	Trío Musicalis
QUINTETOS (3)					
<i>Cuerpos deshabitados (adaptación del V mov. de Im Rauschen des Augenblicks, 1997)</i>	2003	saxofón alto, acordeón, violín, violonchelo y piano	Madrid, Residencia de Estudiantes, Grupo Dhamar, 09/09/2003	Esteban Algora	
<i>Schattentanz</i>	2003	Soprano y quinteto [saxofón alto, acordeón, violín, violonchelo y piano]	Madrid, Residencia de Estudiantes, Grupo Dhamar, 09/09/2003	Esteban Algora	
<i>Khôra III</i>	2016	cuarteto de saxofones y acordeón microtonal	Wroclaw (Polonia), Galería Awangarda, Sigma Project e Iñaki Alberdi (ac.), 11/03/2016	Iñaki Alberdi	Wroclaw Culture European City
<i>Khôra V</i>	2018-2019	cuarteto de saxofones y acordeón microtonal	Burgos, Auditorio del CPM Frühbeck, Jornadas de Música, 08/03/2019	Iñaki Alberdi	INAEM y Sigma Project
<i>Khôra</i> (ciclo completo. 9 movimientos que pueden interpretarse de forma independiente)	2013-2019	cuarteto de saxofones [2 sopranos, 2 tenores y 2 bajos] y acordeón microtonal	Badajoz, Festival de Música Actual, Sigma Project e Iñaki Alberdi (ac.), 25/01/2020	Iñaki Alberdi	
SEXTETOS (2)					
<i>Libro del jardín de arena</i>	2014-2015	flauta, guitarra, acordeón, viola, violonchelo y percusión	Salonger, Estocolmo, Festival Judisk Kultur i Sverige, Iñaki Alberdi (ac.), Jacob Kellermann (guit.), Felicia van den End (fl.), Emylin Stam (vla.), Willem Stam (vc.), Magdalena Meitzner (perc.), 12/04/2015	Iñaki Alberdi	Jacob Kellermann y Lizzie Scheja – The Association of Jewish Culture in Sweden

Tabla 4. Obras para acordeón de Erkoreka

TÍTULO	FECHA	PLANTILLA	ESTRENO	ACORDEONISTA ESTRENO	ENCARGO
ACORDEÓN SOLISTA (3)					
<i>Cuatro Diferencias</i>	1998	acordeón a solo	Rentería, Musikaste, 19/05/1999	Iñaki Alberdi	Iñaki Alberdi
<i>Akorda</i>	1998-99	acordeón y orquesta	Bilbao, Teatro Ayala, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Iñaki Alberdi (ac.), Juanjo Mena (dir.), 13/05/1999	Iñaki Alberdi	Orquesta Sinfónica de Bilbao, Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco
<i>Basalt</i>	2020	acordeón microtonal	Madrid, Ciclo de Conciertos de Solistas Fundación BBVA, 15/02/2020	Iñaki Alberdi	
DÚO (4)					
<i>Soinua</i>	2001	acordeón y piano	Viena, International Accordion Festival. 28/02/2002	Iñaki Alberdi	Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco
<i>Kin</i>	2003	violonchelo y acordeón	Bilbao, Museo Guggenheim, Festival BBK-Músicas Actuales, I. Alberdi (ac.) y D. Apellániz (vc.), 05/11/2003	Iñaki Alberdi	Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco
<i>Haize-Orratz</i>	2007	txistu y acordeón	Durango, Iglesia de Sta. Susana, A. Amilibia (tx.) y J. A. Hontoria (ac.), 07/12/2007	J.A. Hontoria	Bersistu
<i>Messa di voce</i>	2016	acordeón y contratenor	Bilbao, Fundación BBVA, Ciclo de Música Contemporánea, C. Mena (ct.) e I. Alberdi (ac.), 11/05/2017	Iñaki Alberdi	Carlos Mena e Iñaki Alberdi

Tabla 5. Obra con acordeón de Lazkano.

TÍTULO	FECHA	PLANTILLA	ESTRENO	ACORDEONISTA ESTRENO	ENCARGO
ACORDEÓN A SOLO (1)					
<i>Aztarnak</i>	2000	acordeón	Barcelona, noviembre 2001	Iñaki Alberdi	Hauspoz
ACORDEÓN Y ORQUESTA (1)					
<i>Itaun</i>	2003	acordeón y orquesta	San Petersburgo, Hermitage Hall, Hermitage Orchestra of St. Petersburg, I. Alberdi (ac.), A. Soriano (dir.), octubre 2003	Iñaki Alberdi	Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco
GRUPO DE CÁMARA CON ACORDEÓN (8)					
<i>Hatsik</i>	2002	saxofón alto, contrabajo, acordeón y percusión	Linz (Austria), Brucknerhaus, Ensemble Wiener Collage, noviembre 2003	Alfred Melichar	
<i>Egan-3</i>	2007	clarinete, acordeón, percusión, piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo	Dijon (Francia), Festival Why Note, Ensemble XXI, noviembre 2007		Festival Why Note
<i>Egan-4</i>	2011	flauta, clarinete, trompa, trombón, acordeón, harpa, percusión, piano y quinteto de cuerda	París, Ensemble 2e2m, mayo 2011	Pascal Contet	Estado Francés
<i>Jalkin-2</i>	2012	cuarteto de acordeones	Zarautz, septiembre 2012	Olga Morral, María Zubimendi, Ander Telleria y Nikola Tanaskovic	Hauspoz
<i>Main Surplombe (2º mov. de Diptyque Jabès)</i>	2012-2013	Voz y ensemble [clarinete, acordeón, piano, guitarra, percusión, violín y violonchelo]	Salamanca, Smash Ensemble y Carola Schlüter (voz), Marzena Diakun (dir.), diciembre 2012	Naiara de la Puente	Smash Ensemble
<i>Iraki</i>	2020	violín, clarinete y acordeón	Witten (Alemania), Wittener Musiktage, Tianwa Yang (vn.), Kilian Herold (cl.) y Teodoro Anzelotti (ac.), octubre 2020	Teodoro Anzelotti	Wittener Musiktage
<i>Iraki 2</i>	2021	saxofón barítono, contrabajo y acordeón	San Sebastián, Musikagileak Zirkuitua, Trio Feedback, octubre 2021	Esteban Algora	Trio Feedback
<i>Préludes</i>	2020-2021	flauta, clarinete, guitarra, acordeón, piano, violín, viola y violonchelo	Orleans, Ensemble Cairn, Guillaume Bourgogne (dir.), mayo 2021	Fanny Vicens	Ensemble Cairn

Tabla 6. Obras de Torres con acordeón

TÍTULO	FECHA	PLANTILLA	ESTRENO	ACORDEONIS -TA ESTRENO	ENCARGO
ACORDEÓN A SOLO (4)					
<i>Itzal</i>	1994	acordeón	Salamanca, Teatro de la Caja, Festival Internacional de Primavera. Música del Siglo XX, 13/03/1996	Ángel Luis Castaño	
<i>Cadencias</i>	2004-2013	Versión a solo del <i>Concierto para acordeón y orquesta</i>	Madrid, Festival de Música Contemporánea de Tres Cantos, 12/10/2013	Iñaki Alberdi	
<i>Arrebatos</i>	2020	acordeón	Zaragoza, Auditorio, Sala Galve, Presentación de la Revista de Arte <i>El ojo vaciado</i> , 01/10/2020	Rodrigo Ramos	Revista de Arte <i>El ojo vaciado</i>
<i>Paráfrasis</i>	2020	acordeón	Rubielos de Mora (Teruel), Museo Salvador Victoria, 31/07/2021	Rodrigo Ramos	
ACORDEÓN SOLISTA (4)					
<i>Concierto para acordeón y orquesta</i>	2004	acordeón y orquesta [maderas (flauta, oboe, clarinete y fagot) a 3, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y tuba, 4 percusionista, arpa, piano y celesta, y cuerda]	Madrid, Auditorio Nacional, ORCAM, I. Alberdi (ac.), Luis Aguirre (dir.), 21/06/2005	Iñaki Alberdi	Iñaki Alberdi
<i>Double</i>	2004-2005	Versión de cámara del <i>Concierto para Acordeón y Orquesta</i> . Acordeón y ensemble [flauta, clarinete bajo, percusión (marimba y vibráfono), piano, violín y violonchelo]	Dublín, Blank of Ireland Arts Centre, Mostly Modern Series, Ensemble Vox21, I. Alberdi (ac.), David Brophy (dir.), 03/04/2005	Iñaki Alberdi	Iñaki Alberdi
<i>Double II</i>	2004-2013	Versión de <i>Double</i> sin percusión. Acordeón y ensemble [flauta, clarinete bajo, piano, violín y violonchelo]	San Sebastián, T. Victoria Eugenia, Ensemble Barcelona 216, Iñaki Alberdi (ac.), Francesc Prat (dir.), 04/11/2013	Iñaki Alberdi	
<i>Transfiguración</i>	2015-2016	Doble concierto para violonchelo, acordeón y orquesta de cuerda	Pamplona, Baluarte, Orquesta Sinfónica de Navarra, Asier Polo (vc.) e Iñaki Alberdi (ac.), 20/02/2019	Iñaki Alberdi	Ayudas a Investigadores y Creadores Culturales de la Fundación BBVA
GRUPO DE CÁMARA (5)					
<i>Itzal II</i>	1994/2014	Versión de <i>Itzal</i> realizada por Marko Sevarlic y Nikola Kerkez con materiales de Jesús Torres para dúo de acordeones	Madrid, Fundación Juan March, Dúo Jeux d'Anches, 15/03/2014	Marko Sevarlic y Nikola Kerkez	
<i>Accentus</i>	2002	acordeón y piano	Viena, Schauspielhaus, Akkordeon Festival, Ananda Sukarlan (pno.) e Iñaki Alberdi (ac.),	Iñaki Alberdi	Iñaki Alberdi
<i>Cuentos de Andersen</i>	2004-2005	recitador y ensemble (violín, violonchelo y piano)	Madrid, Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, Trío Arbós, I. Alberdi (ac.), A. García Martín-Córdova (rec.) y J. Herrera (actor), 07/05/2006	Iñaki Alberdi	Consejería de Cultura del Gobierno Vasco
<i>Llama de amor viva</i>	2016	contratenor y acordeón	Bilbao, Fundación BBVA, Cielo de Música Contemporánea, C. Mena (ct.) e I. Alberdi (ac.), 11/05/2017	Iñaki Alberdi	Carlos Mena e Iñaki Alberdi
<i>Altera Bestia</i>	2019	soprano y ensemble [flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo, fagot, trompeta, 2 trompas, percusión, acordeón, piano, y cuerdas]	Cuenca, Iglesia de la Merced, Semana de Música Religiosa, Isabella Gaudí (sopr.), Plural Ensemble, David Gordo (ac.), F. Panisello (dir.), 13/04/2022	David Gordo	Semana de Música Religiosa de Cuenca

<i>Territorio interior</i>	2014-2015	violín, violonchelo, acordeón, piano, flauta y clarinete bajo	Dortmund, Domicil, E-MEX Ensemble, X. Wagner (dir.), 08/12/2015	Pedro Waris	E-MEX Ensemble y Siemens-Stiftung
ORQUESTA (5)					
<i>Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens</i>	2002-2003	coro [3 sopranos, 3 altos] y orquesta [2 flautas, oboe, 2 clarinetes, fagot, saxofón, 2 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, 2 percusionistas, acordeón, arpa y cuerda]	Madrid, T. de la Zarzuela, ORCAM, Esteban Algora (ac.), José Ramón Encinar (dir.), 26/04/2003	Esteban Algora	T. de la Zarzuela y ORCAM
<i>Elogio del horizonte</i>	2006-2007	clarinete y orquesta [2 flautas, 2 oboes, 3 clarinetes y fagot, saxo, 2 contrafagotes, 2 trompas, 2 trompetas, 2 percusionistas, acordeón, arpa y cuerda]	Madrid, Auditorio Nacional, Festival del Mediterráneo, ONE, Joan Enric Lluna (cl.), Miguel Harth-Bedoya (dir.), 12/06/2007	Esteban Algora	ONE
<i>Memoria del blanco</i>	2013	acordeón y orquesta [maderas a 2, 2 trompas, 2 trompetas y 2 trombones, 2 percusionistas y cuerda]	Córdoba, Teatro Principal, Orquesta Ciudad de Córdoba, J. L. Temes (dir.), 21/10/2013	Iñaki Alberdi	AEOS
<i>White Silent</i>	2018	barítono y conjunto [flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, percusión, piano, acordeón y quinteto de cuerda]	Berlin, Konzerthaus Ensemble UnitedBerlin, Dietrich Henschel (barítono), Vladimir Yorowski (dir.)		Ensemble UnitedBerlin
<i>Commedia</i> • N° 1. <i>Inferno</i> • N° 2. <i>Purgatorio</i> • N° 3. <i>Paradiso</i>	2019-2023	voces [soprano, alto, tenor y bajo] y ensemble [violín, viola, violonchelo, saxofón, acordeón y contrabajo]	N° 1. Heidelberg (Alemania), Schola Heidelberg y Ensemble Aisthesis, Walter Nussbaum (dir.), 24/05/2019 N° 2. Schwetzingen (Alemania), SWR Schwetzingen Festspiele, Schola Heidelberg y Ensemble Aisthesis, Walter Nussbaum (dir.), 18/09/2021 N° 3. Sin estrenar		Schola Heidelberg y Ensemble Aisthesis
ÓPERAS (3)					
<i>Cuerpos deshabitados</i>	2003	Soprano, coro [6 voces], saxofón, violín, violonchelo, acordeón, y piano	Madrid, Residencia de Estudiantes, Saioa López ('El Alma'), Ana Fernández ('La Mujer'), Juan Estepa ('Ángel bélico'), Silvia García ('Ángel monja'), Gabriel Ignacio ('Ángel cruel'), Magda Labied ('Ángel bueno'), Juan Moredo ('Ángel sombra') y Aitor Presa ('Ángel falso'), Grupo Dhamar, Marina Bollaín (dir.), 09/09/2003	Esteban Algora	Producciones 'La iguana', coproducción Residencia de Estudiantes y Festival Ultraschall de Berlín
<i>Aura</i>	2007-2009	Soprano, mezzosoprano, bajo, ensemble [flauta, flauta dulce, tuba, 2 acordeones, 2 voces (tenor y bajo) cuarteto de cuerdas, auraphon (instalación)]	Madrid, T. de la Zarzuela, Sara Sun (soprano), Truike van der Polt (mezzo), Andreas Fischer (bajo), Kammerensemble Neue Musik Berlin, Experimentalstudio Freiburg, J. M. Sánchez-Verdú (dir.), 30/05/2009	Iñaki Alberdi	Musik der Jahrhunderte (Stuttgart), Ópera dhoy (Madrid) y Biennale di Venezia
<i>Il Giardino della vita</i>	2016	Actor, actriz, soprano, niño, coro de voces blancas, ensemble [flauta, saxofón, clarinete bajo, acordeón, piano, violín, viola, violonchelo] y teatro de sombras	Lugano (Suiza), Palazzo dei Congressi, ensemble del Conservatorio della Svizzera Italiana, Arturo Tamayo (dir.)		Festival 900Presente y Conservatorio della Svizzera Italiana

<i>Concierto para acordeón y orquesta</i>	2004/2019	Reducción para acordeón y piano	Rotterdam, Alencentrum, Helena Sousa (ac.) y Daniel Leiro (pno.), 13/11/2021	Helena Sousa	
ÓPERA DE CÁMARA (1)					
<i>Tránsito</i>	2019-2020	Flauta (<i>piccolo</i>), oboe, clarinete (clarinete bajo), saxofón (soprano, barítono), trompeta en Do (también en Re), trompa, trombón, 3 percusionistas, arpa, acordeón, piano	Madrid, Naves del Español, Anna Brull (Tránsito), Isaac Galán (Emilio), María Miró (Cruz), Javier Franco (Alfredo), Pablo García López (Pedro), Orquesta Sinfónica de Madrid, Iñaki Alberdi (ac.), Jordi Francés (dir.), 29/05/2021	Iñaki Alberdi	Fundación del Teatro Real

Tabla 7. Obras que incluyen acordeón en la producción camerística de David del Puerto

TÍTULO	FECHA	PLANTILLA	ESTRENO	ACORDEONISTA ESTRENO	ENCARGO
OBRAS CAMERÍSTICAS (7)					
<i>Diario</i>	2001	acordeón y piano	Madrid, Círculo de Bellas Artes, Cíelo "Música Hoy", dúo AN-tifon, 21/01/2003	Ángel Luis Castaño	Ananda Sukarlan
<i>Sobre la noche</i>	2003	soprano y acordeón	Segovia, Teatro Juan Bravo, Carmen Gurriarán (spr.) y Ángel Luis Castaño (ac.), 16/04/2008	Ángel Luis Castaño	Conservatorio de Música de Yakarta (Indonesia)
<i>Bestiario celeste</i>	2007	acordeón y electroacústica	Andoain (Guipúzcoa), Jornadas de UNAC (Unión Nacional de Acordeonistas), 18/11/2007	Ángel Luis Castaño	Ángel Luis Castaño
<i>Versos nocturnos</i>	2008	guitarra, acordeón y soprano [Otra versión para acordeón y guitarra]	Segovia, Museo Esteban Vicente, Jornadas de Música de los siglos XX y XXI, Grupo Rejoice!, 10/11/2008	Ángel Luis Castaño	Grupo rejoice! del que forma parte Del Puerto
<i>Tango a Piazzolla</i>	2010	guitarra y acordeón	Orense, Certamen Nacional de Acordeón, David del Puerto (guit.) y Ángel Luis Castaño (ac.), junio 2010	Ángel Luis Castaño	
<i>Caro Domenico</i>	2012	acordeón y guitarra eléctrica	Madrid, Instituto Italiano de Cultura, Cíelo "Las Sonatas de Domenico Scarlatti", Grupo Rejoice!, 11/04/2013	Ángel Luis Castaño	Carmelo Di Gennaro
<i>Cat's blues</i>	2021	guitarra y acordeón			
OBRAS ORQUESTALES (2)					
<i>Carmen Reply (ballet)</i>	2009	soprano, guitarra y acordeón	Leganés, Auditorio Padre Soler, Universidad Carlos III, Compañía Nacional de Danza, grupo rejoice!, 13/05/2010	Ángel Luis Castaño	Teatro Real y Compañía Nacional de Danza
<i>Mistral</i>	2011	guitarra, acordeón y orquesta	Madrid, Teatros del Canal, ORCAM, Ángel Luis Castaño (ac.), Miguel Trápaga (guit.), Juan José García Caffi (dir.), 08/05/2012	Ángel Luis Castaño	ORCAM Subvencionado por SGAE

Tabla 8. Obra de Fernández Gerrenabarrena con acordeón

TÍTULO	FECHA	PLANTILLA	ESTRENO	ACORDEONISTA ESTRENO	ENCARGO
OBRAS A SOLO (4)					
<i>Arnasa</i>	1989	acordeón	Vitoria, Conservatorio Jesús Guridi, Concierto Homenaje a Oteiza, 1989	Zuriñe F. Gerrenabarrena	
<i>Izpi</i>	1999	acordeón	San Sebastián, Quincena Musical, 31/08/2002	Iñaki Alberdi	Gobierno Vasco
<i>Luma</i>	2014	acordeón microtonal	San Sebastián, Museo San Telmo, 21/10/2017	Iñaki Alberdi	
<i>Gautu</i>	2017	acordeón	Logroño, Centro Ibercaja, 17/02/2018	Raúl Jiménez del Río	

GRUPO DE CÁMARA (7)					
<i>3 Stelle Irutan</i>	1993	violín, clarinete y acordeón			
<i>Ekia</i>	1997	coro mixto y orquesta de acordeones	Hondarribia, Orquesta de acordeón Txanpa y Coro Eskifaia, Iñaki Alberdi (dir.), 20/11/1997	Iñaki Alberdi	Orquesta de acordeón Txanpa por su X aniversario
<i>Uneak</i>	1999	coro, flauta, clarinete, violín, violonchelo, acordeón y percusión			
<i>Gaueko Loreak</i>	1999	mezzosoprano, saxofón, acordeón y contrabajo	Rentería, Musikaste, ensemble Oiasso Novis, Maite Aurrekoetxea (dir.), mayo 1999	Iñaki Alberdi	Gobierno Vasco
<i>Ozendu</i>	2001	clarinete, violín, acordeón, percusión, bailarina, dos actores y acusmática			
<i>Omfavner stjernene</i>	2010	acordeón y guitarra	Zarautz, Salón de los Antonianos, A. Ucar (guit.) y Ander Telleria (ac.), 17/09/2011	Ander Telleria	
<i>Jaso</i>	2020	orquesta con acordeón	San Sebastián, Auditorio de Musikene, Musikene Sinfonietta, Nacho de Paz (dir.), 19/12/2020		Musikene
<i>Harri, haize, harea</i>	2021	acordeón microtonal, txistu, percusión y electrónica	San Sebastián, Quincena Musical, Cielo Música Contemporánea, Trío Zukan, agosto 2021	Mª Zubimendi de la Hoz	Quincena Musical Donostiarra

Tabla 9. Obras de Urrutia que incluyen acordeón en su plantilla.

