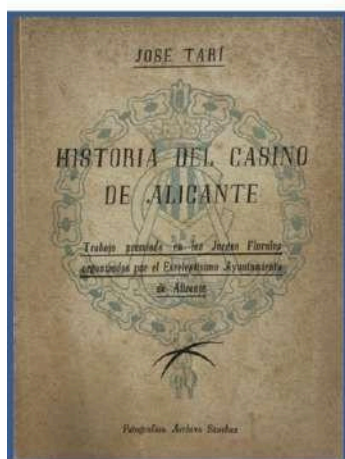
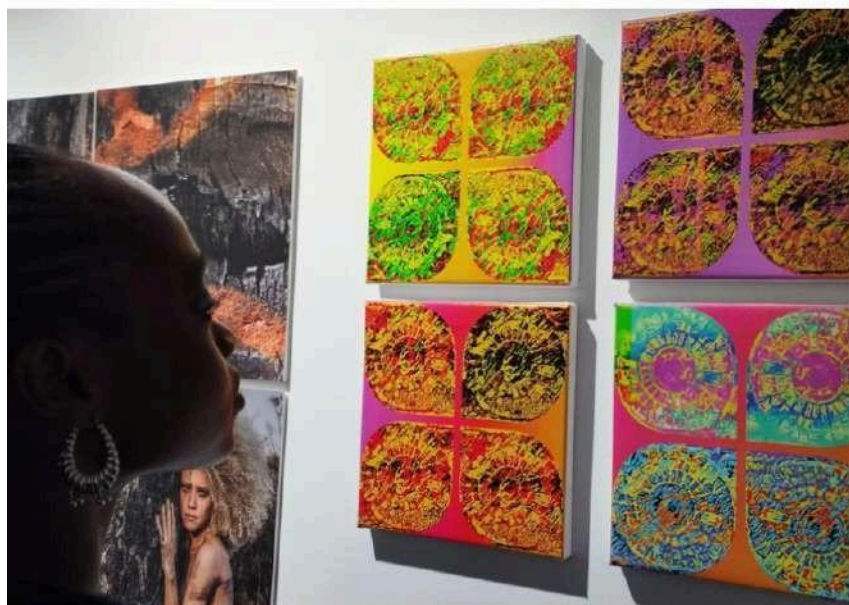


Cuadernos de **ALDEEU**

Edición de
Ana Brenes

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



Vol. 38
2026

Cuadernos de ALDEEU

Edición de Ana Brenes

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

CUADERNOS DE ALDEEU

Ana Brenes García, *Directora*
International Education of Students Abroad, Madrid

Consejo de Redacción

Pilar Fernández Cañadas, *Profesora emérita Wells College*

Reyes Fidalgo, *Profesora emérita California State University*

Inmaculada Lara Bonilla, *Hostos Community College*

Lucía Osa Melero, *Duquesne University*

Antonio Román, *Profesor emérito Villanova University*

Jorge Valdivieso, *Profesor emérito Arizona State University*

Mary S. Vásquez, *Davidson College*

Junta Directiva

Helena Talaya Presidenta

Margarita Merino Vicepresidenta

Santiago Arroniz Secretario

Michael Abeyta Vocal

Olivier Herrera Vocal

Mar Inestrillas Vocal

Mónica Sarmiento Vocal

Gloria Solas Vocal

Cuadernos de ALDEEU es una revista interdisciplinaria que publica artículos, 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, la cultura, la lingüística, el cine, la música o las artes plásticas y profesiones como la educación, la medicina, la ingeniería, los negocios o la arquitectura. 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 la directora de *Cuadernos de ALDEEU*, abrenes.cuadernosdealdeeu@gmail.com

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

Socios: \$50

Jubilados: \$30

Estudiantes: \$20

ISSN: 0740-0632

© De los artículos: sus autores

Edición de Ana Brenes García

Esta revista es miembro de CELJ

[The Council of Editors of Learned Journals]

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
ENSAYOS	17
Conmemorando un centenario. La narrativa española de Vanguardia (1923-1931) y su vigencia actual, Víctor Fuentes	18
José Corredor-Matheos: poemas monacales (Amaneceres montserratinos), José María Balcells	37
La música en las sociedades culturales alicantinas del siglo XIX, Ana María Flori	48
Globalización y crímenes fronterizos en 2666 de Roberto Bolaño: la parte sobre Fate, José Osorio	68
<i>La leyenda del beso</i> (1924): España e Iberoamérica unidas por un intermedio, Marcos Amado Rodríguez	83
La unidad del Estado según Francisco Suárez y su aplicación a la Constitución de 1978, Millán Zorita	100
Ecologías del renacer: tejiendo puentes entre el arte, la sostenibilidad y la conciencia global, Pilar Viviente Solé	119
La subversión religiosa en el poema “Pan” de Gabriela Mistral, Victoria García Serrano	139
Colecciones españolas de tapices en instituciones de EE.UU., Victoria Ramírez Ruiz	151
<i>De insomnio</i> : desde Salamanca con Alberto P. Echavarría, Santiago Tejerina Canal	183
Más allá de la automatización: proceso, reflexión y agencia en el aprendizaje de lenguas con inteligencia artificial, Fran López	198

El encuentro ético entre la mirada y la palabra en la obra en colaboración de Piña-Rosales, Garrido Palacios y Daniel R. Fernández, Andrés Villagrà	216
RESEÑAS	242
Piña-Rosales, Gerardo (Fotografías) y Manuel Garrido Palacios (Textos). <i>Imaginerías</i> . Prólogo de Daniel R. Fernández. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2022. 176 pp., Antonio Barbagallo	243
Víctor Fuentes, ed. <i>Florilegio de las letras en español en los Estados Unidos: del siglo XVI a mediados del XX (en su contexto histórico-cultural)</i> . Doral, FL: Stockcero, 2024. 410 pp., Montse Feu	247
<i>Escalera interior</i> de Almudena Grandes Edición y prólogo de Elisa Ferrer. Barcelona: Tusquets Editores, 2025. 460 pp., Helena Talaya	250
COLABORADORAS Y COLABORADORES	252

PRESENTACIÓN

Cuadernos de ALDEEU se fundó en 1983 como un espacio para que los miembros de la Asociación pudieran compartir en una revista profesional los resultados de sus investigaciones científicas y literarias, así como reseñas y textos inéditos de creación literaria. Gracias a la variedad de intereses culturales y profesionales que caracteriza a los miembros de ALDEEU, tenemos una revista interdisciplinaria que a lo largo de los años ha publicado artículos científicos, literarios y artísticos de diversa índole.

Este nuevo número supone un gran reto para mí después de la excelente labor realizada desde 2019 hasta 2023 por mi antecesor, Antonio Román, quien ha sido luz y guía para iniciar la dirección de la revista. Antonio se reunió conmigo y con Jorge Valdivieso en Madrid durante el 43 Congreso Internacional de ALDEEU donde me animaron a colaborar con la asociación como la sucesora en la edición de nuestra publicación. Posteriormente, Antonio me invitó a su casa donde me asesoró con algunos puntos clave para dicha tarea. Sin duda alguna, nuestro compañero Antonio realizó un trabajo ejemplar, que agradecemos todos los miembros de ALDEEU, dejando un legado difícil de superar.

Los doce ensayos que se publican en este número 38 rompen el silencio editorial de los últimos tres años. Así, Cuadernos **de ALDEEU** renace de manera colectiva con artículos y reseñas sobre música, política, filosofía, literatura, fotografía, didáctica, tapices y artes plásticas, que buscan abrir un espacio de reflexión interdisciplinaria.

Como todo proceso de renacimiento, esta vuelta implica una transformación que integra la experiencia acumulada durante el período de ausencia. Unos años en los que el mundo ha atravesado cambios profundos, que nos obligan a mirar el nuevo contexto de manera crítica, reafirmando el compromiso de la revista con el rigor científico, el diálogo interdisciplinar y la apertura a nuevas voces. Renacer es, por tanto, volver con preguntas nuevas y con la convicción de que el pensamiento crítico sigue siendo una herramienta para transformar el mundo que se inicia con la reflexión profunda sobre las transformaciones de nuestra contemporaneidad.

Los ensayos

Esta nueva publicación de *Cuadernos de ALDEEU* comienza con el artículo “Conmemorando un centenario. La narrativa española de vanguardia (1923-1931) y su vigencia actual”, del profesor emérito de UCSB Víctor Fuentes, quien revisa y revaloriza la novela vanguardista española de los años veinte y primeros treinta, una corriente que durante décadas fue juzgada negativamente por la crítica como deshumanizada, evasiva y ajena a la realidad social. Frente a estas lecturas, el ensayo de Fuentes propone una interpretación renovada que destaca su valor estético, experimental y filosófico, como su vigencia para comprender formas narrativas contemporáneas caracterizadas por la hibridación de géneros, la metaficción y la autorreferencialidad.

El ensayo concluye con una reflexión sobre nuestra contemporaneidad, conectando el horror que supuso el Holocausto Nazi para el pueblo judío con la tragedia que están viviendo hoy día los palestinos, “miles de niñas y niños palestinos muertos por las bombas y la metralla, y heridos, mutilados de por vida, y comidos por el hambre en su arrasada Gaza” (30).

El segundo artículo del investigador José María Balcells, “José Corredor- Matheos: poemas monacales (Amaneceres montserratinos)”, analiza la trayectoria poética de Corredor-Matheos, situándolo en la generación poética de los años cincuenta por su fecha de nacimiento y sus primeros libros, que comparten rasgos con esta generación. Sin embargo, subraya un cambio decisivo en su obra a partir de *Carta a Li-Po* (1975), donde inicia una poética profundamente influida por el zen y el pensamiento oriental, muy diferenciada tanto de su producción anterior como de la de sus contemporáneos. Esta línea espiritual y esencialista culmina en *El don de la ignorancia* (2004), Premio Nacional de Poesía, y se mantiene, con mayor presencia de elementos occidentales, en sus libros posteriores. El artículo contextualiza estos poemas dentro de la tradición de la poesía española sobre jardines monacales, desde “antecedentes poéticos en las letras áureas”, hasta algunos autores del 27 y la posguerra. De esta manera, el ensayo resalta la singularidad de Corredor- Matheos quien vivió una experiencia

en Montserrat sin un enfoque religioso, sino introspectivo y esencialista. Balcells defiende que la poesía objeto de estudio constituye un caso excepcional en la lírica española, al integrar una visión zen en un entorno católico: “El texto corredoriano atestigua que no hay incongruencia alguna si esa visión zen se produce en un ámbito católico” (44).

La autora del tercer ensayo es la pianista y musicóloga, Ana María Flori López, quien escribe sobre “La música en las sociedades culturales alicantinas del siglo XIX”. Su artículo analiza el surgimiento y desarrollo de las sociedades culturales en Alicante durante el siglo XIX, en un contexto marcado por crisis económicas, inestabilidad política, epidemias y profundos cambios sociales. Estas entidades surgieron principalmente para satisfacer las necesidades culturales y de sociabilidad de la burguesía, ofreciendo espacios de tertulia, formación y ocio en los que la música desempeñó un papel central.