TÍTULO	FECHA	PLANTILLA	ESTRENO	ACORDEONISTA ESTRENO	ENCARGO
<i>Oihartzunak</i>	1998	acordeón y saxofón	Bilbao, Festival Músicas Actuales del Museo de Bellas Artes, Ensemble Oiasso Novis, 1998	Iñaki Alberdi	
<i>Nahas-Mahas</i>	2002-2003	saxofón, acordeón y percusión	Rentería, Festival Musikaste, Ensemble Oiasso Novis, 2003	Iñaki Alberdi	
<i>Etorkiz eta izatez</i>	2017	trío "live" (txistu, acordeón y percusión) y ensemble de 27 instrumentos de tradiciones populares digitalizados	Bilbao, Festival BBVA, Trío Zukan, abril 2018	María Zubimendi de la Hoz	Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco

Tabla 10. Obras de Díaz de la Fuente que incluyen acordeón

TÍTULO	FECHA	PLANTILLA	ESTRENO	ACORDEONISTA ESTRENO
DÚOS (2)				
<i>Palabras de ayer</i>	1999	acordeón y guitarra	Alicante, Castillo de Santa Bárbara, Festival de Música Contemporánea, A. Vidal (guit.) y Estebal Algora (Ac.), 17/09/2000	Esteban Algora
<i>Orai Kanta</i>	2000	acordeón y piano		
TRÍO (1)				
<i>Nachtregen</i>	1997	soprano, acordeón y percusión		
<i>Mar de luna</i>	2007	oboe, guitarra y acordeón	Madrid, Museo de la Casa de la Moneda, Trío Per Sonare, 17/05/2007	Celia Adrián
GRUPO DE CÁMARA (1)				
<i>Un minuto por Galicia</i>	2003	flauta, acordeón, piano, dos violines, viola y violonchelo	Madrid, Círculo de Bellas Artes, Grupo de Cámara Encrium, 25/02/2003	

CHIAROSCURO AND THE DRAMATIC EFFECT OF THE CRUCIFIX IN FOUR SPANISH WORKS

Steven Strange
ANLE, AATSP, ALDEEU, COLT

Spain has been considered one of the most Catholic countries of the Church of Rome. This Catholicism is evidenced in Spain's long history from the centuries of the Reconquista (711-1492), Castile's evangelization efforts in the conquest, colonization, and governance of its possessions in the New World (1492-1785), to Catholicism's role and participation in the political and social unrest of 19th and 20th century Spain. Those who have studied the dynamics of these periods of Spanish history are aware that Catholic religious fervor can sometimes be violent, confrontational, and detrimental to progress, to the development of sociopolitical dialogue, and to the understanding of other faiths, cultures, philosophies, and ideologies.

In Spanish culture, the teachings of the goals, precepts and doctrines of Catholicism are evident everywhere; arts, literature, traditions, customs, and music place great importance not only on these teachings, but also on the lives of historical personages whose goals were to defend the faith, and on religious figures such as the Virgen Mary, saints, martyrs, friars, monks, priests and nuns who preached and lived to fulfill their vows to propagate the faith and spread the Gospel and Catholic doctrine. Evidence of such can be found in many works of literature from Spain's long narrative tradition.

The crucifix, along with other sacred symbols, is considered paramount as one of the fundamental representations of Catholic doctrine and was often used to convey

the message of Christ and of the Church of Rome, not only to the already established Catholic faithful, but in the Church's evangelization efforts. According to Catholicism, the crucifixion and the cross convey not only the message of Christ's sacrifice for our salvation and redemption, but also symbolize that Christ is always a witness to our sins and transgressions, and shows His eternal love, understanding, and forgiveness; such imagery basks in the light of truth and justice as it shines into the darkness or the shadows of our immoral acts, thoughts, and wrongdoings. Milagro XXIII in Gonzalo de Berceo's (1195?-1265?) *Milagros de Nuestra Señora* (between 1246 and 1252), Miguel de Cervantes Saavedra's (1547-1616) novela ejemplar *La fuerza de la sangre* (1613) from the Spanish Golden Age, Jose Zorrilla's (1817-1893) *A buen juez, mejor testigo* (1838) and Gustavo Adolfo Bécquer's (1836-1870) *El Cristo de la calavera* (1871), both works from the Spanish Romantic period, will serve as examples of how this symbol has been incorporated into narrative works for dramatic effect via the concept of religious chiaroscuro.¹ This tradition even made its way into the 20th century with the 1955 Spanish black and white film *Marcelino, pan y vino*, a movie based on a 1953 novel of the same name by José María Sánchez Silva (1911-2002), and awarded the *Palme d'Or* at the 1955 Cannes Film Festival. The camera's focus on light and dark, in representing this role of the crucifix in the movie, is noteworthy.

An early use of the crucifix to represent Christ as a witness to injustice and as a mediator for misunderstandings, is found in the Spanish Middle Ages in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*. In Milagro XXIII, entitled "La deuda pagada" or "El mercader fiado", Berceo incorporates the dramatic image of the crucified Christ into the narrative. The action takes place in Constantinople where a Christian finds himself in deep debt after helping other Christians in his community. To help alleviate the pressures of this debt, he contacts a local Jew who agrees to lend him some money provided that this Christian presents guarantors who will be responsible to pay this debt in full by the contracted deadline. The Christian agrees to the request and takes the Jew to the local church where the Christian presents a statue of the Virgin Mary and the infant Jesus as his guarantors.² The Jew accepts these guarantors

knowing full well that this idolatry is nonsense. A short time afterwards, the Christian leaves for a foreign land where, as a merchant, he prospers and becomes extremely wealthy. After being abroad for quite some time, the Christian finally realizes that the payment deadline date for the loan has arrived. He prays to God for advice; God inspires him to fill a sack with the amount of the loan and toss it into the sea which he does. He prays to the Virgin Mary and to Jesus that they hand the payment over to the Jew when it reaches them. Miraculously, the sack arrives at its destination, Constantinople. Some servants of the Jew are on the shore of the harbor when they see the sack, but it is impossible for them to retrieve it. The Jew gives them a scolding for not being successful, and he himself goes to the shore to get it; he retrieves it, takes it home and hides it under his bed. When the Christian merchant returns home to Constantinople, the Jew confronts him and insists that he be paid for the loan; the Jew attempts to obtain his money through blackmail and deception.³ The merchant insists that the payment was sent and that the Jew must have received it. The Christian merchant defends his guarantors Jesus and His mother and, to prove that the Jew did receive the payment in full, the merchant and the Jew, followed by the town's people, go to the church to verify the original oath and the payment. The merchant asks the image of the crucified Christ⁴ to attest to the payment. Berceo uses our auditory sense to convey Christ's response as a witness to bring the light of truth into the darkness of deception and lies.

Fabló el crucifijo, dixoli buen mandado:
"Miente; ca paga priso en el dia tajado;
el cesto en que vino el aver bien contado,
so el so lecho misme lo tiene condesado."(Berceo 689 a-d)

The town's people, after seeing this miracle, go to the Jew's home, and discover the sack underneath the Jew's bed, just as Christ had said. Faced with this Divine intervention and bringing to light the truth through the crucified Christ, the Jew and his servants convert to Catholicism.

Cervantes's novela ejemplar takes place in Toledo, the traditional seat of the Catholic Primate of Spain and the Hapsburg imperial government under Carlos I,

King of Spain and as Holy Roman Emperor, Carlos V. The plot revolves around a young woman, Leocadia, who is kidnapped and raped by a young nobleman named Rodolfo. When this abduction occurs, Rodolfo is accompanied by four of his friends. Rodolfo blindfolds Leocadia and she is sexually assaulted in the young man's bedroom which is without much light. When he leaves after the deed is done and locks the door behind him, Leocadia looks around the room and imprints its layout in her mind; she also discovers a crucifix on a desk in Rodolfo's bedroom and, before he returns to take her away, manages to hide it under her garments which will, as the reader will later learn, provide future evidence of her dishonor. Cervantes provides details of Leocadia's discovery of the crucifix and her plan for its future use. It is to be noted that, even though the room is dark, the crucifix is revealed in a light that comes through a small window.⁵

“Todo lo que notó en aquel aposento le dió a entender que el dueño de él era hombre principal y rico. En un escritorio que estaba junto a la ventana, vió un crucifijo pequeño, todo de plata. Lo tomó y se lo puso dentro de la manga, no por devoción ni por hurto sino por un discreto designio suyo. Hecho esto, cerró la ventana y volvióse al lecho a esperar el fin de la tragedia.” (Cervantes. Ángel Flores. 70)

Upon his return, Rodolfo again blindfolds Leocadia and takes her to a spot whereby she may be able to find her way back home. The blindfold is removed and Rodolfo escapes unidentifiable into the night darkness. Leocadia manages to find her way home where she relates to her parents how she was sexually assaulted. Leocadia decides to stay homebound as she is fearful “de que leyeran su desgracia en la frente.” (Cervantes. Flores. 72) Soon after, Leocadia confides in her parents that she is with child. When Leocadia is ready to give birth, her mother, serving as midwife, helps to deliver a baby boy who is given the name Luis, the name of Leocadia's father.

One day, Luisito is asked by his grandfather to run an errand and, while out and about, he runs into the street and is trampled by a horse. By coincidence, Rodolfo's father happens upon the accident, and takes the injured Luisito into his nearby home. The doctor is summoned as well as Luisito's mother, Leocadia, and his grandparents.

When Luisito becomes conscious, Luisito's grandfather thanks the gentleman of the house for his kindness and for saving Luisito's life. The gentleman says that when he saw Luisito in the accident, he thought he saw the face of his son in Luisito. Leocadia, on the other hand, looks around the room where Luisito is resting, recognizing many of its features; she then realizes that this is the room where she was violated, and even recognizes the desk from which she took the crucifix. Leocadia relates her suspicions about the room to her mother who discretely asks about the room and its occupant from doña Estefanía, the lady of the house. Doña Estefanía reveals that the room is that of her son who is still in Italy after leaving for Naples⁶ seven years ago. Luisito's age and Rodolfo's tour of duty in Italy coincide perfectly with Leocadia's rape and Luisito's birth. Leocadia presents the evidence to confirm her observations.

“Para cuya confirmación sacó del pecho la imagen del crucifijo que había llevado, a quien dijo:

-Tú, Señor, que fuiste testigo de la fuerza que se me hizo, sé juez de la enmienda que se me debe hacer: de encima de aquel escritorio te llevé con propósito de acordarte siempre mi agravio, no para pedirte venganza de él, sino para rogarte me dices algún consuelo con que llevar en paciencia mi desgracia.

Y luego, dirigiéndose a doña Estefanía declaró:

-Este niño, señora, con quien ustedes han mostrado tanta caridad, es su nieto: permisión fue del cielo el haberlo atropellado, para que trayéndole a su casa, hallase yo en ella, como esposo que hallaré, sino el remedio que mejor convenga con mi desventura, a lo menos el medio con que pueda sobrellevarla.

Y abrazada a su crucifijo, cayó desmayada en brazos de doña Estefanía”
(Cervantes. Ángel Flores. 78)

After doña Estefanía relays Leocadia's experience to her husband, tells him that Luisito is their grandson, and there is a scene of tears, hugs, and kisses, Doña Estefanía's husband dispatches a courier to Naples to deliver a message to Rodolfo that he must return to Toledo with utmost haste as he has found a beautiful woman for him to marry.

Rodolfo returns with two of his friends who witnessed the abduction. Doña Estefanía has arranged for a dinner party at which she shows Rodolfo a miniature

portrait of a young lady that they have found for him to marry, Of course, this is all part of a plan which doña Estefanía has devised. Rodolfo is not impressed with the young woman's portrait. Shortly thereafter, doña Estefanía calls for Leocadia to sit down at the dinner table. Rodolfo is infatuated with Leocadia's beauty. The circumstances of Leocadia's abduction are revealed and verified by Rodolfo's two friends who are present, and the presentation of the crucifix that Leocadia had given to doña Estefanía cements Leocadia's story.

Aún fue más su admiración cuando doña Estefanía declaró delante de todos que Leocadia era la doncella que, con su⁷ ayuda, su hijo había robado. No menos suspenso quedó Rodolfo, quien por certificarse más de aquella verdad pidió a Leocadia le diese alguna señal por medio de la cual pudiese llegar a conocer por entero lo que no dudaba, por parecerle que sus padres lo tendrían bien averiguado.

...si esta señal no basta, baste la de un crucifijo, que nadie te lo pudo hurtar sino yo; si es que por la mañana le echaste de menos; y sí es el mismo que tiene mi señora...(Cervantes. Flores. 88)

The crucifix is brought forth from the shadows of doubt and into the light of truth. Subsequently, Luisito is presented to Rodolfo who sees the outstanding resemblance. The couple gets married, Leocadia recovers her honor, and the family lives "happily ever after", leaving illustrious descendants in Toledo.

One of the main characteristics of Spanish Romanticism was the pride that it had for national traditions, historic legends, folklore and songs, ballads, and the depiction of local color. Both Zorrilla and Bécquer drew inspiration for much of their narratives from these sources and gave them a Romantic flavor. The use of the crucifix is used in two narratives to which reference has already been made.

Zorrilla's narrative poem, *A buen juez, mejor testigo*, takes place in 16th century Imperial Toledo as revealed in citations of sites and personages from the city's illustrious historic past. In this environment the two main characters, doña Inés and don Diego Martínez, have a secret rendezvous. Unfortunately, doña Inés's father is aware of Diego's visit to Ines's chamber. To save the family honor, she meets Diego

at a small shrine where she requests that Diego, upon his return from Flanders, will marry her. He swears to do so but reluctantly.

-Dentro de un mes, Inés mía,
parto a la Guerra de Flandes;⁸
al año estaré de vuelta
y contigo en los altares.
-Júralo – exclamó la niña
-Más que mi palabra vale
no te valdrá un juramento.
-Diego, la palabra es aire.
-¡Voto a Dios! ¿qué más pretendes?
-Que a los pies de aquella imagen
lo jures como cristiano
del santo Cristo delante.
Antes sus plantas divinas
llegaron ambos amantes,
y haciendo Inés que Martínez
los sagrados pies tocase,
preguntóle:
-Diego, ¿juras
a tu vuelta desposarme?
Contestó el mozo:
-¡Sí, juro!
Y ambos del templo se salen. (Zorrilla 15)

Diego goes off to Flanders to fight in the army. Ines waits patiently for almost three years, and when Diego returns to Toledo his character has changed; he is haughty, proud and denies ever making the promise of matrimony. Zorrilla expresses this character change.

Mas él, que, olvidando todo,
olvidó su nombre mesmo,
puesto que Diego Martínez
es el capitán don Diego,
ni cura de sus lamentos;
diciendo que son locuras
de gente de poco seso;
que ni él prometió casarse
ni pensó jamás en ello.

¡Tanto mudan a los hombres
fortuna, poder, y tiempo. (Zorrilla 19-20)

Ines, totally distraught and insulted, decides that she is going to seek justice and make Diego keep his promise. She goes to plead her case before the local magistrate or “gobernador” as Zorrilla calls him. Inés presents her complaint before magistrate don Pedro Ruíz de Alarcón.

-Mujer, ¿qué quieres?
-Quiero justicia, señor.
-De qué?
-De una prenda hurtada.
-¿Qué prenda?
-Mi corazón.
-¿Tú le diste?
-Le presté.
-Y no te le han vuelto?
-No.
-Tienes testigos?
-Ninguno.
-¿Y promesa?
-¡Sí, por Dios!
Que al partirse de Toledo
un juramento empeñó.
-¿Quién es él?
-Diego Martínez.
-¿Noble?
-Y capitán, señor.
-Presentadme al capitán,
que cumplirá si juró. (Zorrilla 22)

Diego Martínez appears before the judge, and his posture reveals his new character: “sus ojos llenos de orgullo y furor, altivo” (Zorrilla. 22) When asked if he knows Inés and that he had promised to marry her, Diego denies it vehemently. Since it is determined that there is no witness to vouch for such a promise, the judge gives permission for Diego to leave; Diego does so arrogantly: “Capitán, idos con Dios, y dispensad que acusado, dudara de vuestro honor.” ‘Tomó Martínez la espalda con brusca satisfacción’ (Zorrilla

23) But before Diego has a chance to leave, Inés steps forward to refute his denial. Consequently the magistrate asks Inés if she has a witness to the promise, and Inés responds confidently that she does. Subsequently, the interest and curiosity of the court intensify.

-Tengo un testigo a quien nunca faltó verdad ni razón.

-¿Quién?

-Un hombre que de lejos nuestras palabras oyó.
mirándonos desde arriba.

-¿Estaba en un balcón?

-No, que estaba en un suplicio donde ha tiempo que expiró.

-¿Luego es muerto?

-No, que vive.

-Estás loca, ¡vive Dios!

¿Quién fue?

-El Cristo de la Vega a cuya faz perjuró. (Zorrilla 23)

After such a surprising answer, the magistrate consults with other judges, and decides that

-La ley es ley para todos;
tu testigo es el mejor;
mas para tales testigos
no hay más tribunal que Dios.
Haremos... lo que sepamos;
escribano: al caer el sol,
al Cristo que está en la vega
tomaréis declaración. (Zorrilla 23)

Later that afternoon, magistrate don Pedro de Alarcón, leads a procession of judges, Ibán de Vargas, doña Inés, and other interested parties to the site of El Cristo de la Vega. Captain Martínez, mingling with a crowd of curious citizens, awaits the procession. Upon arriving at their destination, they light four large candles and a lamp,⁹ and kneel to pray. Zorrilla describes the scene in typically dramatic Romantic fashion.

Está el Cristo de la Vega

la cruz en tierra posada,
 los pies alzados del suelo
 poco menos de una vara;
 hacia la severa imagen
 un notario se adelanta,
 de modo que con el rostro
 al pecho santo llegaba.
 A un lado tiene a Martín; ¹⁰
 a otro lado, a Inés de Vargas;
 detrás, el gobernador
 con sus jueces y sus guardias.
 Después de leer dos veces
 la acusación entablada,
 el notario a Jesucristo
 así demandó en voz alta:
*-Jesús, Hijo de María,
 ante nos esta mañana
 citado como testigo
 por boca de Inés de Vargas,
 ¿juráis ser cierto que un día
 a vuestras divinas plantas
 juró a Inés Diego Martínez
 por su mujer desposarla?* (Zorrilla 25)

Zorrilla, master of creating imagery through language, reveals Christ's two-word response using melodramatic language to trigger our auditory and visual senses. The crucified Christ's reply brings the light of truth into the darkness of denial and lies.

Asida a un brazo desnudo
 una mano atarazada
 vino a posar en los autos
 la seca y hendida palma
 y allá en los aires -¡Sí, juro!¹⁰
 clamó una voz más que humana.
 Alzó la turba medrosa
 la vista a la imagen santa...
 los labios tenía abiertos
 y una mano desclavada. (Zorrilla 25)

Zorrilla concludes the legend with both Inés and Diego renouncing worldly vanities, city witnesses testifying to the veracity of the event, and don Pedro de

Alarcón ordering a chapel and altar to be built at the site of the crucifix. The final verses give credence to the miracle.

Fundóse un aniversario
y una capilla con él,
y don Pedro de Alarcón
el altar ordenó hacer,
donde hasta el tiempo que corre,
y en cada año una vez
con la mana desclavada
el crucifijo se ve. (Zorrilla 26)

Like Zorrilla, Bécquer is a master at creating melodrama in his legends and tales. His *El Cristo de la Calavera* is a legend filled with infinite historical imagery and descriptions. The five senses are bombarded and saturated with details as the tale begins at a military gathering of a call to arms against the Moors, followed by festivities in the king's fortified palace or alcázar in Toledo. The two male characters Lope and Alonso are old friends who vie for the attention of Inés de Tordesillas and seek the best means to gain her favor. Unfortunately, Inés decides that neither of these young men are good enough for her. Both friends decide that Inés is worth pursuing, and agree upon a duel to the death to determine which one is brave and worthy enough to obtain Inés's attention and affection. They agree to meet at midnight in Toledo's Zocodover Square to settle their differences.

“Al llegar a la plaza de este nombre se detuvo un momento y volvió a pasear la mirada a su alrededor. La noche estaba obscura; no brillaba una sola estrella en el cielo, ni en toda la plaza se veía una sola luz, no obstante, allá a lo lejos, y en la misma dirección en que comenzó a percibirse un ligero ruido como de pasos que iban aproximándose, creyó distinguir el bulto de un hombre: era, sin duda, el mismo a quien parecía aguardaba con tanto impaciencia.” (Bécquer 150)

When Lope and Alfonso meet, they exchange a few words, and decide they need to find a more secluded place where there is more light for their duel. Finally they find the appropriate location.

“Prosiguieron, pues, cruzando al azar plazas desiertas, pasadizos sombríos, callejones estrechos y tenebrosos, hasta que, por último, vieron brillar a lo lejos una luz, una luz pequeña y moribunda, en torno a la cual la niebla formaba un cerco de claridad fantástica y dudosa.

Habían llegado a la calle del Cristo, y la luz que se divisaba en uno de sus extremos parecía ser la del farolillo que alumbraba en aquella época, y alumbraba aún, a la imagen que le da su nombre.”¹¹ (Bécquer 151)

Becquer describes the site in detail preparing the reader for the action that is to follow.

“Al verla, ambos dejaron escapar una exclamación de júbilo, y, apresurando al paso en su dirección, no tardaron mucho en encontrarse junto al retablo en que ardía.

Un arco rehundido en el muro, en el fondo de cual se veía la imagen del Redentor enclavada en la cruz y con una calavera al pie; un tosco cobertizo de tablas que lo defendían de la interperie, y el pequeño farolillo colgado de una cuerda, que la iluminaba debilmente, vacilando al impulso del aire, formaban todo el retablo, alrededor del cual colgaban algunos festones de hiedra que habían crecido entre los oscuros y rotos sollares, formando una especie de pabellón de verdura.” (Bécquer 151)

After Lope and Alfonso say a prayer in front of the image, they position themselves for the duel, but precisely at the moment that they cross their swords, a light from the small shrine that lit up the dark night, begins to flicker and extinguishes itself. They try again to duel, and the same thing happens. But this time, they realize that this duel must not take place.

...el impetuoso joven tornó a colocarse en actitud de defensa. Su contrario lo imitó; pero esta vez no tan solo volvió a rodearlos una sombra espesísimo e impenetrable, sino que al mismo tiempo hirió sus oídos el eco profundo de una voz misteriosa, semejante a esos largos gemidos de vendaval, que parece que se queja y articula palabras al correr aprisionado por las torcidas, estrechas y tenebrosas calles de Toledo.”¹²(Bécquer 152)

After hearing this mysterious voice, Alfonso y Lope realize that it was a sign from Heaven that this duel should not interfere in their long friendship and should not take place.

“Qué dijo aquella voz medrosa y sobrehumana, nunca pudo saberse; pero al oirla ambos jóvenes se sintieron poseídos de tan profundo terror, que las espadas escaparon de sus manos, el cabello se les erizó y por sus cuerpos, que estremecían un temblor involuntario, y por sus frentes pálidas y descompuestas, comenzó a correr un sudor frío como el de la muerte.

La luz, por tercera vez¹³ apagada, por tercera vez volvió a resucitar, y las tinieblas se disiparon.”¹⁴ (Bécquer 152)

The two friends reach an agreement that Inés herself should make the decision as to which one should be her true love. Both young men head for Inés’s house, in the dark of night and, upon arrival, approach her lighted balcony only to see that Inés is bidding farewell to her lover. Confronted by such a scene, the young gentlemen realize that their decision, divinely inspired, was the right one, and let out a loud laugh which is heard by Inés who immediately reenters her boudoir. They are now confident that their agreement was correct and that they could have been at the point of creating a terrible tragedy because of an illusion that Inés might choose one of them even though her heart belonged to another man. The light seen in the darkness of night reveals the artificial Inés. The light of the wisdom of the crucified Christ comes forth in a moment of conflict and judgement between Adolfo and Lope, and the two friends, the following day, head off to fight the Moors.

The incorporation of the image of the crucifix into works of Spanish fiction is certainly indicative of the role of the Catholic Church in Spanish society. The authors bring to life the crucified Christ to bear witness to either an oath, promise, or prayer/request, or to convey a message of His eternal love, compassion, understanding, forgiveness and sacrifice for man’s salvation and redemption. The crucifix often is bathed in an outside light source such as candles, a lamp, or light from a window, or a light which emanates from a source within the crucifix itself, representing the light of truth and justice as it penetrates the shadows of darkness or that of our sins and transgressions; it causes a catharsis or metamorphosis to take place within the characters as is evidenced in these four works; they are saved from having made a poor choice or unwise decision. The technique of using references and associations of

light and dark (chiaroscuro) and the image of the crucified Christ have been incorporated effectively into the plot and dramatic narrative.

NOTAS

1. A 17th century artistic technique used to describe any painting, drawing or print that places importance on gradations of light and darkness. It enhanced the three-dimensional possibilities in the visual arts. It became popular again with artists during the Romantic period who relied upon it to create effects that they considered essential to their art. See footnote 5.
2. Also known as the Madonna and child
3. Along with usuary, this is one of the stereotypical antiJewish characteristics propagated by the Church of Rome during the Middle Ages. See my essay entitled “Antisemitismo o antijudaismo?” in *Puente Atlantico*, Enero 2018, ALDEEU, 27-55
4. It is to be remembered that the original oath was pronounced in front of an image of the Madonna with child. Notice how, for dramatic effect, Berceo has changed this Marian image to that of the crucified Christ.
5. Edward H. Friedman “Cervantes’s La Fuerza de la Sangre and the Rhetoric of Power”, in *Cervantes’s Exemplary Novels and the Adventure of Writing* edited by Michael Nerlich and Nicholas Spadaccini. Minneapolis: the Prism Institute.1989. 125. Here there is a display of the artistic concept of chiaroscuro, a source of light within shadow or darkness to create a greater sense of depth and drama. The initiator and most noted proponent of this concept in painting is Michelangelo Merisi da Caravaggio (1570/71 – 1610)
6. The Spanish crown had control over much of southern Italy, Naples and Sicily during the action of this novela ejemplar.
7. “su” se refiere a la ayuda de los compañeros de Rodolfo
8. This reference places the action, more than likely, sometime in the 16th century when Spain, under the Hapsburgs, was in control of the Low Countries which were then known as Flanders.
9. Providing light to illuminate the figure of Christ so it will stand out in the darkness of late afternoon.
10. Notice that Christ says exactly the same two-word response that Diego gave when he swore to marry Inés.
11. Notice the references to the gradations of light and dark (chiaroscuro)
12. Bécquer continues to play with the concept of chiaroscuro and the sense of sound. It should be noted that Cervantes, Bécquer, and Zorrilla use Toledo as the site of their narratives.
13. The magic number three. Did Bécquer use it also as an indirect reference to the Trinity?

14. A superb metaphor of how light penetrates and drives out darkness.
15. Christ gives his testimony in as few words as possible for dramatic effect.

BIBLIOGRAPHY

- Bécquer, Gustavo Adolfo. *El Cristo de la Calavera* in *Rimas, Leyendas y Narraciones*. Cuarta edición. Prólogo de Juana de Ontañón. Mexico, D.F. Editorial Porrúa, S.A. 1968
- Berceo, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid. Ediciones Cátedra, S.A. 1988
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *La fuerza de la sangre* in *Spanish Stories/Cuentos españoles*. A Bantam Dual-Language Book, Edited by Angel Flores. Toronto, New York, London. Bantam Books, Inc. 1960
- del Río, Ángel. *Historia de la literatura española*, Volume Two: Desde 1700 hasta nuestros días. New York. The Dryden Press. 1948
- Díaz-Plaja, Guillermo. *A History of Spanish Literature*. Translated by Hugh A. Harter. New York, New York. New York University Press. 1971
- Newmark, Maxim. *Dictionary of Spanish Literature*. Totowa, New Jersey. Littlefield, Adams and Company. 1965
- Zorrilla, José. *Leyendas y Tradiciones*. Colección Austral. Madrid. Espasa-Calpe, S.A. 1965

LA IDENTIDAD SEFARDÍ Y *RAQUEL, HIJA DE SEFARAD* (2005) DE
ANTONIA BUENO.
PALABRA E IDENTIDAD FEMENINAS EN UNA PIEZA
BILINGÜE, ESPAÑOL-LADINO

Mary S. Vásquez
Emérita, Davidson College

Todos si jueron

Las calejas [callejas] son vaciyas,
las casas son sin alegriyas,
las ventanas son sin rosas,
caránfilis [claveles] [y] cunjás [otro vocablo referente a rosas] hermosas,
las guartas [puertas] son sin enamoradus,
nu hay más nonas [abuelas] cun tucadus [con tocados],
y las mujeris cun las cunas,
que cantaban a las criyaturas.
¿Onde si [se] jueron?,
¿ónde si jueron?,
¿ónde si jueron?,
Todos, todos si jueron,
todos, todos si jueron.
Y lus jajamís [los sabios] que mus [nos] maldaban [leían],
las oraciones que paz mus daban,
y las bodas de lus fijicus [los hijitos],
que mus bailaban cun lus pandericus [los pandericos],
y las madris cun las cunas,
que cantaban a sus criyaturas.
¿Onde si jueron?,
¿ónde si jueron?,
¿ónde si jueron?
Todos, todos si jueron,
Todos, todos si jueron.

Flory Jagoda¹

A modo de entrada

Este poema, escrito en ladino o judeoespañol, la lengua de los judíos sefardíes expulsados de su tierra por el edicto de los Reyes Católicos, es una plegaria que llora la pérdida de las personas que se han ido y la dulzura de la vida compartida que ya no existe más. El hablante poético canta el tema del *Ubi Sunt*, preguntándose lo que no puede saber –el destino de los que han partido– y volviendo luego al triste hecho de que no estén más en su tierra, su Sefarad.

Hoy, pasados los siglos –muchos siglos–, algunos descendientes, ya lejanos, de los sefardíes expulsados han regresado a su Madre Tierra. Impulsados por un deseo, una necesidad, que en muchos casos no entienden del todo, algunos han vuelto ya para quedarse, y otros más –muchos más– motivados tal vez por la curiosidad, por una temporada, a su Sefarad, la tierra más suya que ninguna otra, la España cuya memoria mítica heredada por biznietos de biznietos y así hacia atrás, hasta la segunda mitad del siglo XV. Vuelven –y los que no, metafóricamente– cargando con una memoria transmitida a través de historias antiquísimas, canciones o tal vez sólo trozos de ellas, en el ladino/judeoespañol de los años cuatrocientos, la imagen de una casa ancestral con su dirección, en la judería de Córdoba, en el barrio judío de Gerona o Sevilla o Cáceres. En las angostas calles empinadas de Toledo, subiendo desde la Plaza de Zocodover. Su memoria es identitaria; les han dicho, o si no a ellos, a sus padres o sus bisabuelos, que su pueblo sefardí se definió en la Península Ibérica y han de regresar algún día a ella, a su verdadero hogar, su espacio de pertenencia. Pero es también una memoria cruzada, un amor amargo. Muchos de los sefardíes de la Diáspora han guardado tradiciones que remontan a tiempos de antaño y con ellas, en muchos casos de hace mucho tiempo, su lengua ladina. Puesto que una lengua es portadora de una cultura, una manera de ver e interpretar el mundo, una filosofía de la vida, su corriente, aunque debilitada, a lo largo de cinco siglos es tal vez la prueba más definitiva de su pertenencia al Sefarad que hubo.

Para los judíos de España, los edictos de los Reyes Católicos disgregaron su Sefarad, despreciaron a sus gentes, acabaron con la comunidad física y humanamente arraigada en tierras ibéricas, la tierra tan suya como de los demás. Se mandaba que los sefardíes o se convirtieran a la fuerza al cristianismo o se encararan a la expulsión de su suelo ancestral ¿Cómo seguir queriendo de modo inquebrantable a la madre que los rechazó? Por otra parte, ¿cómo deshacerse de un amor de milenios, un amor de identidad, a una tierra vuelta mito, pero por ello no menos real? ¿Cómo reconciliar la pérdida con el insistente recuerdo de la pertenencia? La pérdida, totalizadora, es fácil de medir; la pertenencia es más problemática, y problematizada por la resistencia, negación y aun indiferencia, productos del olvido y a veces de la desmemoria, o sea la elección del olvido. En el cuento “Oh tú que lo sabías”, uno de los 17 segmentos narrativos de *Sefarad. Una novela de novelas* (2001) por Antonio Muñoz Molina, el personaje Isaac Salama encarna el amor amargo del sefardí; en su ecuación personal, pesa más la amargura. Nacido y criado en Hungría, Isaac se escapa con su padre a Marruecos al apoderarse de Budapest, tardíamente, el terror nazi. En Marruecos, Isaac no siente ni tiene arraigo alguno, mientras que su padre empieza a practicar, por primera vez y con un fervor creciente, su judaísmo y a insistirle a su hijo sobre la auténtica identidad de éste de español, hijo de Sefarad. Tras años de estudio universitario en esta tierra ancestral donde llega a sentirse aceptado e incorporado a una comunidad tenida en común, Isaac queda rengu a resultas de un accidente automovilístico, de noche, en un camino serpentino de Andalucía. Percibiendo un nuevo rechazo, en realidad un autorrechazo, siendo su discapacidad física, a mi juicio, una metáfora de la imposibilidad de una verdadera reincorporación a Sefarad, vuelve a Marruecos, desde donde reflexiona sobre la Península.

España es un sitio casi inexistente de tan remoto, un país inaccesible, desconocido, ingrato, llamado Sefarad, añorado con una melancolía sin fundamento ni disculpa, con una lealtad tan asidua como la que se fueron pasando de padres a hijos los antecesores del señor Isaac Salama, el único de todo su linaje que cumplió el sueño heredado del regreso... (Muñoz Molina 169).

Otro relato de Muñoz Molina, de la misma colección, ofrece una contraparte, subrayando la pertenencia a Sefarad, a pesar de todo. Su título, “Eres”, parece ser una reconfirmación de ello, con su afirmación de identidad y su connotación de permanencia. Es una narración breve, tejida con distancia narrativa, sobre una pequeña casa, repentinamente abandonada cuando se promulgaron los edictos de expulsión. De manera significativa, el cuento no tiene personaje alguno, salvo la casa vacía. Habitada ya por la añoranza, es, por haberse quedado intacta, una tácita invitación al retorno, a la justa reclamación de un hogar (Muñoz Molina, “Eres” 443-463).

La memoria de la sefardí, la sefardí como Memoria

A la luz de estas posturas ante el mito de Sefarad, en pugna y a la vez coexistentes y hermanadas, me propongo analizar a continuación la pieza teatral *Raquel, hija de Sefarad* (2005) de Antonia Bueno, la dramaturga, actriz y directora de escena, de larga trayectoria teatral, cuya labor la ha llevado a unos 14 países hasta la fecha. Ha sido premiada por su dramaturgia y su dirección de escena. Es socio de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid Marías Guerreras. Tras una serie de obras cortas salidas de su pluma, inició en 2001 un nuevo proyecto: su *Trilogía de mujeres medievales*. Cada una de las tres obras gira en torno a una mujer perteneciente a una de las tres grandes herencias de la Península. *Sancha, reina de Hispania*, sobre la mujer castellana y cristiana, se estrenó en 2001 y fue elogiada por la crítica. Tras acabar la segunda obra de la serie, *Zahra, favorita de al-Andalus*, sobre la mujer musulmana, la autora comentó: “[E]stoy embarcada y en mitad de una travesía. Mi nave es la nave de la Memoria de las Mujeres. *Zahra, favorita de al-Andalus*, es la segunda parte de mi *Trilogía*..., y la tercera será una mujer judía (Bueno, “Memoria...” (173-174).