Instituciones como el Liceo Artístico y Literario y el Casino de Alicante promovieron la difusión del arte, la literatura y, especialmente, la música, tanto como entretenimiento como herramienta educativa. Aunque estas sociedades artísticas fomentaron valores ilustrados y liberales, también reforzaron las diferencias sociales, ya que su acceso estaba limitado a sectores con recursos económicos. En conjunto, estas instituciones fueron clave en la modernización cultural de Alicante y en la consolidación de la burguesía como agente cultural.

El siguiente ensayo nos lleva hasta la frontera entre México y los EE.UU. de la mano del profesor de Queensborough Community College de CUNY en Nueva York, José Osorio, quien es el autor de “Globalización y crímenes fronterizos en 2666 de Roberto Bolaño: La parte sobre Fate”. El ensayista se centra en el personaje de Fate, un periodista que se convierte en investigador cuando se enfrenta a la violencia estructural y la corrupción institucional porque “en contextos donde la corrupción permea las instituciones de seguridad. La experiencia fortuita de un crimen puede convertir a un ciudadano en investigador improvisado, impulsado por razones éticas” (68). Según Osorio, el texto conecta la violencia en la frontera con factores económicos y políticos, destacando la implementación del TLCAN en

1994, la expansión de maquiladoras y la falta de derechos laborales y protección institucional, así como la proliferación del narcotráfico. Finalmente, se subraya la función crítica de la literatura: visibilizar realidades silenciadas, generar conciencia ética y proponer la necesidad de solidaridad, acción política y protección de los derechos humanos frente a sistemas violentos y desigualdades globalizadas.

El siguiente artículo “La unidad del Estado según Francisco Suárez y su aplicación a la Constitución de 1978” contextualiza el pensamiento del jesuita Francisco Suárez, teólogo e interlocutor de la escuela de Salamanca, dentro de la tradición filosófica occidental. Millán Zorita, terciario de la Orden de Predicadores, y representante de Western Dominican Province, muestra cómo, a diferencia de la tradición filosófica anterior, para Suárez la autoridad política nace del consentimiento del pueblo, entendido como suma de voluntades individuales libres. Aunque reconoce el origen divino del poder, sostiene que este se manifiesta y se constituye únicamente a través del pueblo, quien nunca pierde su soberanía.

Según este ensayo de Zorita, el teólogo Francisco Suárez niega que la comunidad política tenga una unidad o un fin natural propios. Afirma que el Estado no es una realidad natural, sino un artefacto político creado cuando un grupo de individuos acuerdan un fin común y transfieren voluntariamente su potestad: “El pueblo mantiene su soberanía siempre. Su continuo consentimiento legitima la autoridad del Estado para obrar a favor del fin común” (108). Es decir, la unidad del Estado no reside en rasgos culturales, lingüísticos o históricos, sino en el consentimiento individual, que introduce realidad metafísica al orden político.

El siguiente artículo es de la artista multimedia y multidisciplinar Pilar Viviente quien publica en este número “Ecologías del renacer: Tejiendo puentes entre el arte, la sostenibilidad y la conciencia global”. El texto sitúa su propia práctica artística dentro del arte medioambiental, la ecoestética y el ecofeminismo, destacando la integración de arte digital, tecnología, sostenibilidad y diálogo intercultural. Series como *Broadway Butterflies*, *Rodetes* y *Digital Cities*, junto con proyectos como *SAVE NATURE – SAVE CULTURE* y el vídeo *Sweet Water*, articulan metáforas

visuales sobre transformación, regeneración ecológica, agua como fuente de vida y simbiosis entre naturaleza y cultura.

La autora comparte también su trayectoria artística internacional en París, Nueva York, El Cairo, Busan y su participación institucional en eventos como INNOVATION IN FOCUS y el BIEAF 2025 donde refuerza el arte como agente de comunicación ecológica y cooperación global. Su obra propone una lectura interdisciplinar en la cual convergen sostenibilidad, justicia social, multiculturalidad y feminismo, posicionando el arte contemporáneo como una transformación orientada a imaginar futuros sostenibles y culturalmente inclusivos.

La poesía latinoamericana también tiene su lugar en este número gracias a la mirada crítica de Victoria García Serrano, experta en literatura escrita por mujeres, quien, en su artículo, “La subversión religiosa en el poema “Pan” de Gabriela Mistral”, propone una lectura alternativa del poema “Pan” desde una perspectiva queer y feminista. Tras repasar el interés sostenido por la obra de Mistral desde que recibiera el Premio Nobel de 1945 hasta finales del siglo XX, el artículo se centra en una interpretación novedosa del citado poema que cuestiona lecturas previas basadas únicamente en la solidaridad humana. A partir de un análisis detallado de los sentidos corporales, la simbología del pan y la ausencia del gusto, García Serrano sostiene que Mistral transforma el alimento en un objeto espiritual y religioso, dialogando con la tradición católica de la eucaristía. Sin embargo, esta recreación resulta profundamente subversiva y “desafía las convenciones religiosas y sociales al posicionar a una mujer —y, en una lectura más profunda, a una voz lesbiana— como figura central en un escenario que remeda, pero no parodia, un pasaje popular bíblico” (145). El estudio defiende así que considerar el género y la orientación sexual de Mistral es clave para comprender el carácter transgresor de este poema y su cuestionamiento de las normas religiosas, sociales y sexuales dominantes.

La variedad de los intereses profesionales de los miembros de ALDEEU enriquece enormemente la temática de los artículos publicados en este renacer de la revista. Así lo demuestra el ensayo “Colecciones españolas de tapices en instituciones de EE. UU.” que tiene como autora

a Victoria Ramírez, profesora en la Universidad Internacional de La Rioja y directora del departamento de tasación de Arte del Grupo RTS Internacional, S.A. El artículo estudia la dispersión de las colecciones de tapices de la nobleza y la Iglesia españolas entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, centrando su atención en su salida al mercado internacional y su incorporación a museos estadounidenses. El trabajo sitúa este proceso en un contexto de profundas transformaciones sociales, económicas y jurídicas, marcadas por la decadencia económica de la nobleza, la desamortización, las leyes desvinculadoras y la ausencia de una legislación eficaz de protección patrimonial. Estas circunstancias favorecieron la venta —a menudo opaca o clandestina— de importantes conjuntos de tapicería histórica.

El estudio analiza el papel clave de intermediarios, casas de subastas europeas y grandes marchantes internacionales, así como la creciente demanda de una burguesía estadounidense que buscaba prestigio cultural y legitimación social a través del coleccionismo. Se examinan casos concretos de colecciones nobiliarias y eclesiásticas y se rastrea el destino de numerosas piezas hoy conservadas en instituciones estadounidenses como el Metropolitan Museum of Art, el Art Institute of Chicago o el Museum of Fine Arts de Boston. El artículo concluye que esta dispersión, aunque hoy más regulada, constituye un fenómeno poco estudiado y revelador de las tensiones entre patrimonio, mercado y poder cultural.

El siguiente ensayo “*De insomnio* desde Salamanca con Alberto P. Echavarría” fue escrito por Santiago Tejerina Canal, profesor emérito de Hamilton College, quien ejerció como presidente de ALDEEU desde 1996-1998. El texto presenta un adelanto crítico de la obra de Alberto P. Echavarría, en veinte relatos sobre el insomnio, donde se evidencia la pluralidad y unidad de su narrativa. Según nos explica Santiago Tejerina, la escritura se caracteriza por combinar la denuncia social, la parodia y el juego literario, integrando humor, memoria y pensamiento. La obra estudiada presenta un enfoque ético que invita al lector a participar activamente en la lectura, más allá de la pasividad. Así los textos de Echavarría ofrecen un “renacimiento cultural” que conecta tradición y modernidad, arte y vida, denuncia y juego.

Las últimas tendencias en didáctica de la lengua no podían faltar en este nuevo número de *Cuadernos de ALDEEU*, ya que muchos de los miembros de la asociación nos dedicamos a la enseñanza. El siguiente ensayo del profesor Fran López Martín, “Más allá de la automatización: proceso, reflexión y agencia en el aprendizaje de lenguas con inteligencia artificial”, aporta un estudio sobre este tema.

El artículo analiza el impacto de la inteligencia artificial generativa en la educación universitaria, con especial atención a la enseñanza de lenguas y propone un marco pedagógico centrado en la orquestación humana. Desde la irrupción pública de los modelos generativos en 2022, la IA se ha integrado de forma cotidiana en la vida académica, transformando los modos de investigar, escribir y aprender. Este cambio obliga a replantear supuestos pedagógicos tradicionales, especialmente en disciplinas donde la interacción humana y la construcción compartida de significado son esenciales. López Martín destaca el potencial de la IA para ofrecer retroalimentación inmediata, personalizar el aprendizaje y documentar el proceso. Sin embargo, advierte sobre los riesgos de reducir la enseñanza a la formulación de preguntas para algoritmos o de confundir apoyo con sustitución del docente.

El autor defiende que la IA puede funcionar como “andamiaje”, siempre que se mantenga el control humano. El artículo también aborda riesgos clave: integridad académica, vigilancia, sesgos algorítmicos, desigualdad de acceso y atrofia cognitiva. En conclusión, el texto sostiene que “el verdadero renacer del aula de lenguas no llegará por la adopción acrítica de las últimas herramientas tecnológicas, sino por la capacidad de orquestarlas con paciencia y con juicio” (213).

El ensayo del profesor Andrés Villagrà, “Encuentro ético entre la mirada y la palabra en la obra en colaboración de Piña Rosales, Garrido Palacios y Daniel R. Fernández” completa el renacimiento de nuestra revista con un texto dedicado al diálogo entre fotografía y literatura analizando *Imaginerías e Instantáneas a dos voces*, obras que articulan imagen y palabra desde una perspectiva ética centrada en la alteridad. Partiendo de reflexiones de Octavio Paz sobre la dimensión poética de la fotografía, el texto redefine la écfrasis como un diálogo en el que el

lenguaje no describe la imagen, sino que la responde, la expande o la cuestiona, abriendo lo visible a lo invisible.

El marco teórico se apoya principalmente en Emmanuel Levinas y Jacques Derrida. Desde Levinas, se concibe la fotografía ética como aquella que reconoce la irreductibilidad del “rostro del Otro” y rehúye su apropiación: “La distinción levinasiana entre *mirar* y *ver* permite profundizar en la dinámica ética que emerge de estas obras” (235). Desde Derrida, la *différance* explica la imposibilidad de fijar identidades. El análisis incorpora también las trayectorias biográficas de Gerardo Piña-Rosales, Manuel Garrido Palacios y Daniel R. Fernández, de cuyas experiencias de migración y cruce cultural informan sus poéticas. Mientras *Imaginerías* propone una relación jerárquica de imagen a texto, *Instantáneas a dos voces* produce una polifonía ética.

Reseñas

Como colofón a este número se publican tres reseñas. La primera de ellas, escrita por Antonio Barbagallo, profesor emérito de Stonehill College. En su comentario crítico, Barbagallo reflexiona sobre la experiencia de reseñar *Imaginerías* (2022), libro fotográfico de Gerardo Piña-Rosales, desde la mirada de un crítico literario que se enfrenta por primera vez a la fotografía como objeto de análisis. “En este libro el fotógrafo rescata del olvido y de la indiferencia al ser humano, al animal y al vínculo que existe entre ambos” (245). Objetos cotidianos cobran vida y adquieren valor simbólico. El libro de Gerardo Piña-Rosales se cierra con un autorretrato que reafirma la dimensión ética y humanista del proyecto.