Esta última entrega de la serie, *Raquel, hija de Sefarad*, parte desde la premisa de que una mujer estadounidense, profesora en la Universidad de Toledo en Ohio, se despide de sus estudiantes y emprende un viaje de descubrimiento al Toledo castellano mientras pueda; le han diagnosticado un cáncer que no tiene cura posible.

Mientras deambula por las calles toledanas en busca de la casa familiar, conservada en la mítica permanencia de la memoria heredada, sale a su encuentro una mujer muy mayor. Esta Anciana le servirá de guía y maestra a esta Raquel del siglo XXI en un viaje por el tiempo, llevándola siempre más hacia atrás: siglos XX, XVI, XIV, XIII, VII. El viaje completo se realiza en la obra en una sola noche. Esta táctica dramática recuerda la estrategia narrativa de Don Juan Manuel en el cuento “De lo que contesçió a un Deán de Santiago con don Illán, el gran maestro de Toledo” de *El Conde Lucanor*, redactado, según se cree, en 1335 e impreso en 1575 (Don Juan Manuel, *Exemplo XI*). Resulta apropiada esta concordancia, ya que uno de los siglos a los que la Anciana rinde honor y respeto al sefardí, junto con su plegaria, es precisamente la época de Don Juan Manuel.

Empezando con un Prólogo, el encuentro de Raquel con la Anciana, y concluyendo con un Epílogo, la obra tiene un cuerpo que consiste en siete escenas o “velas”; cada una representa una de las siete velas de la menorá. La Anciana orienta a su alumna Raquel durante toda la trayectoria, asumiendo asimismo el papel de enjuiciadora de las sefardíes del pasado, sentenciando, a veces duramente, a la mujer errada. Al mismo tiempo, insiste la maestra en la centralidad del continuo descubrimiento, y autodescubrimiento, de parte de Raquel.

La manipulación del tiempo es, claramente, un elemento clave en la estructuración de la pieza. El movimiento del viaje mismo es lineal, procediendo desde la actualidad, sistemática y ordenadamente, hasta la época más lejana. Sin embargo, dentro de cada vela, a partir de la Vela 2, la estructura es elíptica. Cada vela se inicia con la entrada de Raquel, acompañada de su maestra y mentora. A Raquel se le pone delante un descubrimiento y una lección. Al final de la vela, salen maestra y alumna, convertida la entrada en puerta de salida.

Pero el empleo autorial de la elipsis no acaba allí. Dentro de cada escena elíptica hay una elipsis interior, la de la progresión por la escena de Raquel. La alumna es incorporada ella misma a la vela, gracias a los poderes de la Anciana. Raquel no es exclusivamente observadora sino también partícipe, identificándose como personaje de la escena y autora de actos o modos de vivir equivocados o peores todavía, lo cual

forma parte fundamental de su aprendizaje. Como le ha prometido la Anciana en la primera vela, “Recibimiento en Toledo”, “D’ aquí endelante as d’emprender un viaj’ aínda muy mucho más luengo [que el que hizo desde Estados Unidos a Toledo], un viaj’ al interior de ti propia, d’el tu puevlo...de la tuya memoria...” (Bueno, *Raquel, Hija de Sefarad* 33).

Raquel ha alcanzado Toledo en Shabat Shuvá, el Shabat del Regreso, el día del calendario judaico denominado por Raquel misma “ [el] día sin Tiempo” (33). Ha pasado ya Rosh Hashaná, el festivo de celebración, y está a punto de llegar Yom Kipur, el día de reconocimiento de los errores de uno durante el último año, día de arrepentimiento y de perdón. Es el día de la lavada del alma.

Antes de emprender el viaje, la Anciana le ofrece a Raquel sus reflexiones sobre la vida y los beneficios que el viaje aportará. La mentora concibe la vida según un modelo circular. Cada criatura que nace lleva en sí la muerte y cada cosa se ha hecho de los pedazos disgregados de otra cosa destruída. Sus ideas originarias parecerían seguir de cerca, en este punto, la postura filosófica de Schopenhauer. Pero también cada pecado lleva dentro de sí el perdón. El propósito de la vida, entonces, es “reparar esos pedasos dispartitos, recomposar l’armoniya d’el universo” (33). El viaje va a avanzar este fin por dar la oportunidad de rectificar lo que hubo: “Podremos trocar el pazado desd’ el futuro” (35). Al afirmar que ni nadie ni nada puede cambiarse en otro ser sin antes dejar de lado su identidad existente, la Anciana implica, con su gusto persistente por la paradoja, que Raquel tendrá que perderse para encontrarse. El tiempo mismo puede ser asesinado para que vuelva a recuperarse vivo. Como sentencia la Anciana, “Embelesar el Tiempo es embelesar la Muerte. Vamos sacrificar el Tiempo...amatarlo pa reinaugararlo (35).

Somos “de híbridos amasados de arcilla y de espíritu” (Levi, *Los hundidos y los salvados* 527)

El primer destino del viaje es el siglo XX, durante el Holocausto, la Shoá –vocablo que quiere decir “catástrofe”– en el campo de concentración Terezín (nombrado por los nazis Theresienstadt), cerca de Praga. En esta segunda escena o vela,

“Pupschen la *Lagerältester*”, al penetrar la Anciana y su discípula el lugar oscuro del odio, la bestialidad, la traición y autotraición y, por supuesto, la culpa, sale a su encuentro Pupschen, “la muñequita”. Se ha ganado en el campo de Terezín el título y el trabajo correspondiente de *Lagerältester*, o sea, supervisora y vigilante de deportadas judías, siendo ella también una de ellas. De esta manera, se ha incorporado a los Prominenten. Los nazis de la jerarquía concentracionaria seleccionaban entre los presos para esta categoría a las que se habían congraciado de alguna manera con sus mandatarios o a los que denotaban éstos una capacidad afín con la suya para la crueldad. Los Prominenten recibían raciones de comida suplementales y, según su rango, muchas veces mejores.

En la realidad extratextual, esta motivación era potente, seguramente determinante, dentro de la cruda lucha día a día por la supervivencia. El pan pesaba más que el reconocimiento de la traición y autotraición por miembros de las propias poblaciones destinadas al exterminio. Por otra parte, el casi-refrán “Come tu pan y el pan del otro”, aplicado entre los deportados comunes de los campos nazis, surge en bastantes testimonios orales y escritos hechos por supervivientes. El hambre desesperada imperaba en los campos e intentaba rebajar y dominar hasta al preso más decente.

Se ha comentado mucho la existencia en Terezín de una orquesta cuyos músicos eran todos deportados. En medio de tanta barbaridad y sufrimiento, producían una música hermosa, una especie de réplica a la convicción nazi de que eran menos que seres humanos, a la cual vivían sometidos, y sin duda como una rebelión contra la deshumanización que vivían cada día. Reclamaban su capacidad de afirmarse y de contraponer la creación de belleza que habían conocido en sus vidas preconcentracionarias. La Anciana ha salmodiado cánticos a la clausura de la primera vela o escena; suena al final de ésta la canción sefardí “Parió siete hijas hembras”, llevada por una leve brisa que pasa por el campo de Terezín. En la realidad extradiegética de este campo nazi, la música se ha asociado con Terezín desde la Shoá misma. Ganó fama la orquesta, compuesta en su totalidad por deportados, por su excelencia y la belleza de la música tocada. La música es el arte que apela directamente, sin inter-

mediario alguno, al nivel emotivo del ser humano. Aunque se les obligó a los músicos presos a entretener a los jefes nazis, la hermosura que supieron crear fue una forma de resistencia, una toma de la palabra —la nota musical hermanada y unida con otra y otras más, peso a la separación y división estratégicas que imperaban en los campos para aislar a los prisioneros unos de otros—, una insistencia en la vida cara a la muerte.

La orquesta de Terezín está poderosamente evocada por el escritor mexicano Carlos Fuentes en su extensa novela *Cambio de piel* (1967). Hoy en día, en reconocimiento del legado musical, artístico e intelectual del mundo concentracionario de Terezín, el maestro Murry Sidlin organiza cada año una diversa serie de actividades musicales *in situ* para perpetuar y difundir la memoria³.

En la pieza de Antonia Bueno, la contraparte de la música que cierra cada escena o vela —música de añoranza, de nostalgia por lo perdido, materia de rememoración— es el estruendo de terror que va en aumento con la iluminación en serie de varias de las velas encendidas de la Menorá. La estrategia dramática del estruendo creciente, en combinación con el silencio y el canto adoloridamente tierno, de tradicionales melodías sefardíes, tiene que ser impactante sobre las tablas.

En sus memorias, de imprescindible consulta, Simon Wiesenthal, el incansable director por muchos años de la búsqueda de altos criminales nazis escondidos alrededor del globo, afirma en *The Murderers Among Us* (1967), y desde el prisma de la posguerra, la necesidad de llevar ante la justicia a los máximos culpables de tanto terror. Al mismo tiempo, ha llegado a sentir una esperanza para el futuro, centrada en la juventud.

Many of the young people I know are willing to walk the long road toward tolerance and reconciliation. But only if a clean and clear accounting is given will it be possible for the youth of Germany and Austria to meet the young people on the other side of the road—those who remember, from personal experience or the reports of their parents, the horrors of the past. No apology can silence the voices of eleven million dead. (Wiesenthal 174).

En el texto de Wiesenthal, empapada por su legítima obsesión por llevarlos al proceso judicial, obsesión que, como reconoce Wiesenthal, absorbe toda su vida de adulto, llama la atención en su texto su capacidad de creer en un futuro donde posiblemente haya una comprensión y una toma de conciencia y un viaje hacia un porvenir mejor. Estas palabras de Wiesenthal, redactadas en plena e inmediata busca, encuentran un eco más fuerte en un libro publicado veinte años después.

El italiano sefardí Primo Levi, superviviente de Auschwitz, memorialista de la industria de la muerte nazi y después suicida, reflexiona en profundidad precisamente sobre esta cuestión, con todas sus ambigüedades, aristas y tentaciones de rápida resolución. En *Los hundidos y los salvados* (1986), la tercera entrega de su *Trilogía de Auschwitz*, afirma Levi que, “Los prisioneros privilegiados estaban en minoría dentro de la población del *Lager* pero representaron, en cambio, una gran mayoría entre los sobrevivientes” (501). Por la existencia que vivía en el campo de concentración, y de la que sabía que podía, como tantos, morir, cada preso pasó a la soledad más absoluta, y las normas de la vida anterior eran cortadas de cuajo. Las relaciones entre las categorías, y de éstas con los presos, resultan complejas, enmarañadas, en el extremo. Para Levi, en el *Lager*, ...

[L]a clase híbrida de los prisioneros-funcionarios es su esqueleto y, a la vez, el rasgo más inquietante. Es una zona gris, de contornos mal definidos, que separa y une al mismo tiempo a los dos bandos de patronos y de siervos. Su estructura interna es extremadamente complicada y no le falta ningún elemento para dificultar el juicio que es menester hacer. (502-503)

Según la perspectiva de Levi, esta colaboración que tanto se resiste al análisis nítido nace de una necesidad y de un fenómeno psicológico. Los nazis, dado el restringimiento de su zona de poder, precisaban de ayudantes exteriores para llevar hacia adelante sus metas. Entre los deportados mismos, “cuanto más dura es la opresión, más difundida está entre los oprimidos la buena disposición para colaborar con el poder” (503).

En su empeño, muy en concordancia con la mesurada elegancia de su exposición, por aplicar en su enjuiciamiento un equilibrio escrupuloso inexistente en los campos mismos, Levi observa que, “La condición de ultrajado no excluye la de

culpable...” (504), pero distingue entre los privilegiados de bajo rango y los que ocupaban puestos de mando, juzgando que recae sobre éstos la verdadera culpabilidad. Al mismo tiempo, al luchar moralmente con el tema más terrible de la actuación judío-contra-judío, las Escuadras Especiales, mayormente compuestas por judíos y cuyos miembros introducían en los crematorios a otros presos judíos y que, a su vez, eran periódicamente asesinados para borrar con su muerte el recuerdo, Levi ruega que no se les enjuicie. Observa Levi que,

“...[N]adie puede saber cuánto tiempo, ni a qué pruebas podrá resistir su alma antes de doblegarse o de romperse...[N]unca se está en el lugar de otro. Cada individuo es un objeto tan complejo que es inútil pretender prever su comportamiento...; ni siquiera es posible prever el comportamiento propio. Por eso pido que la historia de los ‘cuervos del crematorio’ sea meditada con compasión y rigor, pero que no se pronuncie un juicio sobre ellos”. (519-520)

Estas palabras de Levi sugieren una creencia en una justicia equitativa, basada en una averiguación de los hechos, sin duda difícil de realizar, justo con un claro rechazo de cualquier intento de venganza.

En la segunda vela de *Raquel, Hija de Sefarad*, nos encontramos ante una clara culpabilidad textual. A todos los deportados a los campos nazis se les cambiaba sus nombres por números al pasar por la puerta de entrada, pero a la oficial, una deportada judía, encargada de la “disciplina” de un grupo de deportadas, la *Lagerältester*, la han bautizado con otro nombre. El apodo, “Muñequita”, es triste e irónico. Es un término reductivo; anuncia que su portadora es menos que una persona adulta y, es más, no un ser humano tampoco. (También, en el ámbito concentracionario, puede sugerir la probabilidad del recibo de favores sexuales por alguno(s)). Al mismo tiempo, el apodo, y más aun en forma diminutiva, connota y confiere una inocencia que Pupschen no tiene. Asimismo, el apodo choca con su papel y su comportamiento de saña. En esta vela nos encontramos con una culpabilidad textual. Su papel de dominio (muy relativo, claro está, dentro de la jerarquía nazi) la separa de su pueblo judío y parecería romper cualquier sentido de comunalidad que hubiera sentido. Sin embargo, Pupschen vacila y, muy a su pesar, se enternece ante una deportada

recién llegada, Rachel Edelman. Un disparo de Pupschen mata a Rachel, pero, según reconfirma la Anciana, la *Lagerältester* cuida luego a la bebita de la asesinada y a otras criaturas más.

La deportada sacrificada, Rachel Edelman, parecería ser un desdoblamiento anterior de la alumna de la Anciana, pero ésta le informa que no es así, que, muy al contrario, Raquel fue Pupschen (quien, según una insinuación del texto, quizás se llamara también Rachel en su vida preTerezín). La visita cae en Yom Kipur, y la culpa debe ser asumida. Pero, ¿cómo repartirla? En el caso de la Pupschen de Antonia Bueno, la muñequita ocupa una especie de término medio; recibe una fuerte reprimenda de un jefe nazi por haber sobrepasado su responsabilidad asignada. Se limpia en Yom Kipur a través de su arrepentimiento y acaso por su reencarnación en la Raquel que busca sus raíces, en la nueva sangre.

En los parlamentos de la Anciana y Raquel, la maestra vieja acusa a Pupschen/Raquel para luego contextualizar su responsabilidad en la ancestral y bíblica culpabilidad, perpetuada hasta hoy. En el campo y en la vuelta hacia atrás a Terezín, la mujer es plenamente partícipe. Suyos son los actos, suyo el reconocimiento y suya la plegaria. Así es que esta segunda vela de la obra de Bueno incorpora ecos de las posturas de Simon Wiesenthal y de Primo Levi, en la Raquel que busca sus raíces, en la nueva sangre.

En los parlamentos de la Anciana y Raquel, la maestra vieja acusa a Pupschen/Raquel para luego contextualizar su responsabilidad en la ancestral y bíblica culpabilidad, perpetuada hasta hoy.

Anciana: Todas mozotras [nótense las formas femeninas] yevamos arientro [adentro] a Caín y Abel.

Raquel: Caín y Abel viven dentro de cada uno de nosotros. Y todo derramamiento de sangre no es más que repetición del homicidio original....

Anciana: Semos [Somos] también desendentes d'el vedrugo [verdugo].

...

Quen asasina un sol' ombre, amata el mundo. (Bueno 48).

Las resonancias de la Memoria

Tal como la Anciana ha salmodiado cánticos a la clausura de la primera vela o escena, suena al final de ésta la canción sefardí “Parió siete hijas hembras”, llevada por una leve brisa que se difumina en el campo de Terezín. En la realidad extradiegética de este campo nazi, la música se ha asociado con Terezín desde la Shoá misma. Ganó fama la orquesta, compuesta en su totalidad por deportados, por su excelencia y la belleza de la música tocada. La música es el arte que apela directamente, sin intermediario alguno, al nivel emotivo del ser humano. Aunque se les obligó a los músicos presos a entretener a los jefes nazis, la hermosura que supieron crear fue una forma de resistencia, una toma de la palabra –la nota musical hermanada y unida con otra y otras más, peso a la separación y división estratégicas que imperaban en los campos para aislar a los prisioneros unos de otros–, una insistencia en la vida, cara a la muerte.

La orquesta de Terezín está poderosamente evocada por el escritor mexicano Carlos Fuentes en su extensa novela *Cambio de piel* (1967). Hoy en día, en reconocimiento del legado musical, artístico e intelectual del mundo concentracionario de Terezín, el maestro Murry Sidlin organiza cada año una diversa serie de actividades musicales *in situ* para perpetuar y difundir la memoria.³ En la pieza de Antonia Bueno, la contraparte de la música que cierra cada escena o vela – música de añoranza, de nostalgia por lo perdido, materia de rememoración– es el estruendo de terror que va en aumento con la iluminación en serie de varias de las velas encendidas de la Menorá. La estrategia dramática del estruendo creciente, en combinación con el silencio y el canto adoloridamente tierno, de melodías tradicionales sefardíes, tiene que ser impactante sobre las tablas.

En la vela de Pupschen, una acotación indica que se oyen gritos de trasfondo. Al centro de la tercera escena, “Gracia Nasi la banquera”, situada en Rosh Hashaná, día de celebración, está una violencia gráfica y extremada que culmina en la descuartización de la histórica Esther Kiera, una buhonera sefardí del siglo XVI que llegó a ser una eminente diplomática del Imperio Otomano por todo el Mediterráneo. Los mayúsculos alaridos acompañantes de la caída de Esther son enmudecidos, en un

sentido literal, por su transmisión a través de la memoria, a caballo entre el siglo XVI y el presente teatral, y por la metafórica coincidencia identitaria entre Esther y Raquel Toledano, la aprendiz de la Anciana. Esta violencia muda cobra voz estrepitosa en la imaginación, como sabían los griegos de la antigüedad en la fragua de sus tragedias.