La segunda reseña es de Montse Feu, autora y traductora de numerosos artículos y capítulos en revistas y publicaciones académicas. Su reseña considera *Florilegio de las letras en español en los Estados Unidos* de Víctor Fuentes como una antología erudita y personal que reúne textos escritos en español en territorio estadounidense desde el siglo XVI hasta mediados del XX. Una obra organizada en ocho secciones cronológicas que incluye crónicas coloniales, romances,

poesía, ensayos y textos del exilio, conservados en su español original para mostrar la evolución de la lengua. Feu afirma que el libro dialoga con otras antologías y propone una visión transnacional de las letras hispanas, destacando su valor como “una herramienta excelente para investigadores y para estudiantes de literatura hispánica o estudios culturales” (250).

La tercera y última reseña fue escrita por la presidenta de ALDEEU, Helena Talaya, quien comparte su lectura de *Escalera interior* de Almudena Grandes. Un volumen que reúne 103 artículos publicados en *El País Semanal* entre 2005 y 2021. En ellos reaparecen rasgos esenciales de su obra: la defensa de la memoria colectiva, especialmente la de los vencidos de la Guerra Civil, y la atención a la vida cotidiana como espacio de reflexión moral. Para Talaya el título dialoga con *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, pero “la escalera” de Grandes representa “un espacio emocional que revela cómo cada persona construye su mirada sobre el mundo” (252). Más que una recopilación, el volumen es un acto de memoria y permanencia ética.

ENSAYOS

Conmemorando un centenario. La narrativa española de Vanguardia (1923-1931) y su vigencia actual.

Víctor Fuentes

UCSB, emérito

Resumen

La narrativa española de Vanguardia se sitúa en el contexto histórico de la Dictadura de Primo de Rivera y del auge del capitalismo y la civilización tecnológica tras la Primera Guerra Mundial. Esta narrativa se nutre del vanguardismo europeo, del cine, el jazz, la máquina y la gran ciudad. Sus autores —Pedro Salinas, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Ayala, Rosa Chacel, Francisco Ayala, entre otros— conciben la novela como construcción fragmentaria, lúdica y no mimética, en sintonía con el “Gran Rechazo” de la realidad represiva formulado por Herbert Marcuse. Las novelas vanguardistas exaltan el juego, el placer, la imaginación y el vitalismo, cuestionando los valores de la moral burguesa —familia, matrimonio, productividad, utilidad— mediante la sátira y la parodia. Sus personajes, a menudo despersonalizados o cercanos al maniquí, reflejan tanto la fascinación como la crítica ante la modernidad tecnológica y la masificación. El ensayo vincula esta narrativa con anticipaciones de la “nueva sensibilidad” de Marcuse y con ideales que reaparecerán en los movimientos contestatarios de 1968, subrayando su aspiración a una libertad integral del ser humano desde la dimensión estética.

Palabras clave: vanguardismo, sátira, modernidad tecnológica, moral burguesa

La crítica, ya a partir de los años 30 y, posteriormente, en la postguerra y hasta los años 70, se mostró casi unánime en la caracterización negativa de tal tendencia novelesca, tachándola de deshumanizada y evasiva, de huir de la realidad objetiva y social para entregarse a un esteticista y gratuito jugueteo artístico. Contrario a tales valoraciones, el presente ensayo, reconociendo algunas limitaciones de dicha narrativa, es una nueva versión, ampliada y actualizando su vigencia presente, del publicado en 1972 cuando se la tenía en un casi total olvido;¹ destaca sentidos positivos yendo más allá de sus ya específicos logros experimentalistas y estéticos, los cuales apuntaban a modalidades narrativas y a textos literarios del presente con lo de fundir los

géneros de novela, poesía y ensayo, y valerse de la autorreferencialidad y la metaficción.

Dentro de una concepción del mundo propia del vanguardismo en general, subyacente en tales novelas, se interpretan en función del “Gran Rechazo” ---término acuñado por Herbert Marcuse en los años 60--- de la realidad establecida, represiva y antivital y, en contrapartida, la aspiración a una nueva realidad basada en la gratificación integral de la persona. A la luz de ello, y de sus implícitas mediaciones con la realidad histórico-social y cultural de su tiempo, el ensayo ofrece una lectura crítica teniendo en cuenta lo mucho que se ha publicado sobre tal obra novelística tras décadas de un denostador olvido en Historias y Manuales enfocados, casi exclusivamente, en el grupo de poetas de la llamada generación del 27.

Enmarcada dentro de los límites cronológicos de la Dictadura de Primo de Ribera, en sus fundamentos económicos, políticos y sociales encontró un clima propicio para su desarrollo entre 1924 y 1930, y cuando en Europa, tras los horrores de la I Guerra mundial, se había llegado a una nueva estabilidad impulsada por el desarrollo económico y tecnológico. Los poetas y narradores del 27 recogían el llamamiento que hiciera Ortega y Gasset al lanzar la *Revista de Occidente*, con su propia editorial, en junio de 1923, y su llamado a los espíritus selectos para que, ante la crisis de valores, se desentendiesen de la realidad político-social y elaboraran nuevos principios sobre los cuales reconstruir la nueva arquitectura de la vida occidental. “Nova Novorum” era el apropiado título con que la *Revista de Occidente* publicara las primeras de tales narraciones, comenzando con la publicación en la revista, número 11 de 1924, de los dos tan originales relatos novelescos: “Delirios del chopo y el ciprés”, de Pedro Salinas que pasaran a su *Víspera de gozo* y “Bi o el edificio en humo”, de Antonio Espina, penúltimo fragmento narrativo de *Pájaro Pinto*. Ambos autores, como el resto del grupo, ensayan nuevas formas de novelar (valiéndose, aunque no de forma explícita y con la ironía que caracteriza a sus producciones, de alguno de los elementos expuestos por Ortega y Gasset en su *La deshumanización del arte – Ideas sobre la novela*, 1925), y con base en los descubrimientos tecnológicos y artísticos, futurismo, cubismo, y modos de la vida de la época: la nueva ciudad-Cosmópolis, con sus autos, multitudes, anuncios luminosos, modas, cine, radio, teléfono,² gramófono, deportismo y, en suma, maquinismo; un arte nuevo con su “mezcla de literatura, pintura, y demás músicas”, según lo definiera Ramón Gómez de la Serna en *Ismos*

(1931)³, apuntando a la hibridación⁴ de tal arte y narrativa, en el cual el vanguardismo español tuvo un papel destacado. En el libro *In 1926, Living at the Edge of Time*, de Hans Ulrich se menciona un copioso número de obras artísticas, literarias y musicales españolas con los nombres de sus autores.⁵

El proyector cinematográfico y la visión desde el automóvil, el tren y hasta el aeroplano⁶ iluminan y dan un nuevo dinamismo tempo-espacial a la página- pantalla de sus narraciones, a veces, con el fondo de la música del jazz,⁷ tan presente en ellas. “Quizás sea un *jazz-band* noveleso”, escribía Benjamín Jarnés respecto a *Hermes en la vía pública* de Antonio de Obregón, novela-epígono de tal narrativa publicada en 1934 (*Feria del libro* 257), y ya, en el capítulo de tal novela, “El Palacio del Gramófono”, Hermes, en su canto al aparato, exclamaba: “¡Oh el jazz... Posee el misterio de las danzas totémicas, el fragor de las más apartadas hordas humanas, junto al estampido perfeccionado de nuestra civilización... ¡Oh, Nueva York!” (170).

La estructura de las novelas se presentan en fragmentos, y en consonancia con lo que escribiera Adorno: “El ensamblaje y no la representación mimética constituye la característica esencial del siglo XX: construye un equivalente del mundo, no es su copia”.⁸ Se conforman al modo de lo que los formalistas rusos denominaron de “construcción en escalera”, consistente en hacer que lo que pudiera haber sido un enunciando directo, lineal, se convierta, mediante artificiosas digresiones, en un edificio curioso de varios pisos.⁹ Y escalonadas en una concatenación de episodios o relatos (no cuentos, según afirma alguno de sus críticos), se conjuntan tales novelas.

De las obras narrativas publicadas en la “Nova novorum”, las que, principalmente, fomentaron la nueva modalidad novelesca son: *Víspera del gozo*, de Salinas; *El profesor inútil* y *Paula y Paulita*, de Jarnés; y *Pájaro Pinto* y *Luna de copas*, de Antonio Espina. Continuando tales publicaciones, en su colección “Valores Actuales”, Ediciones Ulises dio a la stampa entre 1930 y 1931, otras de las más sonadas de dichas novelas: *Cazador en el alba*, con alguno de sus relatos ya publicados antes en la *Revista de Occidente*, Francisco Ayala; *Tres mujeres más Equis*, Felipe Ximénez de Sandoval; *Naufragio en la sombra*, Valentín Andrés Álvarez; *Estación, ida y vuelta*, Rosa Chacel; *Efectos navales*, Antonio de Obregón¹⁰, y *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, de Mauricio Bacarisse, publicada en 1931 por Espasa Calpe, y ganadora del Premio Nacional de Literatura de dicho año, por lo cual

se la podría considerar como novela de plenitud de tal novelística vanguardista. Fatalmente, el autor no lo podría recoger pues acababa de fallecer poco antes. Desde tal fecha, aunque siguieron publicándose otras obras novelescas en dicha estela,¹¹ la vanguardista aparece en pleno declive. En 1934 se publicaron las dos últimas de tales novelas, la segunda edición de *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés y *Hermes en la vía pública* de Antonio Obregón, consideradas bastante a destiempo por la crítica de entonces. El propio Benjamín Jarnés, en su reseña de la novela de Obregón, predecía: "... me parece la última carcajada de una gran fiesta literaria extinguida" (recogida en *Feria del libro* de 1935, 256). ¡Fiesta y juego!, tan presentes en la narrativa vanguardista, y que Hans Gadamer, décadas después considerara elementos centrales en su libro del arte como juego, símbolo y fiesta. Y lo que él señalara del uso del tiempo en las Fiestas se da en dichas novelas: el no ser un tiempo calculado por el reloj, sino un "deletrear el tiempo", demorándose en él, como en las celebraciones festivas y en el juego, con su sentido del exceso y lo de retener lo fugitivo, según especificara Gadamer que se da en el arte.