La cacofonía se eleva más en la Vela, “Juana Fuster la buhonera”, cuya acción se sitúa en la aljama valenciana del tumultuoso siglo XIV y en la Pascua judía, el Pésaj, que conmemora el éxodo hebreo de Egipto y cuyo Séder celebra la liberación y la dulzura de la vida. Opino que Juana es la Celestina calcada, aunque la inmortal figura literaria, de antecedentes que remontan a siglos atrás, no aparece hasta 1499 y 1502:

Voces:

“Con tus oficios de partera y buhonera entras en nuestras casas y malmetes a nuestras mujeres! ... ¡Ante ti se rinden nuestras hijas casaderas! ... ¡Entre tus remedios introduces la ponzoña! ... ¡Según entras en casa, ésta no levanta cabeza!”
(Bueno 73)

No es accidental el paralelo con la Celestina, que, según especulaciones críticas, podía ser o sefardí o sefardí conversa, y que vivía en la orilla misma del Tajo, entre los curtidores y otros practicantes de oficios humildes. A ella y a la Juana Fuster de Antonia Bueno les buscan sus servicios hasta el momento de repudiarlas. Tampoco será accidental, por supuesto, la publicación de la *Celestina* muy justo después de la definitiva separación de los sefardíes no conversos de su Sefarad. La voz cantante en las acusaciones e insultos lanzados contra Juana Fuster es femenina, la de una mujer enfebrecida y claramente emblemática que, desde su anonimato, actúa de agitadora y luego portavoz de la masa que se denomina cristiana. La verdadera fuerza matriz del desencadenamiento de los peores instintos humanos en esta escena es la Peste Negra, que contagió a toda Europa entre 1347 y 1350; la destrucción de vidas siguió en menores epidemias posteriores. Es un hecho histórico que la masa ignorante, en busca de una razón de tanta muerte, encontró su chivo expiatorio en los judíos, que fueron castigados a lo largo de Europa por ser los supuestos causantes de la plaga. La matanza retratada por Antonia Bueno en esta escena, que se lleva a cabo a manos de una muchedumbre desprovista de la razón y de toda solidaridad humanitaria, bien

puede coincidir con la infame masacre de judíos en Sefarad en 1391. Durante esta enfermedad del odio, tan contagiosa como la peste misma, murieron muchos miles de judíos en su propia tierra de Sefarad, golpeados, atropellados, apuñalados o quemados; en la aljama de Valencia, sin ir más allá, perecieron así unos cinco mil.

En su representación en *Raquel, hija de Sefarad*, el estruendo del odio y asesinato y del terror sentido por sus víctimas va en crescendo a medida que crece la masa descontrolada, culminando en la inminente muerte de Juana. También en la escena 6, ubicada en el siglo VII, “Judith, la mujer del carnicero”, hay gritos de resistencia, angustia y pérdida cuando un contingente de soldados irrumpe en una jubilosa boda sevillana celebrada en Janucá, fiesta de felicidad, para llevarse al hijo varón de la familia con el propósito de reeducarlo en el dogma cristiano. El alboroto se extiende a todos los allí presentes. El respetado dramaturgo Jerónimo López Mozo, prologuista de la pieza de Bueno, señala la celebración en Toledo, en 633, 638 y 694, de concilios que se ocuparon en parte de los judíos, en su perjuicio; en dos de ellos se trató precisamente el asunto de la formación de los niños de Sefarad (López Mozo 18).

Conjugación de amor y dolor. La Memoria cruzada.

Se ha comentado extensamente, y se sigue comentando, la controvertida identificación – la Memoria insistente – de los sefardíes de la Diáspora, a través de los siglos, en relación con su tierra ancestral, Sefarad. En la medida en que existe, es, por necesidad, una Memoria en pugna, hecha de un amor nacido del arraigo, la vivencia, pero también los sucesivos rechazos y de la manifestación del odio. Sefarad constituía la comunidad judía más grande de toda Europa. Danielle Rozenberg evoca la excepcionalidad de esta comunidad junto con la inevitablemente enredada memoria, “...la nostalgia de una tierra donde el judaísmo estaba arraigado como en ningún otro lugar de Europa, pero también les acompañó el trauma de la expulsión – un legado complejo que transmitirían a su descendencia—” (Rozenberg 41).

Aunque Henry Kamen, en su libro *The Disinherited: Exile and the Making of Spanish Culture 1492-1975* (2007), minimiza la continuidad de esta memoria identitaria sefardí, afirma que, “The number of people who spoke the language [el judeo-

español o ladino, tema de la próxima sección de este ensayo] was at all times impressive” (Kamen 46): Alrededor de 1900, el 12% de la población de Sofía y casi el 50% de la población de Salónica hablaba en ladino. En Israel hoy [en el hoy de 2007, año de publicación de su libro], apunta Kamen, había unos 100.000 judeoespañolparlantes que usaban activamente la lengua, y en Turquía, alrededor de 20.000 (46). Pocos no eran. Y aunque Kamen introduce la aseveración patentemente falsa de que, “There is no documentary evidence for the emigration of Hispanic Jews to the New World [sic], or for the survival of Jewish practices among a significant number of people in America, or across any length of time” (32), le consta por observación directa a la que escribe estas líneas que todavía en las últimas décadas del siglo XX, el judeoespañol se hablaba con naturalidad, se cultivaba y se transmitía en la numerosa comunidad sefardí de Seattle, en el estado de Washington, Estados Unidos. En el estado de Nuevo México, en el Sudoeste de Estados Unidos, existe una historia sefardí que remonta al siglo XVII y fines del XVI. La identidad sefardí se autorreprimió por razones de temor, cautela y, con el tiempo, olvidó. Hoy en día, ha habido en Nuevo México un renovado interés por la herencia sefardí y la lengua ladina, sobre todo entre los jóvenes. Una lengua, sin lugar a dudas, lleva en sí una cultura; según mi juicio, es la manifestación más fundamental de esa cultura.

En la Diáspora sefardí se han conservado también platos culinarios, canciones e historias, vocablos legatarios y, por supuesto, nombres y apellidos sefardíes. Además, se sigue propagando la leyenda (o realidad) de la llave que abre la puerta de la casa familiar en Toledo. Raquel Toledano en la obra de Antonia Bueno porta tal objeto al llegar a su ciudad ancestral. Como en casi todos los casos de un lugar (o un amor) perdido, se idealiza en la memoria. Destaca Howard M. Sachar en *Farewell España: The World of the Sephardim Remembered* (1994),

Lamenting the departed glory of an idealized race of Jewish hidalgos, they would manage also to embellish and romanticize their former homeland as an alembic of vibrant civilizations, each endlessly infusing the other. (Sachar 73).

Seguramente idealizada, Sefarad es para la Gracia Nasi de la escena 3 su verdadera tierra.

Gracia: “Vuelvo a Sefarad. Vuelvo a casa” (Bueno, *Raquel...*, 59)
“[Q]uiero visitar por última vez mi querida Sefarad” (59)
“No conocéis el paraíso” (63)

El uso del término “paraíso” es verosímil, ya que recurre con frecuencia en la rememoración sefardí.

Palabra y Memoria

Ha sido una iniciativa estratégica audaz y admirable la decisión de parte de Antonia Bueno de rendir todos los parlamentos de la Anciana (es decir, aproximadamente el 40% del texto) en judeoespañol o ladino. Hay en estos parlamentos muchas palabras fácilmente reconocibles; el sentido de otras se revela por el contexto o al pensar un momento el lector/espectador. En el caso de otras más, bastante pocas, conviene consultar un diccionario. Sin embargo, al pronunciar en voz alta el lector estos parlamentos de la Anciana, se vuelven muy asequibles para el hispanohablante. Y recordemos que la lengua se ha transmitido primordialmente por vía oral.

Existe una discrepancia considerable a la hora de definir e identificar, como lenguas o dialectos, según la perspectiva del estudioso individual, el ladino y el judeoespañol. Para Howard Sachar, el ladino es “a unique Judeo-Spanish dialect” (Sachar 95). que evolucionó a lo largo de los siglos en el Imperio Otomano. Por la enormidad del imperio en aquel entonces, se iban introduciendo variantes. Pertenecía este dialecto a “the loyal and observant Sephardic majority that had departed Spain in the fifteenth century to rebuild their lives in the Ottoman Empire” (95). Insiste Sachar que los sefardíes de la Europa occidental y de las Américas, en muchos casos exconversos, que habían adoptado el catolicismo o habían vuelto al judaísmo, no hablaban este dialecto, sino el castellano o el portugués de la Península Ibérica en su forma precervantina (aunque, como hemos visto, hay evidencia de la práctica activa del judeoespañol o ladino en las Américas).

Para Danielle Rozenberg, en cambio, todos los habitantes de Sefarad en el siglo XV hablaban español, “lengua común de los miembros de las tres religiones” (Rozenberg 40). Llevada fuera de su contexto cuando la Diáspora, la lengua española,

[e]volucionó de un modo peculiar: conservando formas arcaicas pero tomando prestados ciertos giros del italiano, del griego, del turco, del hebreo, y después del francés en el Imperio Otomano ... además de influencias del árabe del Maghreb ... Así nació el judeo -español ... A este habla vernácula corresponde una segunda modalidad del español ... llamada judeoespañol calco o ladino. Se trata de la lengua litúrgica común a los judíos que partieron... (40)

Los pliegues de este complicado asunto de definición llegan a ser más todavía tomando en cuenta la perspectiva de Pascual Pascual Recuero, compilador del *Diccionario básico ladino-español* (1977). Pascual Recuero, que define la lengua como “el dialecto sefardí” (Pascual Recuero (10), privilegia la forma escrita del idioma e indica que ha hecho su selección de vocablos a base de obras escritas, literarias. Señala Pascual otro rasgo de la lengua escrita, “que el vocabulario básico, para quedar encerrado en la intimidad judía y española de los expulsados de 1492, había de escribirse en un típico aljamiado ladino, es decir, con caracteres hebreos...” (iii). Más tarde, se escribiría con caracteres latinos. El habla sefardí tiene una importancia muy secundaria o menos que eso, según Pascual Recuero. La comenta de forma reductiva: “El lenguaje que todavía hablaban los sefardíes pocos años después de su exilio pudo ser, quizá, una mezcla elemental de español con el hebreo” (iii) que se enriqueció abundantemente en la Diáspora. Estas tres aproximaciones al tesoro lingüístico sefardí demuestran que el asunto está casi tan enmarañado como el mapa del lento pero persistente proceso, autodestructivo siempre, del rechazo por España de los judíos de Sefarad.

Finalmente, un artículo en la versión electrónica del periódico israelí *Haaretz* por la profesora Tamar Aderet de la Universidad Ben-Gurion subraya la simultánea erosión del uso activo del ladino y/o judeoespañol y el florecimiento de un interés en Israel por su cultivo y conocimiento, sobre todo entre los jóvenes. Se une en la danza la ganancia a la pérdida. Reconoce Aderet que el ladino —el término que se emplea en todo el artículo— sigue perdiendo terreno como idioma hablado, pero llama la atención sobre la explosión de interés actual por la lengua. “More and more people are seeking a return to their roots. They are overcome with nostalgia and they pursue a knowledge of Ladino” (*Haaretz*, April 7, 2010). Raquel Toledano en la pieza de

Bueno llega a Toledo buscando precisamente sus raíces. Las encuentra bajo la tutela de la Anciana, que transmite todas sus lecciones en ladino. Es decir que Raquel se halla viajando por el camino del ladino.

“El tiempo d’atornar a las raíces es un tiempo espejo” (La Anciana, Bueno, Raquel..., 53)

La memoria, como la imagen especular, es una construcción. La Anciana traza la ruta por seguir en el viaje hacia atrás en el tiempo. Elige ella cuáles serán las palabras, en qué contexto y con quiénes. El viaje es un montaje diseñado y dirigido por la Anciana. Es, precisamente, teatro empotrado en la pieza teatral de Antonia Bueno. Para estructurar el viaje, y la obra que lo contiene, cada escena o vela sigue un mismo patrón, cuyos componentes son el sufrimiento, la culpa, el arrepentimiento, el autorreconocimiento de Raquel en una de los personajes y la oferta de perdón de parte de la Anciana. Así, Raquel se encuentra consigo misma en la Pupschen del siglo XX; en Gracia Nesi la banquera en el Imperio Otomano, siglo XVI; en la buhonera celestinesca, siglo XIV, Valencia; en la Raquel también toledana, amante del rey Alfonso VIII, siglo XII, cuya veracidad se discute todavía, y en la quejumbrosa Juana en la Sevilla del siglo VII.

Sin llegar a ser leitmotivo, la imagen del espejo aparece en varias escenas de la obra. La Raquel actual se ve reflejada en mujeres sefardíes anteriores, así como el espejo devuelve la imagen de cada una de ellas, perpetuada en ella. Todas, pues, son actuales, un fenómeno que imbuye la obra de una gran contemporaneidad.

La memoria en la pieza de Bueno es fluida, porosa, permeable. Admite redescubrimientos, rectificaciones, encuentros inesperados. Asimismo, la Historia que reflejan los espejos es fluida. El antes es el ahora que tampoco deja de ser el antes. Si mutables son los marcadores del tiempo, su esencia no lo es. Siglo atrás, siglo adelante, la sefardí está reflejada en las demás. Al contemplar su imagen especular, la que devuelve la mirada es la otra, que es también ella. La memoria es todo una. La memoria de una sefardí es la de la otra, aunque ninguna de las dos lo sepa conscientemente.

El teórico israelí Avishai Margalit, en *The Ethics of Memory* (2002), postula que la memoria tiene que erigirse sobre un acontecimiento o episodio concreto. El testigo o los testigos, y sólo ellos, son los portadores de la memoria en torno a ese suceso. La “memoria compartida” depende de la transmisión. Margalit explica que, “A *shared* memory [énfasis del autor] ... is not a simple aggregate of individual memories. It requires communication. A shared memory integrates and calibrates the different perspectives of those who remember the episode” (Margalit 51). Se puede crear “a community of shared memory” (60), “a Memory of Memory” (58). Considera Margalit que una de las formas de la memoria compartida es la tradición, una forma en que “... the line transmitting a version from the past is sanctified, authorized, or even canonized in such a way that it is immune to challenges based on alternative historical lines” (61).

Pero argumento que la tradición es también una estrategia comunitaria para asegurar no sólo la supervivencia de la memoria sino, más aun, se perpetuidad. Así es que en la obra de Bueno cada una de las escenas va fuertemente ligada a un día de guardar, un día histórico tradicional que le devuelve al judío la inmediatez de este marcador de memoria colectiva. Asimismo, y junto con el patrón común que hemos comentado, *se nombra* [énfasis mío] a cada personaje central de la escena, un ejercicio diferenciador dentro del colectivo, puesto que en la pieza de Antonia Bueno, queda muy claro que en el caso sefardí, o judío en general, no hay un solo momento o acontecimiento que marque el comienzo de la memoria. Estas fiestas de la fe, con sus costumbres muy particulares, señalan algunos de los pasos más significativos en el camino de las/los sefardíes y otros judíos por casi todas partes del mundo. Margalit sostiene que “... personal names and their cognates [son] the last barrier from the abyss of oblivion” (25).

La Anciana en la obra de Bueno es el único personaje que no tiene nombre propio. No lo necesita, ya que es una figura mucho más interna que externa. Es una fuerza rememorativa que procura hacer recordar a su alumna a sus hermanas sefardíes de antes y, por implicación, de después. Logra que Raquel vea, conozca y se reconozca, y la devuelve luego a Toledo, de donde nunca ha salido, justamente como

quisiera Don Juan Manuel. Raquel es única pero plural. Forma parte de un contexto que la envuelve y al que ella también aporta su ser. Retorna de su viaje vuelta parte de un mito vivo de larga duración y al mismo tiempo concreta, de carne y hueso en la actualidad dramática. Su muerte de cáncer será un eslabón en la cadena sin fin que es la mujer sefardí. Como las sefardíes que ha conocido durante su viaje, Raquel seguirá.

Agradezco la ayuda proporcionada por el fondo de investigación Joel O. Conarro, que ha sido fundamental en la realización de este proyecto.

NOTAS

1. Poema inédito recogido en Shmuel Refael (2008). *Un grito en el silencio. La poesía sobre el Holocausto en lengua sefardí: Estudio y antología*, Tirocinio, Barcelona, pág. 233.
2. El mismo marco se empleó en la película *Volver a empezar* (1985) del cineasta José Luis Garci. El protagonista, catedrático en una prestigiosa universidad californiana, y exiliado de la España franquista, vuelve a su hermosa ciudad norteña para reencontrarse, antes de fallecer de cáncer, con la amada que dejó atrás. Es decir, para revivir la memoria, recuperar lo rememorado.
3. Maestro Murry Sidlin, Proyecto Defiant Requiem, Defiant Requiem Foundation, www.defiantrequiem.org.

BIBLIOGRAFÍA

- Aderet, Tamar. (7 abril 2010). "The language of her soul." *Haaretz.com*.
- Bueno, Antonia. (2005). *Raquel, hija de Sefarad*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- . (enero-marzo 2003). "Memoria es nombre de mujer. *Zahra, favorita de Al-andalus*", citado en "Prólogo" a *Zahra, favorita de Al-andalus*. *ADE Teatro* 94, págs. 172-174.

- Carvajal, Doreen (2012). *The Forgetting River*. Nueva York: Riverhead Books.
- Don Juan Manuel (1965). “Exemplo XI. De lo que contesçió a un Dean de Santiago con Don Illán, el grand maestro de Toledo”. *El Conde Lucanor*. Zaragoza: Editorial Ebro, págs. 38-41.
- Fuentes, Carlos. (1968). *Cambio de piel*. 3a ed. México: Joaquín Martiz.
- Garci, José Luis. (1982). Dir. *Volver a empezar*. Perf. Antonio Ferrandis, Encarna Paso, José Bodalo. Manga Films.
- Jagoda, Flory. (2008). Poema inédito recogido en Shmuel Refael, *Un grito en el silencio. La poesía sobre el Holocausto en lengua sefardí: Estudio y antología*. Barcelona: Tirocinio, pág. 233.
- Kamen, Henry. (2007). *The Disinherited: Exile and the Making of Spanish Culture 1492-1975*. Nueva York: HarperCollins.
- Levi, Primo. (2010). *Los hundidos y los salvados* En *Trilogía de Auschwitz*, 3a ed. Traducido por Pilar Gómez Bedate. Barcelona: El Aleph, págs. 471-652.
- López Mozo, Jerónimo. “Prólogo”. *Raquel, hija de Sefarad* de Antonia Bueno. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2005, págs. 9-23.
- Margalit, Avishai (2002). *The Ethics of Memory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Muñoz Molina, Antonio (2001). “Eres”. *Sefarad. Una novela de novelas*. Madrid: Santillana, págs. 443-463.
- . “Oh tú que lo sabías” *Sefarad. Una novela de novelas*, págs. 141-184.
- Pascual Recuero, Pascual (1977). *Diccionario básico ladino-español*. 2a ed. Biblioteca Nueva Sefarad, Vol. III. Barcelona: Ríopiedras Ediciones.
- Refael, Schmuel (2008). *Un grito en el silencio. La poesía sobre el Holocausto en lengua sefardí: Estudio y antología*. Barcelona: Tirocinio.
- Rozenberg, Danielle (2010). *La España contemporánea y la cuestión judía. Retejiendo los hilos de la memoria y de la historia*. Traducido del francés por Paola Martínez Pestana. Madrid: Casa Sefarad-Israel y Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- Sachar, Howard M. (1994). *Farewell España. The World of the Sephardim Remembered*. Nueva York: Vintage Books.
- Sidlin, Maestro Murry. Proyecto Defiant Requiem. Defiant Requiem Foundation. www.defiantrequiem.org.
- Waxman, Zoë Vania. (2008). *Writing the Holocaust. Identity, Testimony, Representation*. Nueva York y Londres: Oxford University Press.
- Wiesenthal, Simon. (1967). Editor y colaborador Joseph Wechsberg. *The Murderers Among Us. The Simon Wiesenthal Memoirs*. Nueva York: McGraw Hill.

OBRAS DE CREACIÓN: POEMAS

“EN EL NOMBRE DEL PADRE Y DE LA MADRE”*

SALVATORE POETA

Villanova University

En el nombre del Padre

*¿Por qué me confundes con los dioses?
Soy tu padre.
(La Odisea)*

A Filippo Poeta
(del 5 de agosto de 1915 al 27 de octubre de 1955
al 11 de noviembre de 1996)

Confieso que he presentido de vez en cuando
tu presencia detrás del iris de la eternidad,
mientras contemplas
jubilosamente, implacablemente,
como especie de Pan mudo,
la sagrada unión entre la sombra y la luz,
y no entre manos almidonadas alzando
una eucaristía al cielo;
más bien en el mudo revoloteo del ADN,
suspendido en el aire
como un pájaro en vuelo silencioso
antes de posarse delicadamente

* Estos dos poemas fueron motivados por la función tripartita de rendir homenaje a mis padres, Filippo y Salvatrice, de recobrar la nostalgia del viaje que hicimos en barco desde Italia a Nueva York, y de resaltar las tres lenguas y culturas con que me identifico.

en un arroyuelo bañado con el fulgor matutino;
y no en las palabras de profetas despachados por ti,
falsos o de otra especie,
sino en los angustiosos gemidos del cuervo
rebotándose contra cenizosos cielos lunares
antes de extinguirse en los abismales agujeros negros
de la carne perforada.

En sueños he divagado por infinitos laberintos
serpenteando sin dirección
debajo de estancados mares de lágrimas,
solo para encontrarme delante de la vidriosa mirada
de un pez muerto,
tirado al suelo en medio de un teatro vacío;
el empedernido semblante de títeres invade el silencio,
sus coronas iluminadas por el parpadeo amarillejo de una luz de neón
y brazos suspendidos milagrosamente por un hilo invisible;

entretanto no cesan de cautivar-me las azucenas del campo
engalanadas con sus prístinas túnicas almidonadas
y alas cristalinas movidas por una brisa bañada con el resplandor del sol;
sus sonrisas albuminosas, irresistibles susurros melódicos
y la promesa de un paraíso filial.

En lo alto del monte un oscuro garañón se encabrita
ennegreciendo el traslúcido semblante del cielo;
su jinete mudo refrena al semental
con guantes dorados que relumbran contra las crines nocturnas de la bestia.

¿Me atreveré a pronunciar aquella tremenda pregunta *telemaquiiana*,
y si lograra hacerlo
en qué valle de sombra de muerte emprendería mi búsqueda de ti?

Salvatrice Interrotta

(Elegia bilingue a due voci)

*Con te partirò.
Paesi che non ho mai
veduto e vissuto con te,
adesso si li vivrò.*

*Con te partirò
su navi per mari
che, io lo so,
no, no, non esistono più,
con te io li vivrò.*

(Lucio Quarantotto)

A Salvatrice Poeta

(Dal diciassette luglio del millenovecentosedici all'otto marzo
del millenovecentocinquantotto al due aprile del duemilaotto)

It was not in the middle of life but at the end
or in the beginning.
She entered barefoot dragging across from station to station
with muffled voices clamoring to divulge
a long-guarded secret...
as she headed toward the horizon.

A broken mirror choked on the scene as it plucked crusted petals of nostalgia
from its nocturnal eyelids.
Way in the corner a sightless, muted tailor fits the form
with its sculptured silence.

Meanwhile below dog specialists fight over the very last modicum of ripening
flesh;
some vie for the lungs, others for the belly, still others piercing their needled fangs
into blood-clotted kidneys draped over a
desolate arm.

Beware all who enter this house,
leave behind all hope of transcendence
and bow to the flashing neon arrow pointing toward a healing!

How does it all go awry from the birth of precise, synchronized, supple
illumination?
That would be or not be the question.
The silence is deafening, not even a whisper or a stir to alleviate your thirst for
direction.

Oh no, there is no delirium here baby!

*Albero corto fa buon frutto,
albero alto taglialo da sotto!*

No sir, not here!

Cosa si vuol fare, tirare a campare!

Oh, to be back in those Elysian Fields of Piazza Armerina once again!
Tell me, how did it feel the first time you took the trip?

*Passaporti!
L'arrivo alle sedici e trenta, l'otto marzo del
millenovecentocinquantotto!*

Look, look at that little boy waving from the train
with thorns sprouting from the irises of his eyes
and finger tips glistening against its chromed indifference!
Watch as he wanders aimlessly among the crowded streets on the feast of the
Assumption.

It isn't he who needs an elegy to the heart
and besides,
the trip from the Battery was never as far as they preached;
it is only so long as the surgeon's scalpel blade or the silvery wake
a sky-blue Mercury convertible makes as it glides through the tunnel,
or the sewing needle the lonely nun staring down from the balcony holds in her right hand.

*All aboard il Giulio Cesare!
Partenza alle quattro e trenta, il due aprile del duemilaotto.*

Passports please!

The trip will take fifty years or so,
so get comfortable for a long, turbulent journey because,
you know,

*marzo è pazzo, ci colpisce con un masso
ma aprile è gentile, ci sorride con un bacio!*

Captain, oh captain, head for the horizon just around the bend,
for there are still many roads left in these fur-lined slippers!

Partenza! Tutti a bordo!

(Il due aprile del duemilaotto)

OBRAS DE CREACIÓN:

CUENTOS / NARRACIÓN CORTA

NUEVO FINAL PARA *AVES SIN NIDO*

Margarita Merino (MMdL)

Florida State University

(A la memoria y con permiso de
doña Clorinda Matto de Turner)

-¡Mi hermana!

-¡Mi hermano!

Exclamaron, simultaneadas las voces, Manuel y Margarita, cayendo ésta en los brazos de su madrina, cuyos sollozos acompañaban el dolor de aquellas tiernas aves sin nido.

De repente Manuel se volvió hacia las dos mujeres, con una mirada indescifrable, tomó por sorpresa a Margarita en sus brazos arrancándola de los de su madrina, multiplicada su fuerza en el hervor de una rabia salvaje que iba arrebatando sus miembros uno a uno, al tiempo que exclamaba con voz sombría:

-¡Que Dios me perdone! ¡La sangre es la sangre, pero también es sangre el fuego de este veneno que corre por mis venas!

-¡Niño mío! -Margarita lloraba abrazándose a su cuello.

-¡Hermanos no, no! -gimieron las dos voces al unísono mientras sus cuerpos atravesaban el umbral.

Cuando Fernando y Lucía quisieron reaccionar se escuchaba el relincho nervioso de un caballo y el repiquetear urgente de unos cascos en las losas del patio. Al asomarse al balcón sólo pudieron ver la imagen de la pareja, estrechamente abrazada, huyendo al galope tendido en una llamarada roja, porque caía la tarde y el último sol, el polvo levantado por la veloz huida, fundían la silueta del caballo en una visión quimérica de fuego, imagen de una hermosura inquietante y bárbara que había eclipsado el paisaje de la ciudad ahora raptada también con Margarita.

-¡Válgame el cielo, señor Viracocha! -irrupía el mozo de cuadra atropelladamente en la estancia, llenando la habitación de la vaharada inconfundible de las caballerías, al tiempo que explicaba a gritos:

-¡Se han llevao al "Huracán"! ¡Qué Dios les proteja! ¡Ese macho es el viento, ese alazán tiene el vicio del galope! -y, haciendo una pausa para tomar aliento, añadía con voz entrecortada:

-Mucho caballo pa sujetarlo un novato... Ese semental ya ha esnucao a dos hombres de monta fina que quisieron domeñarle la voluntad...

Ahora los fugitivos subían a un cerro. Se aplacaba en la pendiente el poderoso impulso del caballo que resoplaba en la negrura. Margarita había dejado de llorar, y Manuel la sujetaba amoroso contra su pecho. Ninguno de los dos interrumpió el silencio, y sólo el coro de las chicharras y los grillos celebraban con su estribillo la frescura de la noche y el estrellado firmamento donde los astros temblaban en soledad infinita.

Sintió el hombre cómo se acompasaban los latidos de su corazón a los de la mujer, y sintió temblar todo el cuerpo de ella que parecía más niña e indefensa que nunca. Ella se volvió hacia él y sus bocas se encontraron para reconocerse y buscarse ávidamente en aquel destierro de cualquier esperanza.

Se besaron sin sentir la ascensión a la cima. Se besaron sin sentir extrañeza de la cabalgada a la deriva. Se besaron sin recordar otra cosa que las estrellas giraban

vertiginosas en esa noche en que ellos dos eran los únicos habitantes del mundo. Resoplaba el caballo pero ellos no lo oían. Se desprendían piedras, resbalaron los cascotes, tres, cuatro, cinco veces, y "Huracán" relinchó, pero ellos se extraviaban en insaciable bebedizo de la saliva.

Se besaron en un ritual ambivalente oscilando entre la dulzura y la exigencia hasta perder la noción de la propia boca. Pero volvía, tenaz y apasionada como su amor, una gran amargura.

-No puede ser, Manuel -susurró Margarita apartando sus labios.

-Entonces la vida tampoco puede ser para mí -dijo él y añadió con voz ronca mordiéndole en el hombro:

-Si no puedo tenerte, me mataré.

-Me das miedo... Ella le acariciaba el rostro recorriendo lentamente con sus dedos las facciones del hombre, -además, si algo te ocurre yo ya no tendré ninguna razón para vivir.

El caballo se había detenido y ellos descubrieron el motivo. Estaban en una pequeña plataforma, el penúltimo escalón antes de llegar a la cima inaccesible, bloqueada para ellos por una pared horizontal de roca pulida.

Miraron hacia abajo. La oscuridad no ocultaba un hondo abismo desde el que llegaban los ruidos agazapados en las oquedades y las sombras, el bullir de los habitantes de la noche que despertaba en la piedra.

De pie se abrazaban sus cuerpos estremecidos por el largo viaje que comenzaban hacia tenebrosos territorios. Soportaba Margarita el peso del hombre apoyada en la roca. Pasaron muchas horas y las voces desgranaron un rosario de quejas, de promesas, de íntimos recuentos, y se confundieron al llorar en la intensidad de una lluvia que comenzó como una llovizna.

Amanecía cuando se besaron por última vez.

-Te quiero, hermana.

-Te quiero, hermano.

Se tomaron de las manos y saltaron al vacío.

Cuando "Huracán" llegó solo a las caballerizas del Imperial, fue acogido por un gran griterío. Venía sudado, hambriento y abatido. Se dejó desensillar y cepillar por el chico Asunción mientras muchas personas iban y venían profiriendo sonidos en un lenguaje ininteligible. Casi no pudo probar la avena ni beber por el nerviosismo que se respiraba en las cuadras.

Estaba cayendo en un dulce sopor cuando sintió el taconeo imperioso de unas botas acercándose a su refugio. Con los ojos todavía húmedos de lluvia, de estrellas, de sueño, vio entrar a don Sebastián que colocaba un objeto negro entre las rejas, al tiempo que escupía contra el suelo:

-¡Caballo asesino, ahora verás! -Sonó el impacto de un tiro y el alazán se estremeció, doblándose lentamente su belleza magnífica, hasta inmovilizarse tronchada en la tierra en un charco de sangre donde los últimos resplandores nocturnos se extinguieron y su noble memoria de bestia caída se inundó de negrura.

En una sima anónima los cuerpos inertes de dos aves sin nido yacían escoltados por la sombra de un círculo de cóndores.

Tres estrellas errantes titilaron un instante en la fragua inclemente de las bóvedas del tiempo.

Dos de aquellos espasmos cósmicos sólo habían sido presentidos en su rastro en el azul antes de cerrarse por los ojos de un équido en carrera hacia las verdes praderas siderales y los rumorosos riachuelos de la tibieza original.

CAPERUCITA ROJA, EL LOBO FERROZ Y LA NECESIDAD DE IR SIEMPRE BIEN ARMADO

Gerardo Piña-Rosales
Director Honorífico ANLE

Había una vez una niña muy bonita y la mar de buenecita llamada Caperucita, siempre dispuesta a ayudar a su mamacita en los quehaceres de la casa y en el cuidado de su abuelita, que vivía al otro lado del Sterling Forest. “Hoy –le había dicho la mamá– le llevarás a la abuelita una libra de carne de membrillo, unas galletitas ‘María’ y unos paquetitos de té”.

Era la hora de la siesta, hacía calor, mucho calor; desde lo frondoso del bosque llegaban los cantos de los pájaros y el chirriar de las cigarras.

Caperucita, consciente de sus deberes, se puso la caperuza colorada, cogió el cestito y se aprestó a ir a casa de su abuelita.

Desde la cocina, la mamá le advirtió: “Caperucita, no olvides de llevar tu escopeta, que por ahí anda el lobo feroz haciendo de las suyas”. Caperucita sonrió. ¡Cómo iba ella a olvidar su elegante y mortífera Browning B-25, de bellos grabados en báscula, cañón de 71cm, doble punto de mira, de muy buen encare, selector de tiro y espulsora! “Claro, mamá –le contestó la niña, ya en la puerta–, y me llevo también en la nueva canana un buen puñado de balas en cruz”.

Caperucita, segura y confiada, caminaba por el bosque más contenta que unas pascuas, correteando tras las mariposas y olisqueando las florecillas que encontraba a su paso.

De pronto, el lobo, que había estado acechando a Caperucita desde que la niña saliera de su casa, aullando como lobo que era, se abalanzó sobre ella, abiertas las

feroces fauces, negras como la boca de un lobo. Caperucita no se inmutó. Colocó la cestita en la yerba y se echó el fusil a la cara: sonó un estampido. En el bosque revolotearon las aves y chillaron las ardillas.

Caperucita había fallado el disparo.

Pero la escopeta era de dos cañones... El lobo, pegó un salto por encima de la niña y, con el rabo entre las patas, se escurrió entre unos matorrales. Caperucita aprovechó para increparlo: “¡Malo, malo y requetemalo! ¿Cuándo te vas a enterar de que a las niñas bien armadas como yo no podrás comértelas nunca? ¡Que te sirva de escarmiento!

Y así, envalentonada, llegó a casa de la abuelita, y enseguida le contó a la buena señora su aventura con el lobo. “¡Cuánta razón tenía tu madre en que aprendieras desde chiquitica a manejar el fusil como un pro!”—le dijo sonriente la anciana, acariciándole la cabecita.

Caperucita dispuso la mesa, y ambas se sentaron, seguras y confiadas, a zamparse unas galletitas y a saborear un té de Ceilán.

Pero el lobo, esa alimaña feroz, no se da por vencido tan fácilmente. ¡Y tenía hambre, mucha hambre, muchísima hambre! Después del fiasco con las ovejas, ya ni el Hermano Francisco se acordaba de él.

Lentamente, arqueando el espinazo y procurando no hacer ruido al pisar la maleza, el animal se fue acercando a la casa. Advirtió que una de las ventanas laterales estaba abierta. Oyó voces dentro. No lo pensó dos veces, pegó un salto se coló en la casa. La abuela soltó un grito de espanto, pero ya Caperucita agarraba su fusil para darle al lobo su merecido. Pero el hombre propone y Dios dispone: en ese preciso momento, del susto, a la abuelita le dio un síncope, y, al desplomarse, fue ella quien recibió el impacto del disparo.

Caperucita apretó el gatillo de nuevo: sonó un ominoso clic.

El lobo, sabedor de que la escopeta de la niña estaba ahora descargada, se lo tomó con calma. Caperucita, acorralada, corrió despavorida hacia la puerta. Pero su suerte estaba echada. El lobo abrió su enorme boca colmillada y se dispuso a gozar del festín. Empezó por los muslos tiernotibios de la niña, y cuando no quedó de ella más que un montoncete de huesos, olisqueó el cadáver de la vieja, le dio unos

mordiscos a sus amojamadas pantorrillas, pero como eran más duras que la pata de perico, se contentó con meársele encima.

Moraleja

No haga como Caperucita: cuando salga, llévese una ametralladora o semiautomática con capacidad para liquidar a un ejército (de lobos o de hombres).

Contáctenos:

[national rifle association.com](http://nationalrifleassociation.com)

QUÉDATE EN EL POZO HASTA QUE TE LLAME

María Sergia Guiral Steen

University of Colorado, Colorado Spring

Me cogió de sorpresa. Me encontraba soñando en blanco o quizá en azul, así, sin disonancias. De repente lo sentí, lo oí, casi lo vi. Escuché el contacto metálico de llave y cerradura: nítido. Desde la cama, presentí sus pasos. Para entonces, ya había imaginado la entrada y el ataque en la habitación. Me preparé a chillar. Desolada, miré al marco de la puerta esperando que asomara primero la cabeza.

A cien por hora, mantenía una respiración apretada conteniendo el mínimo sonido. ¿Habrá alguien...? ¿Algún ser que me abrace para saberme viva? Y más aún, ¿alguien que me dé...un beso, que me preste un contacto suave, húmedo y caluroso como el vapor de humos de una boca amiga, de un humano cualquiera? Si ese eres tú y me presentes, dame tu mano; sácame del horror en que estoy, ¡dime algo!

Desperté de mi sueño y siguieron los días y yo tratando de averiguar quién sería el hombre misterioso. ¿Lo soñaré de nuevo? Quería asegurarme de que había sido sólo una visión; algo irreal que nunca más volviera a perturbar mi vivir diario. En realidad, empezaba a confundirme entre el momento soñado y el otro: el monótono, el que se repite para asegurarnos que somos y existimos.

Sí. Quería saber más, y para eso, tendría que recurrir al sueño, a una noche de zozobras y de evocaciones; al menos, para preguntarle a aquella aparición por qué penetró mi morada plácida.

Volví a soñar. Este era otro hombre. Lo conocía por malos recuerdos, aunque no me habitaba. ¿Qué hacía aquí? ¿Qué demonios pretendía visitándome en mi tiempo

tranquilo, en mi tiempo, muy mío, si yo no lo invocaba? ¿Si ni siquiera deseaba recordar su rostro? Me volví gritando hacia dos sombras rezagadas: ¿Pero es que este no se había muerto? ¿No recuerdan ustedes?

De nuevo, el sol, el día y todo lo demás, me sacó de mi diálogo interno. ¡Ah!, ya sé quien era, me dije; tengo que ahuyentar sus pasos, sus llamadas nocturnas de cabaretero, sus insinuantes palabras obscenas, sus requerimientos. ¿Por qué me sigue si yo ya no le tengo miedo? ¿Por qué habita mis sueños y me deja exhausta con despertar de luna llena, sin fuerzas para seguir mi curso monótono diario, mi feliz sosiego? Le voy a plantar cara la próxima entrevista.