Floreció la narrativa vanguardista en años de auge del capitalismo internacional y español de los años 20. El ensueño de un porvenir radiante encuentra expresión literaria en las "ensoñaciones" novelescas vanguardistas. El optimismo que alienta en ellas estaba basado en las promesas de la nueva civilización tecnológica, maquinista, que tanto se extendió en Norteamérica y en Europa tras la primera guerra mundial. Sus jóvenes autores, de espaldas a la política y a lo social y bajo la Dictadura, ganados por el mito tecnocrático, confiaban en el mundo de la técnica y de la máquina, dibujado dentro de su horizonte histórico, para llegar a alcanzar un "mundo feliz".¹² Desentendiéndose de la problemática político-social, se entregan a abstractas y utópicas elucubraciones y ensoñaciones sobre el hombre y la vida nueva del maquinismo y la Metrópolis. En sus mundos novelescos, la realidad es una en donde el reino de la necesidad ha sido sobrepasado. Como todo arte vanguardista, hacen tabla rasa de lo anterior y aspiran a comenzar de nuevo. La imaginación y la fantasía se elevan al rango de máximas facultades creadoras: el arte como expresión de un mundo libre de constricciones. Se descartan tajantemente los módulos novelescos y el lenguaje de la narrativa realista-naturalista, la cual identifican con una represiva y mediocre sociedad burguesa del siglo XIX. Sus fabulaciones se estructuran sobre un plano contrapuesto: el de la sátira y la parodia denunciatorias de la falsedad y el

carácter antivital de los subgéneros novelescos preferidos por la burguesía —la novela sentimental, blanca o rosa, y la novela apuntando al porno, tan folletinescas todas ellas— que acaparaban, en aquellas fechas, el mercado editorial, promoviendo, frente a tales, una nueva realidad, fantasista y sensual, libre de los fines comerciales.

La entrega desinteresada, a la vida, el vitalismo propugnado por los vanguardistas choca con el petrificado bastión de la existencia burguesa. En sus relatos, continuamente zahieren y ridiculizan las supuestas virtudes sobre las que se asienta tal sociedad. La idea de que los hijos son la continuación de los padres, copia y no original, la seriedad y la acartonada respetabilidad, el espíritu mercantil, el amor con tanto de un negocio matrimonial, la sexualidad procreadora, y la vida arrellanada y segura. En *Hermes en la vía pública*, se dice que Hermes iniciaba a los recién casados en las prácticas anti-concepcionistas,¹³ Esteban Salazar Chapela titula una de sus novelas *Pero sin hijos* (1931). En la tan singular novela *Pájaro Pinto*, de Antonio Espina, el relato central sobre “Xelfa, carne de cera” es toda una paradójica burla de las novelas sentimentales de enamoramientos, casamientos (la celebración de la boda se presenta en la iglesia y como una parodia fílmica) y la vida doméstica, con la pareja no queriendo tener un hijo, y la muerte del que sí tuvieron, como en otras de estas narraciones, tal como en la mito-poética *Luna de copas*, del mismo Espina, donde muere el hijo del encuentro-desencuentro amoroso entre Bacante (Silvia la mujer libre y moderna) y Baco (Aurelio, el evasivo galán). Finalizaba el relato de Xelfa con él dando el portazo a la vida matrimonial, como si (y para valernos del símil tan usado en la narrativa de vanguardia) la escalera, en forma de boa según se define a la del hogar casero, se hubiera tragado la bo(d)a matrimonial. La monótona duplicación de la vida y del código moral burgués se satiriza y parodia en sus novelas. En una escena de *El convidado de papel*,¹⁴ 1928, Jarnés describe a cuatro familias burguesas haciendo, simultáneamente, el mismo acto: los cuatro esposos hincan, al mismo tiempo, el tenedor, escancian el vino en el vaso, encienden el cigarrillo y piden café. Cuando la acción pasa a la alcoba matrimonial, Julio, el protagonista, desde una ventana opuesta:

Ve iluminarse las cuatro alcobas; caer casi cuatro batas, adoptar cuatro mujeres la misma deliciosa postura para desenfundar sus piernas. Ocho senos saltan a un tiempo de los sostenes... A los pocos minutos cuatro máquinas procreadoras,

una sobre otra, comienzan a funcionar tan rítmicamente que no es posible contener la risa (120).

En sus narraciones, rompen la cadena que, a través de las generaciones, funde a los hijos con sus padres. Sus jóvenes protagonistas repudian el mundo de sus mayores y huyen de él. Desligados de las culpabilidades de los padres, la imagen del paraíso y del retorno a la infancia del hombre y del mundo recurre en sus obras.¹⁵ Frente a la moralidad tradicional vista como inerte, oponen una nueva, libre de prejuicios e inhibiciones, desafiante de la hipocresía y los tabúes sexuales de la moral burguesa. Con sus modos y modas extravagantes, y su conducta desenfadada, los jóvenes protagonistas gustan de provocar la huera respetabilidad de sus mayores, según leemos en una escena de *Efectos navales*, afín a otras parecidas que encontramos en varias de tales narraciones:

En el Gran Hotel, a la hora de la cena, cuando los comensales estaban presos en la cárcel de sus etiquetas y decían frases tan engomadas como sus camisas, hacían irrupción en el comedor los jerseys fulminantes de Néstor y Valentina, que llegaban despeinados y fumando en pipa (82).

Con la política de apertura al exterior practicada por la dictadura – atracción de capital extranjero, exposiciones internacionales de Barcelona y Sevilla, fomentación del Turismo--, la civilización industrial-tecnológica penetra en los centros urbanos españoles, trasformando la fisonomía de las ciudades, muy en especial las de Barcelona y Madrid devenidas aspirantes a Metrópolis, en la estela de Nueva York. París o Berlín. Sobre la vida en ella, se estructuran las más características de las narraciones vanguardistas, exaltando su dinamismo maquinista y estridente cosmopolitismo: “Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. Cine. La ciudad, gran plataforma giratoria”, leemos, repetidamente, en el relato “Hora muerta”, pero en la que gira tanto frenético movimiento urbano, de Francisco Ayala en *Cazador en el alba y otras imaginaciones* (nótese que no dice el esperado “narraciones”). Se puede decir que en dicha narrativa de vanguardia se revive un nuevo costumbrismo de lo ultramoderno. La movida imagen visual cinematográfica, la velocidad y el dinamismo de la máquina, les descubre a las y los tan movibles personajes, contagiados del movimiento de las máquinas y el impulsado por la cámara de cine, todo un nuevo sentido del tiempo y del espacio.¹⁶ Dentro de su cosmopolitismo y alusión al deporte, el vocabulario de sus novelas abunda en

voces extranjeras, casi exclusivamente del inglés. Rara es la narración en que no tropezamos con alguno de los siguientes vocablos: *sport, match, manager, tennis, skating, ring, record, film, écran, cameraman, dancing, cocktail*¹⁷, *klasons, foot-ball, jazz-band*. La “extranjeromanía” llega hasta algunos de los títulos, *Roque Six*, de López Rubio, *Sentimental Dancing*, de Valentín Andrés Álvarez, y se refleja en el número de personajes extranjeros que encontramos en las narraciones: tres de las mujeres en los relatos de *Vispera del gozo* (un gozo vivido en la imaginación y la fantasía de los varios protagonista masculinos, éstos sí de nombre español): Lady Gurney, Priscilla Beexley y Livia Shubert. Mister Brook en *Paula y Paulita*, la rusa Dalmara Wolenka, y a su marido Hercules, cónsul americano, en *Luna de copas*, la neoyorquina Dorothy en *Naufragio en las sombras*, la alemana Erika, en la novela que lleva su nombre *Erika*, de Francisco Ayala, la rusa Katia en *El marido, la mujer y la sombra*, de Mario Verdaguer.

Con la grandísima impronta del cine, especialmente el de Hollywood, y sus estrellas y cómicos, tantos de los personajes, masculinos o femeninos, tienden a adorar y a imitar a sus actores y actrices, según vemos en la presentación del mencionado Xelfa de Antonio Espina: “Era alto, de un elegante rubio de salón y ojos grises norteamericanos, femeninos y, sobre todo, reposados. El tono de piel: cerúleamente deshumanizante, no a lo Montecristo, sino a lo Archibal Barrimore, de Hollywood”¹⁸. En el relato “Polar Estrella” de Francisco Ayala, el innominado actante aparece “enamorado, como todo el mundo, de una estrella de cine” (*Cazador en el Alba* 105), se nos dice. Muy apropiado lo de “todo el mundo”, en especial en los Estados Unidos, cuna de tal cine, donde, en la realidad, era algo muy numeroso el enamoramiento con las estrellas, femeninas o masculinas. En este caso, el personaje, incapaz de lograr su sueño amoroso con la fría estrella de la pantalla, tras quemarla a ella, en todas las cintas que coleccionaba de sus películas, acaba suicidándose. Escenas ante la pantalla del cine, y sus técnicas, se repiten en las páginas de las novelas vanguardistas, convirtiéndose, las mismas, en duplicaciones de las cinematográficas.¹⁹

Ante la civilización tecnológica moderna, dentro de la cual sitúan sus narraciones, su actitud presenta tintes ambivalentes. En el mundo de la máquina y de la técnica ven nuevas formas de inspiración artística, pero, asimismo, advierten en él un peligro de alineación y de cosificación de la persona. Exaltan el progreso maquinista y la vida deportista y el juego como

fuerzas activas, liberadoras y revitalizadoras, pero, al mismo tiempo, en varias de tales narraciones, se condena el automatismo y la masificación de la persona. En *Locura y muerte de Nadie*, Jarnés nos dejó uno de los testimonios más patéticos, dentro de la literatura europea de entreguerras, de la anulación y trituración del individuo en la sociedad maquinista de las masas y del espectáculo, adelantándose a lo que tanto se escribe sobre la sociedad del espectáculo en nuestros días. Y así, entre los y las protagonistas de tales novelas, encontramos, y dentro de la crisis del unipersonal Yo, al anulado Juan Sánchez, “Nadie”, abocado a la Nada, el hombre-masa de *Locura y muerte de Nadie*; a la Venus mecánica, en la novela de tal nombre de José Díaz Fernández (novela de avanzada, en superación dialéctica de la vanguardista, valiéndose de formas y estilo de ésta, pero con el fondo del compromiso político-social); al opositor número 7, en *Escenas junto a la muerte*, del mismo Jarnés; la dupla de “17 JKH 3-3-22”, el novelista, y Equis, su protagonista, en *Tres mujeres más Equis*, de Felipe Ximénez de Sandoval; la señorita 03 o “Eléctrica”, en la novela de tal nombre de Juan Antonio Cabezas²⁰ y, extendiéndolo a la narrativa vanguardista hispanoamericana del momento, a la Señorita Etcétera en la novela del mismo nombre del mexicano Arqueles Vela, publicada en México en 1922.