Estaba yo, no sé dónde, en la azotea de la casa, creo, cuando me di cuenta de que los pijamas—colgados de manera extraña—se veían demasiado estirados; me pregunté quién habría entrado otra vez a manipular mi ropa interior limpia, la que se quedó sin colgar. Nadie a mi alrededor espero, aunque, descubrí la puerta hacia la escalerilla entornada.

Salí a la calle y tropecé con uno—tal vez el de los pijamas—que era más bien bajo. Se me aproximó con aires de matón, proponiéndome cita. Le pregunté si era él, también, el del primer sueño. Me dijo que imposible. En la fecha que leía en mis adentros, se hallaba en Singapur. Después, le pedí que explicase su postura de conquistador, sabiendo que a mí me irritaba tanto. Insistió de nuevo en que ni era el primero ni el segundo, sino que acababa de llegar al sueño.

De momento, contesté: “lárgate amigo” que no me haces ni puñetera falta; y que te conste, creo que tienes algo que ver con el segundo; aunque, pensándolo bien, eres algo más bajo. No se dejó intimidar y persistió en su propuesta: sí o no. Tenía demasiado que hacer para perder el tiempo. ¿Por qué no me dejarían en paz este, el otro y el de más allá?

Las 7. Café, tostada, coche, cartera abrigo y...acelera. Doblé la esquina y en mi estupefacción se había colocado, el del último sueño, en medio de la calle; dirigía el tráfico de niños a la escuela. ¿Pero será posible que el tipo ese se haya salido de mi duermevela y así, por las buenas, se me presente haciéndose el humanitario?

Me entró terror, un gran agobio, acoso, invasión y miedo a que me robaran algo. Me volví a casa y decidí sacar a los niños de la escuela y llevarlos muy lejos. Los puse, arropados de invierno, en la parte trasera del coche; dos creo. Tiramos carretera arriba; las líneas de separación del centro y laterales parecían juntarse, hasta quedar unidas en un punto. Vi como el conductor de otro coche descendía y se tiraba o bajaba a un barranco. Hice lo mismo. Saqué a los niños. A pocos pasos encontramos un poblado, luego de cruzar un espacio yermo.

Y vuelta a las andadas. Se me está confundiendo todo: noche y día. Ayer los vi a todos ellos reunidos en mi casa. El problema es que no sé qué querían. El primero, el bajo y el que dijo no saber nada, discutían. ¿De qué? Yo lo único que quería saber—les dije—era si eran el mismo o no. Quizá yo me había asustado sin justificación alguna, a causa de la píldora nueva. No hubo contestación.

Lo que me irrita es que, con píldora o no, sacaron de mi mundo interior algún duende escondido. En realidad, pensé que no le había dado tiempo, al de la pesadilla primera, a que entrara en el cuarto ni le había visto la cara.

Decidí brindarle otra oportunidad y lo quise soñar. Noche tras noche me disponía a descubrir lo que parecía ser un pigmento de mi imaginación. Francamente, no me dejaba seguir la rutina diaria. Quería que manifestara su intención por saber si mi miedo estaba bien fundado o no.

Sin ningún éxito, volví a quererlo encontrar de noche y no venía. Entonces tuve la intuición de que tal vez no quisiera enfrentarse a solas conmigo y decidí convocarlos a todos. Llegaron juntos. No sé quién era quién— me daba igual. El bajo no resultó tan bajo; el segundo seguía con sus piropos y pamplinas; pero el primero, no me daba la cara. Le pedí que se volviera y me reí. ¡Vaya tipo tan dengue y poca cosa! Se mostró muy tranquilo, aunque poco sincero; meloso, diría yo más bien. Dijo que habíamos estado casados y aquel día del susto intentaba proponerme volver. Lo dejó porque estaba borracho—sería el olor del alcohol lo que me descompuso— lo conocía bien de antes.

Los miré a los tres. Resultaban monigotes risibles. Creo que eran un mismo personaje en tres formas. Tres sombras que, por varias razones, se habían traspasado en

mi sueño a hurtadillas. Se negaron a aclararme el porqué de su presencia—aparte de lo que insinuó el primero sobre matrimonio—.

Está bien, me dije. Les daré cita en el pozo del patio, donde tengo las flores: el pozo de mis secretos íntimos. Y si no tienen nada más que alegar sobre su visita, los invitaré a beber de sus aguas mansas. Si no lo hacen, me daré cuenta de la intención que llevan.

En el encuentro, que tardé en convocar una semana, se negaron en rotundo a aceptar mi sugerencia. ¿Tenían miedo? De cualquier manera, les dije que mientras se aclaraban, estarían más cómodos sentados en el hueco interior de la escalera, hacia el fondo del pozo. Podían descender por la parte derecha. Cuando se decidieron, como pude, los empujé de golpe.

A los dos días, me asomé y escuché, a manera de cinta repetida: "No te preocupes...; ya no existen... Están congelados hasta que tú les decidas un futuro mejor... Los tres eran solamente uno..."

.....

¿Cuántas horas llevaría acostada? No oí el despertador. ¿Las 12? Estaba helada. Edredón, sábanas y mantas quedaban a uno y otro lado de la cama. Marzo y titiritaba. Miré a la puerta. Contra el marco, con llaves en la mano, se apoyaba el que no dejé entrar al principio de mi pesadilla. Lo conocía bien.

¡Qué horror! Me había dejado puestas las llaves en la cerradura. ¡Es que soy! ¡Bueno! Con este ajetreo de vida, ¡ni me aclaro!

Se acabó, le dije. Salté precipitada. Le quité las llaves y lo invité a salir, no muy cortésmente. Después, di un gran portazo a la puerta: **la de casa y las otras.**

RESEÑAS



RESEÑA

José Luis Molina

Francisco Javier Díez de Revenga. *Salzillo, la procesión y los escritores*. Real Academia Alfonso X el Sabio. Biblioteca Murciana de Bolsillo, nº 160. Murcia. 2022. 239 pp. ISBN 978-84-09-41288-4.

El profesor emérito de la Universidad de Murcia, Francisco J. Díez de Revenga y Torres, por la actualidad de sus estudios sobre la generación del 27, Carmen Conde y Azorín, se ha asomado más de una vez a estas páginas, dado que es conocido por su presencia en algunas universidades norteamericanas como conferenciante, profesor visitante o interviniente en cursos de literatura española.

Quizá el tema que trata en este libro esté algo alejado de los intereses de algunos de sus posibles lectores no creyentes, pero es un magnífico ejercicio que relaciona el arte, la semana santa y los escritores no solo locales, visto todo desde la luz de la antropología. El siglo XVIII, época de auge económico y cultural en la región murciana, introduce entre los temas religiosos de devoción lo relacionado con la semana santa. Se da la circunstancia de que nace y vive en Murcia el escultor Francisco Salzillo (1707-1783). Su padre, Nicolás Salzillo, era un escultor italiano, originario de Santa Maria Capua



Vetere (Campania) afincado en Murcia. Se dedica sola y exclusivamente a la escultura religiosa. Por otro lado, el XVIII es un siglo en el que se comprueba el auge de las Hermandades y Cofradías de carácter religioso, comandadas por laicos. Aunque Francisco estudia con los jesuitas, a la muerte del padre, se hace cargo del taller de escultura.

Es decir, la devoción religiosa a Nuestro Padre Jesús Nazareno, al que desde entonces la gente de Murcia le tiene particular arraigo, la plasmación de los pasos – tronos con escenas de la Pasión de Jesús– para la misma Cofradía que desfilan en el Viernes Santo en una procesión –modo de catequesis popular para captar nuevos cristianos y aumentar la devoción de los creyentes– que sale al romper el alba mientras transcurre por diversas calles murcianas en un itinerario que continúa hasta las primeras horas de la tarde. En la actualidad, sigue la devoción, continúa la procesión, que es un lugar de concentración del pueblo por las razones expuestas – religiosas, artísticas y las propiamente devotas de la Cofradía–, pero su fama ha traspuesto el ámbito murciano y es presenciada por miles de visitantes:

«La procesión del Viernes Santo en la mañana es uno de los momentos cumbres de la Semana Santa de Murcia, no solo por el incalculable valor y antigüedad de las imágenes que desfilan con la Cofradía de Jesús sino por disponer de las más puras esencias del estilo Tradicional murciano, tanto en indumentaria (sus mayordomos llevan la cara destapada), como en música (dispone de diversos grupos de carros-bocina que tocan la denominada burla). También conserva la forma de llevar los tronos sin marcar el paso; a excepción del titular, al tratarse de un Jesús Nazareno, y también los dos estantes por vara» (Wikipedia).

La devoción religiosa, la calidad de las imágenes de Salzillo, la espectacularidad de su desfile y la tradición que refleja, han llevado a que la procesión haya alcanzado una notable fama, lo que hace que la visiten personajes importantes no solo de la ciudad sino de otros países. Entre los ilustres visitantes se encuentran los escritores. Así que Díez de Revenga picotea entre los documentos antiguos y las hemerotecas y ha reunido el escrito de veinticuatro periodistas, escritores e intelectuales que opinan tanto de las procesiones como de las obras de Salzillo y que, al mismo tiempo, nos proporcionan noticias de las mismas de una manera diacrónica, lo que permite conocer la historia de esta procesión entrañable, espectacular y de contenido religioso.

Algunos de los escritores y escritoras cuyos textos recoge el profesor Díez de Revenga son conocidos al nivel nacional, como E. Pardo Bazán, Carmen Conde, Gabriel Miró, Gerardo Diego, Federico García Sanchiz, Menéndez Pelayo, Salvador

Rueda, Andrés Sobejano, otros pertenecen a la literatura regional: Emilio Díez de Revenga, Raimundo de los Reyes, Andrés Baquero, Fº. Alemán, Pío Tejera, P. Jara Carrillo y José Ballester entre otros. Es decir, a la vistosidad de las procesiones, a lo recoleto del desfile, a lo religioso del paisaje de la ciudad antigua, hemos de añadir las diversas opiniones de esos escritores/as que, en esos artículos, exponen su opinión y fascinación, la devoción que le anima el paso de las esculturas, la catequesis de la pasión y muerte de Jesucristo, hijo de Dios.

He reservado para el final la opinión de la italiana Giovanna Grandi por razones obvias. Su reportaje contribuyó a la internacionalización de la procesión del Viernes Santo y a conocer la obra de Salzillo. Entiende que la piedad religiosa y la admiración estética es fuertemente dramática en la Última Cena, pues en ella aparece el rostro de Cristo humano, doliente y resignado, reflejo de la religiosidad del escultor:

«También aquí los fieles acostumbran a colaborar: participan en dar vida a las figuras, instalando alfombras de flores, vistiendo al Cristo de damascos y terciopelos, extendiendo sobre la mesa de la Última Cena el mantel recamado sobre el cual colocan panes, vajillas, frutos, en busca de confundir la vista para que puedan creer toda la verdad e identificarse con los personajes de madera pintada» (Díez de Revenga p. 107).

Es un libro que trasciende lo meramente local pues la conjunción de los artículos seleccionados y sus comentarios tienen un fuerte carácter antropológico, inserto en lo religioso, lo artístico, el espectáculo de una procesión y la explicación literaria de cuanto han "visto" los diferentes escritores/as que han sido seleccionados por el profesor Díez de Revenga. Es una aportación llena de perspicacia que ilustra sobre la Cofradía, la procesión del Viernes Santo, a la ciudad de Murcia y, en general, a los amantes del arte barroco del que sin duda Salzillo es uno de sus más destacados intérpretes y representante.



Salzilla. *Paso de la Cena*. Viernes Santo en Murcia. Foto de Carlos Moisés García, tomada de *La pasión según Salzilla* (1995)

RESEÑA

José Luis Molina

Carlos Mateo Balmelli. *La pasión de Lucrecia*. Santillana S.A. Asunción. 2013. 358 pp. ISBN 978-99967-704-3-2

***A la sombra de un destino*. Grupo Avellaneda (Suma de Letras). Buenos Aires. 2015. 363 pp. ISBN 978-987-739-020-9**

Nada más lejano que poder leer literatura paraguaya publicada en dicho país, al menos no pensaba en esa posibilidad. Pero, a través de un amigo común, amigo del novelista, he tenido acceso a esta literatura cuya noticia, más que reseña, ofrezco para los aldeuenses curiosos, o para los ya iniciados en la literatura paraguaya.



Carlos Mateo Balmelli (Asunción, 1961) es abogado, escritor, político opositor al régimen de A. Stroessner, perteneciente al Partido Liberal Radical Auténtico (PLRA), por el que fue Senador (2003-2008). Entre otros libros de una intencionalidad política más clara, lleva publicadas seis novelas: *La pasión de Lucrecia* (2013), *A la sombra de un destino* (2015), *Tamarindo* (2017), *Filosofía de vida* (2019), Premio Nobel (2020) y *El andar del lobo* (2022).

La pasión de Lucrecia se empezó a escribir, según el autor confiesa al inicio de la misma, sin tener la intencionalidad de narrar los acontecimientos que después formaron el eje de la novela. Entre ficción y realidad, entre personajes ficticios y reales, viene a contar la situación política de su país en esos años que él vivió inmerso en la práctica política. Lucrecia, la protagonista, es la hija adolescente de Octavio

González Miranda, ministro del interior del gobierno de Stroessner, dictador que sometió a Paraguay durante treinta y cinco años en el país con más diferencias sociales de todo el cono sur, se encapricha de Baltasar De La Sobera, quizá el mejor partido social disponible para ella. En este ámbito político, años setenta del pasado siglo, se desarrolla la trama. Viven una pasión sin freno que llegan a interferir en los planes presidenciales del ministro que se siente el sucesor natural de uno de los últimos dictadores latinoamericanos. Confluyen en la novela la política, la crítica social en medio de pasiones desatadas, sin freno, y la ceguera de los fanatismos. Juan Manuel Marcos escribe sobre esta primera novela:

«Después de presidir el parlamento de su país y dirigir la represa hidroeléctrica más grande del mundo, Carlos Mateo Balmelli resolvió testimoniar con una estremecedora ficción histórica, a la altura de la mejor producción literaria de su generación en América Latina, que el paraguayo siempre será capaz de reinventar el heroísmo.»

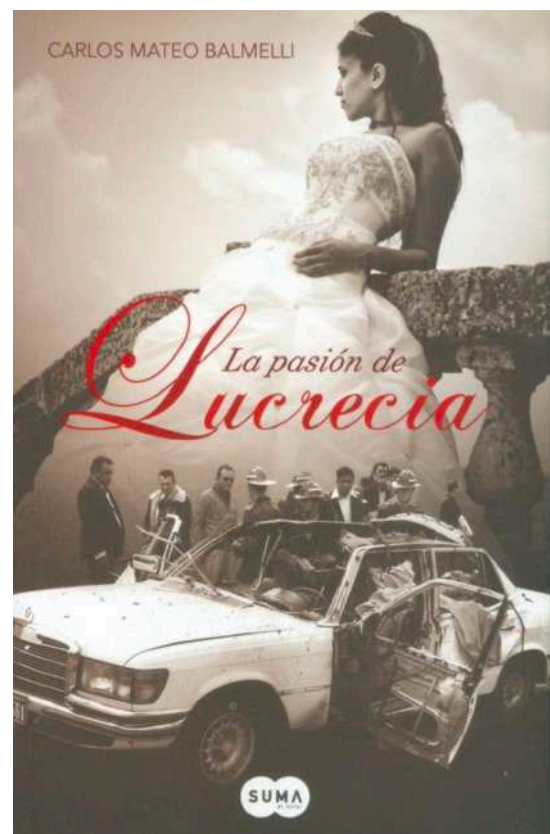
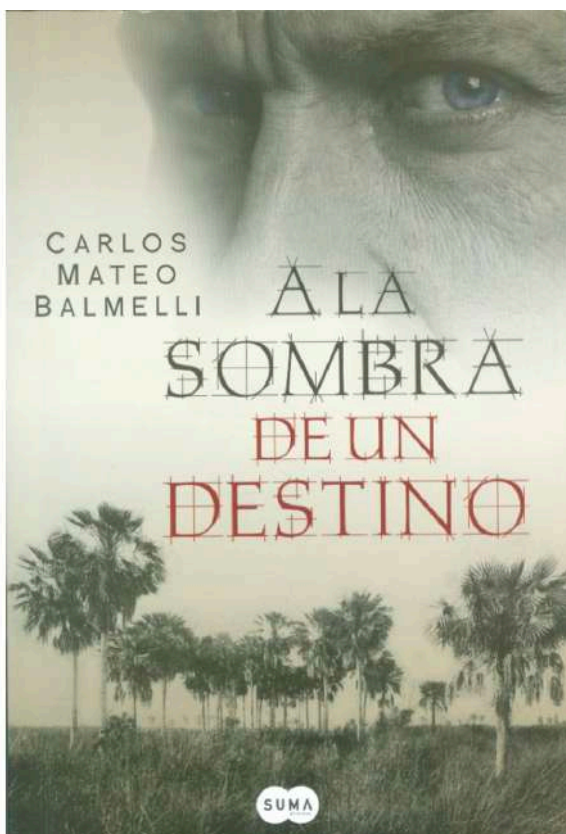
Le dedica este segundo libro, *A la sombra de un destino*, a dos conocidos suyos: a Juan Manuel Marcos «por animarme a construir un destino literario», y a Belarmino Fernández, «por convencerme de que un destino incumplido es también un destino», es decir, más o menos que política y literatura de denuncia no casan bien en países o sociedades con grandes y enconadas diferencias ideológicas y sociales y quizá haya que caminar por otros senderos.

Tanto en esta como en la anterior novela los diferentes capítulos vienen titulados, lo que me parece una singularidad de estilo no muy avanzado. Esta novela semeja o simula un diario en el que Michael Wertheim cuenta su amistad con Evaristo Menéndez, español de Asturias. Es su ídolo de carne y hueso, personaje inspirado en las ideas de Nietzsche sobre el superhombre, que abandona su familia y su carrera para dedicarse a la superación personal. Los diálogos, el diario y otros aportes sirven para aportar argumentos históricos, religiosos e ideológicos que vienen a ser la historia de Paraguay a lo largo del siglo XX.

No he tenido la oportunidad de poder seguir leyendo a este autor, cuya última novela, *El andar del lobo*, cuenta la historia de un nazi escondido en Paraguay muchísimos años, algo que se decía antes. La editorial lo resume de este modo:

A partir del manuscrito de un ex jerarca de las SS, el temible grupo parapolicial del nazismo, un publicista se propone desentrañar la mente de un hombre común, apasionado por la historia y la filosofía, que abrazó al partido político de Adolf Hitler y refleja su pensamiento sobre la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. Luego de aquellos sucesos, de los que no se arrepiente y justifica, termina su vida en Paraguay dedicado a la docencia.

Parecen novelas que ficcionalizan realidades históricas, siempre relacionadas con su país, y añaden los elementos justos y necesarios para que se produzca una lectura cómoda de las mismas.