Asimismo, varios y varias personajes de tales novelas apuntan a los maniqués, tan frecuentes en todo el arte vanguardista, y, en algunos casos, también a las figuras de cera. Ya se evocó a Xelfa, “carne de cera”. En consonancia con ello, se nos habla de “La ciudad de los maniqués”, según el título de un fragmento de la novela, *El marido, la mujer y la sombra* (47-60),²¹ del catalán Verdaguer a quien hay que incluir en el grupo de narradores vanguardistas, y el cual concluye con un breve diálogo. Tras señalar a los ojos de cristal de un maniquí, el Novelista (metiéndose en su novela, dentro de la dimensión de metaficción dada en varias de tales novelas) precisa, y es contestado por la sombra, igualmente, protagonista de la novela:

--- Sin embargo, debajo de los trajes hay a veces un corazón.
---¿Un corazón? –Verdaderamente es usted un novelista insoportable a la manera de Ohnet o de Champol.²²

Ya, en su preciso y agudo ensayo sobre la novela de vanguardia, la renombrada hispanista francesa Brigitte Mangien, el apartado dedicado a sus deshumanizados protagonistas, lo titulaba “Figuras de cera”, añadiendo que no

se los puede considerar de “carne y hueso”, como los de la novela tradicional, siendo entes de ficción, y añade de ellos y de ellas: que, como seres de papel (ya aludimos al convidado de papel, protagonista de la novela así titulada de Jarnés), “... Aparecen transformados en maniqués o monigotes reducidos a ‘sombras’, esquemas o figuras de cera” (*Los felices años veinte*, 288). Se podría añadir que, dentro de la gran crisis del sujeto individual de por aquellos años, varios de tales personajes tienen lo suyo de kafkianos y de los de la literatura y teatro del absurdo en los posteriores años 40 y 50. En el contexto general de la crisis del Yo individualista, en el “héroe” frente al vacío de la narrativa vanguardista española late el eco de la gran novela, de por las mismas fechas, del “hombre sin cualidades”, del austriaco Robert Musil; agudamente José Manuel del Pino plasmó tal situación, relacionando a Xelfa, con una pintura del gran pintor italiano Chirico: “Su presencia recuerda a los cuadros de Chirico en donde un ser entre hombre y maniquí se encuentra solo en una gran plaza vacía” (*Montajes y fragmentos* 135).

Ante las formas de vida y de conducta cosmopolitas importadas, de modo muy impactante del cine de Hollywood, los narradores vanguardistas adoptan una posición ambivalente: les atraen por su modernidad y por su efecto liberalizador sobre el provincialismo y gazmoñerías de tantas de las costumbres españolas, pero, asimismo, perciben en ellas, y lo denuncian por medio de la ironía y el humor, la frivolidad y la deshumanización (algo que se les pasa por alto a quienes tachan a tales novelas de “deshumanizadas”) que entrañan. En consonancia con la ambivalencia que se viene señalando, no obstante, la alegría y la exaltación vitalista que destacan en un primer plano en las narraciones de los jóvenes vanguardistas, suelen estar, especialmente entrando ya en los años 30, socavadas por una veta de desilusión y de escepticismo nihilista.²³ En varias de ellas, ya —como en los posteriores años 50 y 60 en la poesía de Jorge Guillén— el “Cántico” a la vida no ahoga los “clamores”, las fuerzas negativas implícitas y aún explícitas en tales novelas; el tedio, la angustia, la nada y la muerte. Y a medida que la fachada de prosperidad de la dictadura se va deteriorando— entrando ya en las fechas del hundimiento de Wall Street y del colapso del mercado internacional, que tanto paralizaran a las deslumbrantes Metrópolis de Nueva York y Berlín—, se nota una creciente desaparición de la euforia y del optimismo. *Escenas junto a la muerte* de Jarnés (1930) ejemplariza, casi de modo agónico, tal temple anímico dramatizado. Dentro de un espíritu de tragedia-bufa, en varias de tales

narraciones, el punto final es el suicidio y la muerte. Suicidios como el ya señalado del innominado enamorado de la imagen cinematográfica de “estrella Polar” y los de Mr. Brook en *Paula y Paulita*; el poeta en “Bio el edificio de humo”, relato incluido en *Pájaro Pinto*; el de Arturo Sheridan en *Luna de copas*, arrojándose al vacío desde un avión, como lo hiciera, desde un puente, el protagonista de *Polar Estrella* con su caída en *ralenti*, como si estuviera dentro de una película; el de Equis junto a ella con dos tiros en un sucio burdel (algo que nos lleva a las narraciones de los bohemios de aquellas fechas), en *Tres mujeres más Equis*; y la muerte en un accidente de esquí de Erika, en *Erika en invierno* (1930) de Ayala, ¡Cuándo el *skating* y el montañismo se habían celebrado tanto por los y las jóvenes vanguardistas! Y en cuanto al suicidio, ya uno de los originales capítulos o carteles literarios playeros en *Efectos navales* (1931), de Antonio de Obregón, el XI, se titulaba “La playa de los suicidas”.

Pero, a pesar de lo antedicho, lo que resalta en la superficie de la novela vanguardista española, en su conjunto, insistimos, es el dominante polo positivo, basado en la creación de una nueva irrealidad sensualista y fantasista, fruto de una visión del mundo con base en la sensualidad, el deseo, el goce y el placer, su aquiescencia a la vida y una aspiración a una satisfacción integral de la persona.²⁴ De ahí, su rechazo del principio de la realidad, el cual ha presidido tanto el desarrollo de la cultura occidental; principio que mutila y divide al ser, subyugando la esfera de la sensualidad, el placer y los impulsos a una razón dominadora y constrictiva. Frente a ella, la nueva novela vanguardista proclama la concepción del ser como fin en sí mismo con su goce y alegría, en el aquí y ahora. La flauta de Pan resuena en sus narraciones, refrendado en ellas lo que Gadamer, muy posteriormente, dijera del “arte como juego, símbolo y fiesta”. El principio del placer, con el gozo, el juego, la receptividad y la ausencia de represión, confiere a la narrativa de vanguardia su esencial conformación. Bajo tal signo junto a la sensualidad, y la imaginación, procesos mentales, subreales y surreales²⁵ --tales como el sueño, el soñar despierto, la corriente de conciencia-- que hablan de la libertad frente a la supresión, del deseo y la gratificación sin inhibiciones, devienen elementos esenciales de su estructura novelesca y de su temática.

Narradas, casi siempre, en tiempo presente, el tiempo vivo del agua, eludiendo los puentes; el “río fiel” es usado por Jarnés para aludir a tal concepción del tiempo fluido en un continuo presente.²⁶ Llevadas sus

narraciones del tiempo y del espacio de la historia y de la realidad al de la fantasía, la leyenda y el mito (los mitos clásicos griegos reaparecen en varias de ellas, y hasta ya en los títulos como en *Hermes en la vía pública*); asimismo, discurren por pasajes intemporales. Su acción, rescatada de los límites del acontecer (de ahí su negación de la trama o argumento), conforman una construcción de instantes, de sucesiones, sensaciones y pensamientos que tienen poco que ver con el reloj o el calendario. “Hora muerta” es el título, ya citado, de un relato de *Cazador en el alba*, y en donde “Todos los relojes marcaban la hora retrasada” (98). Y, en “Cita de los tres”, en *Víspera de gozo*, de Pedro Salinas, frente al tiempo del reloj, el tiempo, en Sarracín, lugar de la acción, en vez de pasar, toma vida, se corporiza y deviene un personaje más:

...el tiempo estaba desnudo y se comportaba liberal y graciosamente, como en una fiesta báquica el cuerpo que soltó corsé, y tirantes, ligas y corchetes todo lo que le ceñía oprimido y estricto y se muestra ahora desenvuelto y rosado sin dejar ya dudas de su entrega total (51).

La descripción, la contemplación, desplazan a la acción de lo que se cuenta; el discurso desbanca a la historia, la proyección lineal es sustituida por la espiral, la sucesión de círculos concéntricos con los que se deleita la voluptuosa imaginación apuntando al cubismo,²⁷ y en una sucesión de inauditas metáforas y símiles en que los objetos y la Naturaleza toman forma vivientes, humanas (es esta narrativa de la llamada “deshumanización del arte”, repetimos), con las que se deleita la voluptuosa imaginación llevando al goce una sensación, idea o visión inicial. La mayoría de las novelas giran, en voluptuosa espiral, sobre el o la protagonista, acentuado la morosidad, a la cual Ortega y Gasset daba tanta importancia en sus ideas sobre la novela. Amagando el peligro de alienación y cosificación, inherentes en la sociedad establecida, tales personajes se sitúan en una posición de contradicción con toda la esfera de la utilidad social, tan basada en el vil materialismo del poder y del dinero, según trata en nuestros días Nuccio Ordine en su *Utilidad de lo inútil*. De ahí, que “El profesor inútil” de Jarnés bien pueda considerarse como el primordial “héroe” de la novela vanguardista, y en donde se tiene a Charlot,²⁸ tan evocado en varias narraciones, como un ideal, y adoptando una actitud lúdica y estético-erótica ante la existencia²⁹.

Los jóvenes autores se proyectan en sus creaciones con modos propios del poeta, adoptando el continuo uso de la metáfora, el símil y la prosopopeya.

Por medio de ello, y con el animismo, todo se vivifica y queda liberado de su sumisión lógico-utilitaria.

Consciente o inconscientemente, la novela vanguardista tiende al integralismo, a la armonización en una realidad superior, de la razón y lo sensual; una realidad que es la dimensión estética en su original acepción. Sin embargo, y, a pesar de su rechazo de los modos de vida y de la sensibilidad burguesa, su novelística no escapa. se podría decir, a lo que ya Walter Benjamín dijera de la vanguardia en general, el de tener elementos del romanticismo y de la burguesía. A la luz de ello, nuestros novelistas vanguardistas no consiguen superar las contradicciones de su condición en el seno de la sociedad burguesa. Se esfuerzan por crear un estilo artesanal y unos productos “puros”, escapando de las leyes del mercado, de la “Industria cultural”, y, al mismo tiempo, concurren a tal mercado presentando sus productos con etiqueta de lujo. Aspiran a una visión integral del hombre, pero desde el vacío del sujeto individualista, y viven como seres fragmentados, meros especialistas dentro de la división capitalista del trabajo; recusan los valores de la sociedad burguesa, pero, dado su apoliticismo e individualismo, son cooptados por ella para su ventaja. Sobre ello, y en el vanguardismo en general, siguiendo a Walter Benjamin, se extendió Roland Barthes en varios de sus escritos, entre otras personalidades; la más contundente de tales críticas es la de Jean Clair con su libro *La responsabilité de l'artiste. Les avant-garde entre terreur et raison*.

Dicho lo anterior, y no obstante, la aspiración central de la joven narrativa de vanguardia española, la del rechazo de la represiva realidad establecida y la aspiración a un orden de libertad y satisfacción integral de la persona humana, cuyo modelo lo encontraban en la dimensión estética, tendría ya algo que ver con lo que postularían la juventud rebelde de los Mayos del 68 del pasado siglo y sus consignas tales como “La imaginación al poder” o “Prohibido prohibir”. Claro que la gran diferencia entre los jóvenes contestatarios de aquellos años 60 y principios de los 70 y los vanguardistas de los años 20 y comienzos de los 30, es que, mientras éstos confinaron sus aspiraciones a un plano abstracto, artístico y minoritario, los y las jóvenes del 68 lucharon por realizarlos en la práctica político- social y a escala colectiva y global.

Sin embargo, acentúa el cierto paralelismo, lo que en tal narrativa vanguardista ya apuntaba a la “nueva sensibilidad” expuesta por Herbert

Marcuse, y en relación con el movimiento del 68, en su libro *An Essay on Liberation* de 1969: la de una sociedad libre que, a través de sus logros científicos y tecnologías, pudiera alcanzar y llevar a cabo las posibilidades de las cosas y de los hombres (*y mujeres, habría que añadir*) en la protección y gratificación de la vida. “La técnica tenderá a ser arte y el arte tenderá a conformar la realidad”, escribe Marcuse, resonando en su frase lo que, en cierto modo, aspiraran a configurar los vanguardistas. Y ello con vistas, resumía Marcuse, a un nuevo Principio de la Realidad, bajo el cual la nueva sensibilidad y una des-sublimada inteligencia científica se combinarán en la creación de un ethos estético. Asimismo, el tan influyente pensador alemán preveía que, con la abolición global de la pobreza y el trabajo extremo y duro, se llegaría a un Universo donde lo sensual, lo juguetón, la calma y la belleza devendrían formas de existencia, y, por lo tanto, la forma de la misma sociedad (23-24). A tal fin, ya encontrábamos vislumbres en las aspiraciones de la novelística de vanguardia escrita en español en aquellos “Felices Años 20” del siglo pasado.

Como punto final, lamento señalar la paradoja histórica de que cien años después en estos años 20 del siglo XXI, con más visos trágicos que felices, estamos lejísimos de tal visionado Universo. La deshumanización es, ahora, no del arte, sino de la vida. ¿Y qué escribir?, podríamos repetir, como se dijera en los años cuarenta del siglo pasado tras los horrores de la II Guerra Mundial y el Holocausto Nazi sobre la población judía, ante esos miles y miles de niñas y niños palestinos muertos por las bombas y la metralla, y heridos, mutilados de por vida, y comidos por el hambre en su arrasada Gaza.

NOTAS

¹ Bajo el título de “La narrativa española de vanguardia (1923-1931). Un ensayo de interpretación”, apareció en la *Romanic Review* de la Universidad de Columbia, octubre de 1972. Desde mediados de tal década y en los 80 y 90 del siglo pasado y, en especial, tras el comienzo de presente siglo XXI hay numerosas publicaciones sobre la narrativa y prosa de la vanguardia española; varias de las cuales se citan y se recogen en la Bibliografía del presente nuevo ensayo.

² Con las redes de la *International Telephone* y la Edison, instaladas en España y el rascacielos “La Telefónica” y otros altos edificios y Palacios del Cine en la Gran Vía madrileña. Según escribiera Juan Antonio Cabezas en su novela de la telefonista *Señorita-03*, “Telefónicamente, al menos, no se puede decir que “el África empieza en los Pirineos”.

³ Sobre tal mezcla, contamos con el libro *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, editado por Albert Mechthild (2005).

⁴ En torno a ella, se extiende María Soledad Fernández Utrera en su libro *Visiones de estereoscopio. Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española* (2001).

⁵ Existe su versión en español: *En 1926. Viviendo al borde del tiempo*.

⁶ *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*, titula José Manuel del Pino su colección de agudos ensayos sobre la narrativa vanguardista. El último ensayo, el X, lo dedica a la visión desde el avión: “Aviónica y transparente^: revisión de Castilla en la estética de vanguardia”, basado en un fragmento de *Julepe de menta*, de Ernesto Giménez Caballero (Gecé).

⁷ Sobre el jazz en la vanguardia española, y precisando su entrada en los años veinte, principalmente en Barcelona y en Madrid, y con nombres de lugares en los que estuvo presente, contamos con el tan completo ensayo de Román Gubern, “Ruido, furia y negritud: Nuevos ritmos y sonos para la vanguardia”, el cual ofrece una extensa bibliografía de lo escrito sobre el tema en España.

⁸ Tomé la cita de un fragmento del libro *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la segunda guerra mundial* de Valeriano Bozal. No encuentro ahora la nota en donde apunté cita y página.

⁹ Sobre ello y otros procedimientos formalistas de la prosa novelesca, se extiende Antonio García Berrio en su libro *Significado actual del formalismo ruso*.

¹⁰ Tal lista de nombres, así como las fechas, se alarga bastante más en libros que señalamos en la Bibliografía. Afortunadamente, en nuestros días, contamos con nuevas ediciones de varias de las novelas que tratamos.

¹¹ José Manuel del Pino atinadamente deslinda ambos grupos bajo los nombres de “Narrativa de vanguardia”, en la que incluye a los mismos cuatro autores que señalo, Salinas, Jarnés, Espina y Francisco Ayala, y “Novela moderna de estilo vanguardista” dentro de la cual sitúa las de Juan Chabás, Max Aub, Rosa Chacel, Antonio de Obregón, Valentín Andrés Álvarez, Antonio Botín Polanco, y Mauricio Bacarisse.

¹² Refrenda tal mentalidad Francisco Ayala en un artículo posterior “Función social de la literatura”, recogido en el libro *España a la fecha* (1965). Hablando de cómo veían los jóvenes literatos de su promoción la situación histórico-social del momento, escribía: “Ciertamente, no todo era perfecto, ciertamente quedaba por hacer muchas cosas; pero la vía estaba expedita y no había motivos para preocuparse, era cuestión de tiempo y de detalle –aquí un retoque, una reforma allá, y el resultado de *happy world* estaba a la vista...” (83).

¹³ Recordemos que ya en la década del veinte, Gregorio Marañón exponía sobre las consecuencias del exceso de procreación.

¹⁴ Tal convidado, en la imaginación del joven protagonista encerrado en el Seminario, es la mujer, quien deviene, anticipando el título de la última película de Buñuel *El oscuro objeto del deseo*, al igual que para tantos de los protagonistas masculinos de la narrativa de vanguardia, tal insatisfecho deseo.

¹⁵ “Será preciso que volvamos a enamorarnos del mundo, como niños”, escribe Jarnés en el Prefacio de Paula y *Paulita*. Por su caudal novelístico y obra crítica podemos destacar a

Benjamín Janés como el más sobresaliente autor de la nueva narrativa. En 1964 presenté mi tesis doctoral sobre él y su obra en la NYU. En dichas fechas estaba muy postergado. Detallé su evolución del vanguardismo al entramado literario de los años 30 entrelazado con la crisis histórica y espiritual de dichos años.

¹⁶ “El cine entre las muchas y dignas maravillas que ha parido, ha parido ángulos y con ellos, planos y volúmenes, etc y un vocabulario con el que parece que manejamos nada, sino unos cuantos términos vulgares de geometría. sin embargo, manejamos nada menos que el espacio”, escribe A. Espina reconociendo la deuda de las técnicas novelísticas de vanguardia respecto a las del cine en *El nuevo diantre* (56). Sobre el tema, contamos con varios ensayos y libros. Entre ellos, sobresale *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* de Román Gubern.

¹⁷ Son múltiples las alusiones y lo relacionado con el *cocktail* en la literatura vanguardista. Contamos con el ensayo de José Carlos Mainer “Literatura y coctelería”, con amplia biografía sobre el tema.

¹⁸ En *Pájaro Pinto*, 42

¹⁹ Por destacar dos ejemplos de ello, en su apartado, “Los narradores y el cine”, Román Gubern dedica dos páginas a tales intertextualidades en *Cazador en el alba* de Francisco Ayala, en su *Proyector de luna* (130-131) y José Manuel del Pino todo un ensayo a “Narrativa cinematográfica o novela cinemática: el montaje como principio constructor de *Pájaro Pinto* de Antonio Espina”. ²⁰ Sobre ella, véase el ensayo de José Manuel del Pino, “Máquinas alienadoras: Juan Antonio Cabezas y la politización de la vanguardia”. *Del tren al aeroplano: ensayo sobre la vanguardia española*. 149-159.

²¹ La sombra, sacada del cine, deviene protagonista “humanizada” en la novela. En torno a ella, se extiende Brigitte Mangien en el ensayo, “El cine en la novela de vanguardia”.

²² Se apunta, en la novela de 1927, a lo denegado que, en aquel entonces, estaba el corazón en la poesía de los del 27 e, igualmente, en la narrativa de vanguardia. George Ohnet (1846-1918) y Champol, seudónimo de Marie Armande Bertill de Beuerand de la Layere (1857-1924), fueron novelistas franceses de novelas sentimentales, “del corazón”, muy populares en Francia y en otros países europeos tal como España.

²³ “Bajo la capa de intrascendencia, se ocultan, muchas veces, el escepticismo, las inquietudes existenciales, y sociales y un profundo pesimismo que, en lugar de expresarse mediante las lamentaciones amargas, se disuelven en una pirueta grotesca”, precisa Gloria Rey en su Introducción a la edición de *Pájaro Pinto. Luna de copas* de Antonio Espina.

²⁴ “Nunca un tercio del hombre, sino los tres fundidos, ensamblados, armónicos”, escribe Jarnés, expresando la aspiración integralista en la “Nota Preliminar “ de *Teoría del zumbel*, 1930.

²⁵ Ya uno de sus originales carteles literarios narrativos de *Efectos navales* es el de “La playa surrealista”.

²⁶ Así definía al símbolo del “Río Fiel”, en la segunda versión de *El profesor inútil* “La vida ha de vivirse dejándose invadir por el río fiel, río de las horas, con sólo una voluntad, la de vivir entregado a cada circunstancia, descartando el pasado, sin prever el futuro, viviendo toda la existencia en hoy” (237).

²⁷ Veamos esta descripción jarnesiana de una de sus discípulas, hecha por el profesor inútil y como emulando un cuadro de Picasso: “Rápidamente los brazos de Carlota se me truecan en cilindros; los senos en pequeñas pirámides, mejor que en casquetes esféricos de curva peligrosa, los muslos en troncos de cono, invertidos... (104),

²⁸ Trata de ello José Manuel del Pino, en el ensayo: “El héroe (est) ético de la vida moderna: Charlot y los vanguardistas españoles”.

²⁹ “Quede, pues, eliminada la hipótesis de que he pretendido tratar en este libro un problema sexual. Sexual, no, erótico sí. Y lo tratado de modo burlesco para concederle toda la ternura de que era merecedor “, escribe Mauricio Bacarisse al final de la Presentación de su novela *Los terribles amores...*

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Pereira, José Ramón. Madrid 1898-1931; de Corte a Metrópoli. Madrid: Comunidad de Madrid, 1985.
- Ayala, Francisco. *Cazador en el Alba y otras imaginaciones*. Prólogo José-Carlos Mainer Barcelona: Editorial Seix Barral, 1971.
- . *España a la fecha*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1965.
- Ayala, Oscar. "La novela de Antonio Espina. Hombre de fina hoja mental". *Hacia la novela nueva*. 113-133.
- Bacarisse, Mauricio. *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* Madrid: Espasa-Calpe, 1931. 2ª. Ed. Valencia: Mestral Libros, 1989.
- Bozal, Valeriano. *El tiempo de estupor: la pintura europea tras la segunda guerra mundial*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- Buckley, Ramón y John Crispín. Los vanguardistas españoles (1925-1935). Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Cabezas, Juan Antonio. *Señorita 0-3*. Madrid: Ulises, 1932.
- Chacel, Rosa. Estación. Ida y Vuelta. Ulises Madrid, 1930. 2ª ed. Shirley Magnini, ed. Madrid: Cátedra, 1991.
- Clair, Jean. *La responsabilité de l'artiste. Les Avant Garde entre Terreur et Raison*. Paris: Gallimard, 1997.
- Espina, Antonio. *Pájaro Pinto*. Primera Edición: Madrid: Revista de Occidente 1926. 2ª ed. Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1992. Ilustración de cubierta: *La creación de pájaros*, de Remedios Varo.
- . *Luna de Copas*, Madrid: Revista de Occidente, 1929.
- . *El nuevo diantre*. Madrid: Espasa-Calpe, 1934.
- . *Pájaro Pinto; Luna de copas* Ed. Intro y notas, Gloria Rey. Madrid: Cátedra, 2000.
- Fernández Utrera, María Soledad. *Visiones de estereoscopio. Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española*. Chapel Hill: North Carolina: UNC. Department of Romance Languages, 2001.