RESEÑA

Edward Stanton

Las “edades” poéticas de Antonio Gamoneda. (Entre 1947 y 1998). Contiene entrevista con Antonio Gamoneda. Edición de la autora, Margarita Merino. Madrid: eruditio, 2021. ISBN 978-84-09-30432-5. 346 pgs., 19 euros.

TAL PARA CUAL

En su nuevo libro sobre Antonio Gamoneda, Margarita Merino publica por primera vez la transcripción de una entrevista que le había hecho al poeta hace un cuarto de siglo, donde le preguntaba si le gustaría ver algún otro tipo de crítica sobre su poesía. Gamoneda respondió con el humor que aligera su habla y su prosa si raras veces su verso: “Me coge usted en cueros, Señorita... La mejor interpretación de un poema mío se parecería mucho a otro poema...” El libro de Merino, a pesar de sus orígenes universitarios, se acerca a ese tipo de crítica que el poeta llama “interna”, lírica. *Las ‘edades’ poéticas de Antonio Gamoneda* estudia e ilumina el primer medio siglo de la vida y obra del leonés, cuando era todavía un escritor casi invisible, antes que recibiera el tardío aluvión de premios merecidos: el Europeo de Literatura, el Reina Sofía, el Cervantes.

¿Quién mejor que una poeta leonesa de la generación posterior para entender la “ciudad avergonzada” de Gamoneda en un país que es “criatura / del dolor,” su “niñez herida por la guerra,” pasando por su “resistencia interior” durante los ásperos decenios del franquismo, hasta la justicia poética de su reconocimiento por otros escritores, preludio a los galardones nacionales e internacionales?

En la cubierta-fuego intensamente roja, -¿encarnada / escarlata / carmín?- de esta edición figura el espeluznante cuadro “In Ictu Oculi” de Valdés Leal, muy acertado para el estudio de un poeta cuya obra está marcada por “tres emes: memoria, miedo y muerte.” En su entrevista con la autora, Gamoneda confesó que “Mi primera

cultura... es la cultura de la muerte.” No sorprende que algunas de las mayores influencias que rastrea Merino sean de otros poetas obsesionados con la mortalidad: Quevedo, Machado, Vallejo, Lorca, Blas de Otero. Fascinante es la “ida y vuelta,” el efecto boomerang entre Gamoneda y un escritor de León mucho más joven, Julio Llamazares, que parecen haberse inspirado mutuamente.

Como los mejores críticos, Merino sabe cuándo callar y dejar que la poesía estudiada hable por sí misma:

Porque es preciso conquistar la altura
para el inmenso corazón del mundo
para esta tierra que nació sin alas.

“Después de estos versos,” dice la autora, “sobran las palabras.” Pero Merino no calla cuando hace falta hablar, no se esconde detrás de una imposible objetividad académica y se atreve a revelar como poeta sus propias intuiciones sobre la obra de su conciudadano. Así Merino evoca punzantemente la renovada fragilidad de nuestro tiempo, las pérdidas que nos han tocado a todos, haciendo que la poesía de Antonio Gamoneda cobre más urgencia que nunca.

MARGARITA R. MERINO
(MMdL)

LAS "EJES" POÉTICAS
DE ANTONIO GAMONEDA
(ENTRE 1947 y 1998)



Contiene entrevista con Antonio Gamoneda

Edición de la autora

MARGARITA R. MERINO



Antonio Gamoneda (España, 1931) es autor de una poesía excepcional: *Edad* (recopilación de siete poemarios), *Libro del Fío*, *Libro de los venenos*, *León de la maraña*, *El cuerpo de los símbolos*, *¿Tú? (que se analiza en este estudio)*, *Nada he*, *Ante las pérdidas*, *Ceclia*, *Reescritura*, *Esta luz*, *Poesía ramada* (1947-2001) y otros libros. Desde la lejanía en la provincia, su tardía notoriedad no le ha impedido recibir el Premio Castilla y León de las Letras en 1985, el Nacional de Poesía en 1988, el Premio Sofía de Poesía Iberoamericana en 2000, el Cervantes en el 2007, ni ejercer su magisterio sobre poetas jóvenes. Coetáneo al "siglo XXI", comparte la poesía como "descubrimiento" señalada por Deleuze. *Voz* inconfundible al atravesar los cánones de la preceptiva y los géneros (y enfundada en una constante reescritura) brinda perplejidad al lector mediante una lectura "calidoscópica" por el valor del símbolo que lo es de sí mismo y las imágenes que resultan de la unión de elementos. Y que nos devuelve a los desaparecidos en la memoria de una niñez herida por la guerra.

Al interior paralelismo del pesimismo radical de esta poesía desoladora, hay que saltar las fronteras para hablar de la angustia del hombre contemporáneo que hermanó sus preocupaciones con los ciudadanos del siglo XX. Influencias de Saint-John Perse, conexiones con Kafka o la fraternidad con César Vallejo, en un mundo de insectos y humores corporales presidido por la memoria y la muerte, con la consolación del amor sexual que no salva de la desesperanza ni la degradación. Nexos con la antigüedad y el Siglo de Oro, con Quevedo, en un magma de jugo y fluido, de venenos cuya alquimia perturbadora cambia nuestra pensamiento por sensaciones. Este estudio acerca estas claves y una visión panorámica de la evolución de una obra de rigurosa calidad literaria y filosófica que trascienden su militancia existencial al proponer un mensaje de libertad (en la España franquista) y un comportamiento ético de rara entera en todos los estados, —pese a que todos sean de la muerte—.

Este análisis íntimo y crítico, interpreta en profundidad los claves intrínsecas más arriba apuntadas, siempre textos de autores de la literatura universal y el cine, facilita numerosas referencias críticas de su recepción por los expertos (en la época en que esta poesía era menos conocida) y demuestra cómo el autor se cimera en la ambigüedad como un fin en sí mismo, en el propósito más poético de expresar lo inefable de su revelación, y para ocultar los retazos biográficos con una voluntad añadida de estilo y en la forma de composición más acorde con su propia música. Así el poeta revisa, tensa y expone su obra pues que los versos "pueden cantar otro voz". Lo hará además impregnado de la herencia poética en la poesía incompleta de "una muy alta vida" que la flaquea —justicia poética— al reconocimiento universal, pero sin dejarle abandonar la idea constante de su fracaso en la dinámica tonar de tres eras mayúsculas —memoria, mito, muerte— aferidas al peso asumido de un pasado individual y colectivo que no puede cambiar por irrecuperable. (© Strozzi Librería 1999)

LAS "EJES" POÉTICAS DE
ANTONIO GAMONEDA

ISBN 978-84-09-30432-5



FruitionMerinoLindsay@charter.net

COLABORADORES



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).

Enrique Ávila López is a Spanish/Canadian Full Professor of Hispanic Studies at Mount Royal University in Calgary (Canada), where he teaches at three different departments; in the Department of Humanities, the Department of General Education, and the Department of English, Languages & Cultures. He obtained his Ph.D at Durham University (UK), his MA from the University of Liverpool, and BA from the Universidad de Granada. Dr. Ávila López is specialized on Contemporary Spanish Feminist Literature and Cinema. He has published over forty peer-reviewed articles in academic journals as well as in different books, encyclopaedias and conference proceedings. His first book dealt with the literature of Rosa Regàs, and it was the winner of the international competition for the Victoria Urbano Monograph Prize given by AILCFH: the Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (United States, Tempe: 2007). His second book, *Modern Spain* (ABC-Clio: 2015) connects relevant aspects of Spain with those of other countries in 16 chapters and 4 appendixes. His third book, *Discovering Spain* (Kendall Hunt, 2020) was his first e-Book –an interactive textbook that covers 13 chapters with some of the latest information about Spain. Currently, I am working on my 4th book, *Spanish Women Cinema in the 21st Century*.

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood, profesora emérita en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de Wells College, centra sus trabajos de investigación en literatura comparada, estudios cervantinos e historia social y cultural de La Mancha. Escribe poesía, cuentos cortos y obras de teatro para niños. Actualmente trabaja en proyectos multidisciplinares sobre la estética de la recepción en *El Quijote* y otras obras de Cervantes. Entre sus publicaciones recientes se encuentran, *Nodrizas del Campo de San Juan en la Corte Borbónica (1709-1782)*; *Literatura y pandemia: Realidades pastoriles en El Quijote*; *Tres compraventas del rey Carlos IV en Herencia (Ciudad Real)*; *Una huerta, tres casas y un molino de viento*; “*Una mi agüela por partes de mi padre*”: *momentos familiares manchegos en el Quijote y Toponimia y emblemática: El nombre y el escudo de Herencia* (Ciudad Real). Anterior es el libro *Pastoral Poetics: The Uses of Conventions in Renaissance Pastoral Romances*, (*Arcadia, La Diana, La Galatea & L’Astreé*). Para más

información y separatas: [Pilar FERNÁNDEZ-CAÑADAS GREENWOOD | Professor Emerita | PhD, Comparative Literature, Cornell University, 1981 | Wells College | Foreign Languages and Literatures | Research profile \(researchgate.net\)](#)

Roberto Fuertes Manjón obtuvo su licenciatura en filología inglesa en la Universidad de Salamanca (España), su M.A. en español en la Universidad de Northern Iowa, y su doctorado en literatura y pensamiento latinoamericanos en la Universidad de Georgia, Estados Unidos. Es actualmente catedrático de español, literatura y cultura latinoamericanas en Midwestern State University, Texas. Ha publicado numerosos capítulos de libros y artículos en revistas de distintos países así como reseñas, bibliografías y traducciones. Su campo de investigación actual se centra en las Filipinas. Además, ha sido nombrado “Hardin Professor de la Midwestern State University” y ha presentado su investigación en distintos congresos internacionales.

Olga Godoy se graduó de máster y de doctorado de español de Florida State University y es profesora asociada de lengua y literatura española en Georgia Southwestern State University. Su especialidad es el siglo de oro. Sus publicaciones incluyen diversos artículos sobre el *Quijote*, *Las novelas ejemplares* de Cervantes y sobre varias novelas de Antonio Muñoz Molina. También ha publicado la traducción del libro “*Tratar la demencia: Guía del cuidador*” para The Rosalynn Carter Institute for Caregiving.

Mariela A. Gutiérrez, 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 RANLE (Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española). La Dra. Gutiérrez fue laureada como “Líder 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 afrohispanica y en la literatura femenina latinoamericana, siendo la principal especialista de la obra de la ilustre escritora cubana Lydia Cabrera. Además de ciento veinte 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 la 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 *University of Waterloo Distinguished Professor Award* (2009), 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*.

Francisco Javier Higuero, profesor emérito de Wayne State University (Detroit). Su campo de investigación se halla focalizado prioritariamente en el pensamiento contemporáneo y en la filología hispánica de los siglos XIX, XX y XXI. Ha publicado libros tales como *La imaginación agónica de Jiménez Lozano* (1991), *La memoria del narrador* (1993), *Estrategias deconstructoras* (2000), *Intempestividad narrativa* (2008), *Narrativa del siglo posmoderno* (2009), *Racionalidad ensayística* (2010), *Argumentaciones perspectivistas* (2011), *Discursividad insumisa* (2012), *Recordación intrahistórica* (2013), *Reminiscencias literarias posmodernas* (2014), *Conceptualizaciones discursivas* (2015), *Desgarramientos existenciales* (2016), *Potencialidades dubitativas* (2017), *Intersubjetividad constitutiva* (2018), *Configuraciones críticas* (2019), *Disposiciones filosóficas* (2020), *Reiteraciones indagatorias* (2021) y *Alteraciones ensimismadas* (2022), lo mismo que numerosos artículos en revistas especializadas, de reconocido prestigio internacional.

Margarita Merino MM (MMdL, PhD), León “Capital del Invierno”, es Licenciada en CC Políticas y Sociología y Doctora en Literatura Hispánica. Ha trabajado como TAC del MEC, diseñadora gráfica, columnista, ilustradora, profesora universitaria... Ha publicado los poemarios *Viaje al interior*, *Baladas del abismo*, *Poemas del claustro I y 18* (en colaboración, en la colección por ella titulada), *Halcón herido*, *Demonio contra arcángel*, la antología italiana *La dama della galerna*, *Viaje al exterior* (incluido en el estudio de la profesora María Cruz Rodríguez González: *De la confesión a la ecología: El viaje poético de Margarita Merino*, Pliegos, Madrid 2016; y el libro “mestizo” *Pregón de un Sábado de Piñata (con explicación y gata)*, Lobo Sapiens, León 2018; y cientos de artículos y ensayos. Sus últimos libros son: un hondo ensayo, *Las “edades” poéticas de Antonio Gamoneda. (Entre 1947 y 1998)*. *Contiene entrevista con Antonio Gamoneda*, 2021; y dos muy especiales poemarios: *El arcón de los lienzos: Poemas de la piel*, y *De la ciudad vacía. (Manifiesto mapache)*, 2022. MM pide que “Defendamos la belleza del mundo”. Vive en USA. Su obra se considera ‘poesía total’ por importantes críticos, se le han dedicado en el mundo capítulos y libros y está antologada en antologías planetarias. La última inclusión aparece en el volumen de Ghosh K., Nibir. *Republic of Words: Conversations with Creative Minds from Around the World* (Chapter 11. Margarita Merino: “Passion is a part of the Trip, Compassion its Destiny”).

José Luis Molina Martínez. 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).

Sara Pérez Martínez Titulada en acordeón en el Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner”, grado en Historia y Ciencias de la Música, Máster en Patrimonio musical, está desarrollando diversas líneas de investigación, algunas de ellas vinculadas al estudio del repertorio para acordeón, y otras con el teatro lírico español del siglo xix y principios del xx, tema sobre el que versará su tesis doctoral, actualmente en curso en la Universidad de Oviedo. Además, ha sido galardonada en múltiples concursos nacionales e internacionales de acordeón, entre los que destacan el Trofeu Ibérico de Acordeao en 2006, el XXXV Certamen Guipuzkoa de acordeón “Arrasate” en 2014 y el Concurso Internacional de Acordeao de Alcobaça en 2015. Ha perfeccionado sus estudios acordeonísticos con intérpretes de la talla de Iñaki Alberdi, Gorka Hermosa, Miren Iñarga, Vladislav Semyonov, Franck Angelis y Mie Miki, entre otros.

Gerardo Piña-Rosales ejerce desde 1981 como Profesor de Literatura en la City University of New York (Lehman College y Graduate Center). Es Miembro de Número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, y Correspondiente de la Real Academia Española. Gerardo Piña-Rosales se estrenó como autor en 1984 con *De La Celestina a Parafernalia: estudios sobre teatro español* (1984). A esta primera entrega siguieron: *Narrativa breve de Manuel Andújar* (1988); *De la catedral al rascacielos. Actas de la XVII Asamblea General de ALDEEU en Nueva York* (1998), coed.; *La obra narrativa de S. Serrano Poncela* (1999); *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio* (2000), coed.; *1898: Entre el desencanto y la esperanza* (1999), coed.; *Confabulaciones. Estudios sobre artes y letras hispánicas* (2001), coed.; *Presencia hispánica en los Estados Unidos* (2003), coed.; *Hispanos en los Estados Unidos: Tercer pilar de la hispanidad* (2004), coed.; *Odón Betanzos Palacios: la integridad del árbol herido* (2004); *España en las Américas* (2004); *Locura y éxtasis en las letras y artes hispánicas* (2005), coed.; *Desde esta cámara oscura* (2006) Novela; *Es Estados Unidos* (2011), coed.; *El español en Estados Unidos: E Pluribus Unum? Enfoques multidisciplinares* (2013), con Domnita Dumitrescu; *Los amores y desamores de Camila Candelaria* (2014) Novela; *Los académicos cuentan* (2014); *El secreto de Artemisia y otras historias* (2016).

Salvatore Poeta emigró a Estados Unidos con su familia de su nativo pueblo de Piazza Armerina, Italia, para residir en Brooklyn, Nueva York, y luego mudarse a Pennsylvania con motivo de realizar estudios doctorales. Recibió su doctorado por la University of Pennsylvania con especialidades en poesía y teatro de España. En la actualidad es profesor de español en Villanova University (EE.UU.), donde imparte cursos en sus especialidades. Salvatore Poeta es autor de cinco monografías más dos

libros de sus propios versos: *El cuento: Aproximación teleológica a su 'modo de ser' constitutivo, evolutivo y operacional, con antología* (en prensa), *Federico García Lorca, poeta elegíaco y antielegíaco* (2022), *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), *There is no Road Through the Woods and Only the Keeper Sees* (2014), *Versi Tricolori. Versos Tricolores. Tricolor Verses* (2011). Numerosos artículos y versos de Salvatore Poeta aparecen en varias antologías y revistas dedicadas a estudios hispánicos.

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, EE.UU. 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. Miembro 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 varios Congresos Internacionales de ALDEEU (Cádiz, 2012; Madrid, 2021; Ourense, 2022). Condecorado con medallas profesionales, entre ellas "Outstanding Alumnus" of Villanova University (1966), "Outstanding Professor" of The Greater Philadelphia Professors Association (1998), "Placa de Honor de ALDEEU" (Zamora, 2017), "Premio Medalla de ALDEEU" (Ourense 2022). 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, 2015-2019, 2022-). Director de *Cuadernos de ALDEEU* (2020-2023).

María 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, 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 Correspondien-

te 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.

Edward Stanton is the author of twelve books, some translated into Spanish, Arabic and Chinese. *Hemingway and Spain: A Pursuit* “combines luminous travel writing with literary criticism, explores the territory of the writer’s psyche and Spain, a country that he loved better than any other after his own.” (J. Coates, *Chicago Tribune*). *Road of Stars to Santiago*, the story of his 500 mile walk on the ancient pilgrimage route to Compostela, was called one of the two best books on the subject by the *New York Times*. The eleventh, *Wide as the Wind*, a novel on Polynesian journeys, the story of a boy, a girl, their island—Vaitéa--, and how they saved it, “speaks to a fundamental truth: our need to protect the planet’s environment.” (J. Flenley and P. Bahn). The twelfth, *Vidas: Deep in Mexico and Spain*, will transport you to another worlds, and “could become a source for understanding our troubled times.” (W. Watson, M.I.T.). He has been a professor of Literature at universities in the U.S., Europe and South America. The Fulbright Commission and the National Endowment for the Humanities have awarded him grants for travel, research and writing. Born in Colorado and raised in California, he resides in Kentucky after having lived in Mexico, Argentina, Uruguay, Chile and Spain.

Mary S. Vásquez es Catedrática Emérita Joel O. Conarroe de Estudios Hispánicos en Davidson College. Sus intereses especiales en su investigación abarcan los siglos XX y XXI españoles, con énfasis en la Guerra Civil Española y la literatura en torno a ella y el exilio español del 39, más la literatura latina en Estados Unidos, sobre todo la narrativa que trata los exilios y la negociación de la identidad y la pertenencia. Ha enseñado en Arizona State University, Michigan State University y, por veinte años, en Davidson College. Es fundadora de la revista académica *Letras Peninsulares*, que editó por 22 años. Ha dedicado muchos años de investigación a la obra de Ramón J. Sender.



**Spanish
Professionals in
America, Inc.**