Fuentes, Víctor. *Benjamín Jarnés: Bio-Grafía y Metaficción*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989.

Fuentes Mollá, Rafael. *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 1985.

---. "Ortega y Gasset en la novela de vanguardia". *Revista de Occidente* 96 (1989): 503-11.

Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991.

García Berrio, Antonio. *Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la escuela de método formal ante la poética y la lingüística modernas)*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.

Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1931.

Gubern, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

---. "Ruido, furia y negritud". Nuevos ritmos y sonos para la vanguardia española". *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas y radio*. 273-302.

Jarnés, Benjamín. *El profesor inútil*. Madrid: Revista de Occidente, 1926.
2ed. Madrid: Revista de Occidente, 1934.

---. *El convidado de papel*. Madrid: Historia Nueva, 1928.

----. *Paula y Paulita*. Revista de Occidente, 1919.

---. *Locura y muerte de nadie*. Madrid: Ediciones Oriente, 1929.

---. *Teoría del zumbel*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931.

---. *Escenas junto a la muerte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931.

---. *La Feria del libro*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.

Iglesias, Miguel Antonio. *Antonio de Obregón. Epílogo de la novela española de vanguardia*. Tesis doctoral, University of Michigan, 1998.

Lough Francis (Ed.). *Hacia la nueva novela. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Berna, Suiza: Peter Lang, 2000.

- Magnien, Brigitte. "La narrativa de vanguardia (1923-1936)". *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. 276-301.
- . "El cine en la novela vanguardista". *Vanguardia española e intermedialidad*. 441-455.
- Mainer, José Carlos. "Literatura y coctelería". *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas y radio*. 37-58.
- Marcuse, Herbert. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.
- Mechthild, Albert Ed. *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Rodríguez Fischer, Ana. (Ed.). *Prosa española de vanguardia*. Madrid: Clásicos Castalia, 1999.
- Obregón, Antonio de. *Efectos Navales*. Madrid: Ulises, 1931.
- . *Hermes en la vía pública. Novela de aventuras actuales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1934.
- Ordine, Nuccio. *La utilidad de lo inútil*. Madrid: Acantilado, 2017.
- Pérez Bazo, Javier. Ed. *La vanguardia en España. Arte y Literatura*. Toulouse/París: CRIC & OPHRYS, 1998.
- Pino, José Manuel del. *Montajes y fragmentos. Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- . *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*. Prólogo de Antonio Gómez L. Quiñones. Boulder, Colorado. Society of Spanish and Spanish- American Studies.
- . "El Héroe (es)ético de la vida moderna: Charlot y los vanguardistas españoles". *Del tren al aeroplano*, 93-106.
- Rodenas de Moya, Domingo. Ed. *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española 1923-1936*. Barcelona: Alba Editorial, 1997.
- . *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- Salinas, Pedro. *Víspera del gozo*. Madrid: Revista de Occidente, 1926.
- Serrano, Carlos y Serge Salaun (Eds). *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2006.
- Ulrich Gumbrecht, Hans. *In 1926. Living at the Edge of time*. Cambridge, Massachusset. Harvard University Press, 1997.

--- . En 1926. *Viviendo al borde del tiempo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2004.

Vela, Arquedes. *La Señorita Etcétera*. *El Universal Ilustrado*, México, Núm.7, diciembre, 1922.

Verdaguer, Mario. *El marido, la mujer y la sombra*. Barcelona: Lux, 1927. 2ª edición. Madrid: Calambuer, 2020.

Ximénez De Sandoval, Felipe. *Tres mujeres más equis*. *Novela lírica*. Madrid: Ediciones Ulises, 1930.

Ricci, Cristian H. *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2009.

José Corredor-Matheos: poemas monacales (Amaneceres montserratinos)

José María Balcells
Universidad de León (España)

Resumen

El artículo analiza la trayectoria poética de José Corredor-Matheos, situándolo en la generación poética de los años cincuenta por su fecha de nacimiento y sus primeros libros, que comparten rasgos de esa promoción. Sin embargo, a partir de *Carta a Li-Po* (1975), el autor inicia una poética profundamente influida por el zen y el pensamiento oriental, muy diferenciada tanto de su producción anterior como de la de sus contemporáneos. Esta línea espiritual y esencialista culmina en *El don de la ignorancia* (2004), Premio Nacional de Poesía, y se mantiene, con mayor presencia de elementos occidentales, en sus libros posteriores. Se presta especial atención a la relación del poeta con el Monasterio de Montserrat, lugar al que acudió en diversas ocasiones para realizar recogimientos personales que inspiraron varios poemas, sobre todo en *Un pez que va por el jardín* y *Al borde*, donde Corredor-Matheos poetiza espacios concretos del monasterio (el jardín, la basílica y el refectorio) desde una mirada zen, evitando referencias explícitas al cristianismo. En sus textos, el yo poético se diluye en la naturaleza, cuestiona la identidad humana y reflexiona sobre el silencio, la sombra y la escucha interior. En conclusión, la poesía montserratina de Corredor-Matheos constituye un caso excepcional en la lírica española, al integrar de forma coherente una visión zen en un entorno católico, convirtiendo el monasterio en un espacio de silencio fecundo, despojamiento y revelación interior.

Palabras clave: pensamiento oriental, zen, poesía

El nonagenario poeta José Corredor-Matheos pertenece, por la fecha de edición de su primer libro de poesía en 1953, titulado *Ocasión donde amarte*, así como en virtud del año de su nacimiento en 1929 en la localidad ciudarrealeña de Alcázar de San Juan, a la promoción poética de los cincuenta del pasado siglo, algunas de cuyas características compartió en los tres libros que siguieron al antecitado, los tres en la década de los sesenta, a saber: el de

1960 *Ahora mismo*, el de 1962 *Poema para un nuevo libro*, y el de 1967 *Libro provisional*. En contrapunto, en la obra que en 1975 publicó con el título de *Carta a Li-Po* iba a iniciar una singladura literaria muy distinta a la que había plasmado con anterioridad, y asimismo muy diferenciada de la que individualmente fueron creando los autores de su generación.

En *Carta a Li-Po* el poeta manchego muestra una poética de marcado diapasón extremo-oriental inspirada temática y formalmente en el budismo zen, universo dentro del que se inscribirán sus dos libros de los tres últimos lustros del XX, el de 1987 *Y tu poema empieza*, y el de 1994 *Jardín de arena*. Esta poética culmina en la obra de 2004 *El don de la ignorancia*, que obtuvo el Premio Nacional de Poesía, y se mantiene, aunque un tanto aligerada por un énfasis más notable en los componentes occidentales de su inspiración, en las tres entregas líricas aparecidas desde entonces, la de 2007 *Un pez que va por el jardín*, la de 2013 *Sin ruido*, y la de 2022 *Al borde*.

Toda la creación literaria de José Corredor-Matheos se ha desarrollado en Catalunya, a donde se trasladó su familia cuando él tenía siete años de edad, residiendo primeramente en Vilanova y La Geltrú, y después en Barcelona. En la ciudad condal cursaría la carrera de Leyes, pero nunca la ejerció. Su actividad laboral la fue desempeñando en diversas empresas editoriales, al propio tiempo que acompañaba desde 1961 la crítica y las monografías de arte con la confección de sus libros de poesía. Tuve la suerte de conocerle cuando él estuvo trabajando en la delegación barcelonesa de Espasa-Calpe y en un año de los ochenta que no puedo precisar. A partir de entonces y hasta el presente nos une una estrecha amistad que he ido conjugando con el estudio de su poesía, y con muchas publicaciones sobre ese quehacer tan sustantivo en su vida.

En dos de los libros de Corredor-Matheos, los que llevan los títulos de *Un pez que va por el jardín*, y *Al borde*, se poetizan asuntos que tienen dos escenarios barceloneses. Uno de ellos pertenece al municipio de Monistrol, en la comarca del Bages, y el otro a la capital catalana. Aludo al Monasterio de Santa María de Montserrat y al Parque de la Ciudadela, respectivamente. A continuación me referiré a distintos poemas que esos lugares han inspirado al escritor alcazareño. Comienzo con los textos que conciernen al monasterio benedictino, de cuyo museo fue asesor artístico durante cuatro décadas y

desde 1977 (Mitrani y Gimeno 27). Esta función consultiva fue comportándole al menos un encuentro anual con la comunidad benedictina, lo que contribuyó a estrechar lazos con ella, y a hacer nada intempestivas, sino más frecuentes, las estancias de recogimiento del poeta en el cenobio.

Recogimientos en Montserrat

El enclave religioso de Santa María de Montserrat está situado en un macizo rocoso de morfología dentada a la que debe su nombre. Se encuentra en un parque natural que dista de Barcelona treinta kilómetros. En el imponente monasterio que allí se alza, casi en lo alto de una montaña, se venera la imagen de la Virgen Negra de Montserrat, patrona de Catalunya, conocida popularmente como La Moreneta. En 2025 se han cumplido los mil años de la fundación de ese recinto sagrado, que fundó en 1025 el monje Oliva, abad de Ripoll y obispo de Vic.

En ese monasterio había realizado el poeta José Corredor-Matheos en 1961 un recogimiento que no ha de asociarse al culto católico y que pudo deberse a una traumática ruptura amorosa que le desestabilizó. Aquella reclusión iba a inspirarle una docena de poemas “cargados de simbología, intimismo y reflexión” (Virtanen 58) que desde el punto de vista espiritual preludieron la poética esencialista iniciada en su libro *Carta a Li-Po*, aparecido en 1975. En los versos de esas composiciones, pertenecientes todas ellas al grupo que constituye la parte primera del libro *Pequeña Anábasis*, se reflejan la paz y el silencio consustanciales al entorno. Con todo, ni ese silencio ni esa paz eran capaces de diluir en el fondo las inquietudes y el malestar del hablante ante una realidad societaria de la que se había apartado temporalmente, y que a su entender no había de relegarse al olvido, como si no existiese. Esa creencia le impedía una profunda concentración mental, como se desprende de este poema:

Me intranquiliza hoy
este silencio.
Mi hermano tiene hambre,
pero en este silencio
todo calla (1981, 161).

A dicha Abadía fue el escritor a recogerse con posterioridad a su referida visita de comienzos de los sesenta, y por tanto tuvo la oportunidad de frecuentar algunos de sus ámbitos, entre ellos la iglesia, el refectorio y el jardín, lugares los tres que iban a inspirarle diferentes textos líricos. Las razones de esas estancias monacales las explicó en 2006, cuando aún estaba confeccionando la obra *Un pez que va por el jardín*, publicada en 2007, con palabras que también son útiles para hacernos una imagen más cabal del marco y de su significación en los poemas inspirados en ese ámbito:

Para meditar y para escribir -poesía, sobre todo- hay que salir del mundo. No se puede ver el mundo sino desde fuera de él, aunque sigas pisándolo. Mucho mejor si lo que pisas es el jardín solitario de un monasterio. En un par de ocasiones he pasado algunos días en el monasterio de Montserrat, y pienso volver. Allí respiro paz y aire puro. Paseo por el jardín. Con el debido respeto asisto a algunas ceremonias. Me impresionan, sobre todo, las completas, con el templo vacío (hace tiempo, en la penumbra, los monjes, con las capuchas puestas, era mucho más impresionante). Olvido los trabajos y otros asuntos pendientes. Vacías la mente en la medida que te sea posible y, si llegas a merecerlo, alcanzas cierto grado de recogimiento, que para Maister Eckhart es más importante que el amor a Dios, porque este viene por añadidura. No es que pretenda buscar nada, porque si hay algo que encontrar no puede encontrarse buscándolo. Sin esperar, espero que lo que sea me encuentre. Porque creer, creo, pero no sé en qué (2006, 8).

Dos de las composiciones de *Un pez que va por el jardín* se inspiran en sendos lugares del Monasterio de Santa María de Montserrat, el jardín y el interior basilical, siendo el primero el aludido en el título de la obra, según ha explicado el poeta a diversos interlocutores, confirmándomelo a mí personalmente. A ese jardín puede accederse desde el claustro y es muy extenso: incluye una capilla románica, además de esculturas, y tiene varios accesos a edificios del noviciado y de la escolanía.

Jardín monacal y poesía española

Antes de proseguir, y a fin de perfilar luego con más precisión la singularidad de Corredor-Matheos respecto a la presencia en sus versos del asunto del jardín monacal, recordaré que en la poesía española ese asunto ya presenta antecedentes poéticos en las letras áureas. En ellas destacan poemas como el de la monja poeta y dramaturga hija de Lope de Vega, Sor

Marcela de San Félix, a quien se debe el soneto “Al jardín del convento”, por el trinitario de Madrid en el que vivía su clausura.

La clase de ámbito al que nos estamos refiriendo es uno de los espacios, y no el más frecuente, en los que se muestra el asunto del jardín literario, que ofrece diversificadas manifestaciones en el arte y en las letras españolas. Muchos poetas del Modernismo se inspiraron en el jardín, en efecto, destacando entre ellos el motivo del jardín o parque viejo, y a menudo abandonado. En la poesía española contemporánea no suele darse la clase de composiciones creadas *intra claustra*, sino que habitualmente los poemas sobre ese asunto los han firmado autores para quienes el jardín conventual ha sido mero lugar de paso, aunque en casos excepcionales, como el de Corredor-Matheos, fue objeto de visitas más demoradas.

A los poetas del siglo XX apenas les tentó poetizar el jardín monástico, del que pueden aducirse algunas muestras, aunque bien escasas. Una de ellas la ilustra el poema de 1924 “Jardín de convento”, recogido en el libro de Mauricio Bacarisse de 1929 titulado *Mitos*, texto en el que se poetizan unas flores simbólicas que mueren al doblar las campanas, y donde también el surtidor empalidece en aquella quietud monacal como si fuese una “...antorcha arrepentida de su propio ardor” (253).

Tres autores del 27 dedicaron también sendos poemas a jardines abaciales. Aludo a Gerardo Diego, a Rafael Alberti y a Carmen Conde. Fue el jardín del monasterio de Santo Domingo de Silos el motivo de los versos del santanderino y del gaditano en los años veinte del pasado siglo. Gerardo Diego pernoctó en la hospedería del monasterio en la noche del 3 de julio de 1924, y en las tan cortas horas de su estancia acertaría a escribir uno de los más famosos sonetos de las letras españolas, el titulado “El ciprés de Silos”, el cual copió en el libro de firmas del cenobio en la mañana del día 4. El poema lo dio a conocer en su libro de 1925 *Versos humanos* y lo iba a reproducir en la selección *Poesía española. Antología, 1915-1931* que publicó Editorial Signo en Madrid en 1932, y que tuvo una segunda edición rehecha y ampliada en 1934.

El ciprés cantado por Gerardo Diego no se halla en el centro del claustro silense, curiosamente, sino en uno de los cuatro lados del mismo, habiendo habido uno de esos árboles en cada uno de ellos cuando el poeta realizó su

visita. Sin embargo, con el tiempo solo iba a sobrevivir dicho árbol en virtud de una exposición al sol que le protegía de la crudeza del frío a la que estuvieron expuestos los otros tres ejemplares de su especie (Chicharro Chamorro 435-436).

En el texto se vincula ese ciprés con la fe cristiana desde su memorable comienzo, donde hay que resaltar la poderosa imagen de este árbol como surtidor, que “será la gran creación de Diego” (Gallego Morell 165): “Enhiesto surtidor de sombra y sueño / que acongojas el cielo con tu lanza.”. Luego el ciprés será visto como mudo “ejemplo de delirios verticales,” (Diego 124) hasta convertirse “en símbolo del espíritu que se desprende de la realidad terrena y se eleva inconteniblemente al cielo” (Díez R. y Díez Taboada 439). Gerardo Diego iba a realizar otra visita a ese espacio benedictino nueve años después, en 1933, visita que le propiciaría el soneto “Primavera en Silos”. Posteriormente, en su libro de 1941 *Alondra de verdad* incluiría un tercer soneto, escrito en Santander en 1935, inspirado en ese árbol claustral: “El ciprés de Silos (Ausente)”.

No muchos días después de la citada pernocta de Gerardo Diego, el día 25 de agosto del mismo año, Rafael Alberti pasó también una noche en ese mismo lugar, e igualmente en el libro de visitas dejaría escrita una canción mariana a la que puso el título de “Dialoguillo de la Virgen de Marzo y el niño.” Esos versos, inspirados en la talla policroma de la Virgen sedente con el niño Jesús que se halla en el claustro del monasterio, cautivó al poeta gaditano, quien pasado algún tiempo iba a enviarle una carta sin datar al monje fray Justo Pérez de Urbel donde le dijo que deseaba volver al Santo Domingo para demorarse ahí al menos dos semanas, a fin de inspirarse para llevar a cabo un libro de estampas cristianas. Además le ponderaba al religioso la belleza de la Virgen del lugar con estas palabras: “¿Y la Virgen de marzo? ¡Qué guapísima es y cómo la recuerdo!” (1977, 137). En el poema antedicho el protagonismo lo acapara el jardín, a donde el niño Dios quiere que su madre le deje bajar desde el cielo para convertirse en el jardinero de un espacio simbólico que la representa. Copio el principio y el final del texto: “¡Tan bonito como está, / Madre, el jardín, tan bonito! / ¡Déjame bajar a él! (...) ¡Déjame bajar, que quiero, / Madre, ser tu jardinero!” (2003, I, 691).

La poeta cartagenera Carmen Conde, ya en el inicio de la inmediata postguerra, trasladó su exilio interior desde Madrid a la localidad de El Escorial en la primavera de 1940 para residir allí un tiempo por prescripción médica.

Desde su piso se veía la fachada norte del monasterio, el cual inspira algunos de los poemas de su conjunto de 1941 titulado *Mío*, poemas que pasarán a integrarse, primero en *Pasión del Verbo*, y después en la obra de 1945 *Ansia de la gracia*. Uno de esos textos lo suscitó el jardín escurialense, como lo revela su titulación, “Jardín de El Escorial”, en cuyos versos se refleja la calma de la vida retirada y campesina adquirida en ese horizonte serrano, y donde “el silencio, la piedra, los siglos imponen su grandeza monástica frente al gran edificio, mientras cigüeñas, golondrinas y aun cuervos vuelan para poblar una soledad que es intrínseca ante tanta grandeza.” (Díez de Revenga 66). La autora murciana testifica en su texto que en ese silencioso ámbito pudo sacar lo mejor de su vida mediante la introspección, remarcando que su vivencia en ese jardín no fue la propia de quien lo visitó como lugar de paso.

Los poemas de los autores citados fueron fruto de una estancia ocasional, en una visita más a menos extensa durante un día o varios, como parece ser el supuesto de Carmen Conde, o bien se debieron a una única permanencia nocturna en el lugar monástico. Y ese hecho biográfico supone una diferencia sustancial entre ellos y José Corredor-Matheos, que acudió al monasterio de Montserrat para recogerse durante varios días seguidos. Dichos poetas reflejan de manera directa que el jardín pertenece a un ámbito cristiano, y mencionan algunos de los elementos objetivos de que consta ese lugar sacro. Diego se concentró en el ciprés, y no mencionaría en su soneto sino el jardín claustral. Alberti nombra el jardín y los ventanales del cenobio, mientras Carmen Conde se referiría expresamente, aunque de manera escueta, a “las formas de la piedra” del lugar (259).

Poemas montserratinos corredorianos

A diferencia de Bacarisse, Alberti, Diego, y Conde, José Corredor-Matheos prescindió de hacer mención expresa alguna a cualesquiera de los diversos aspectos materiales del jardín montserratino. No introdujo en su poema señales de ningún tipo que apunten a un ámbito cristiano, y tampoco,

en contraste con algunos de los versos nacidos en aquel recogimiento montserratino de comienzos de los sesenta, echó en falta la realidad societaria exterior y sus problemáticas. El hablante del texto “Yo soy un pez, un pez” se enfrasca en una introspección zen de índole taoísta por cuya virtud se siente a la vez extraño aunque indiferenciado a la fauna, al orbe botánico, y a los elementos del aire, el agua y la tierra. En este poema se expresa el cuestionamiento de la identidad del sujeto a través de la conocida técnica literaria de la siembra y recolección verbal:

Yo soy un pez, un pez
que va por el jardín,
tan libre como un árbol.
Y soy también un árbol,
que tiene sus raíces
en el cielo, como un pájaro.
Soy un pájaro, un pájaro,
y son míos los cielos,
las aguas y la tierra.
¿Por qué, si soy un pez,
un pájaro y un árbol,
la angustia de ser hombre
hace que todo
me resulte, de pronto,
tan extraño? (111)

Ciertamente, la visión zen plasmada por José Corredor-Matheos en el poema a vueltas del jardín de la basílica montserratina resulta excepcional en la poesía española contemporánea, y los distintos ejemplos literarios aducidos antes lo acreditan por contraste. El texto corredoriano atestigua que no hay incongruencia alguna si esa visión zen se produce en un ámbito católico. No porque sean equiparables zen y catolicismo, pues el zen no es una religión, y el catolicismo sí. Ocurre que el zen, que supone ir “más allá del sujeto y objeto, es decir más allá de distinguir entre yo y el mundo” (Low 30) implica una introspección en busca de lo más hondo del ser, y por tanto podría entenderse como un requisito indispensable para cualquier experiencia religiosa honda, incluida la católica, no sin acaso ha podido considerarse que el zen no está relacionado con ninguna religión, sino con el modo y la profundidad de vivir cualquier religión.” (Melloni 16).

Comenzada a construir en el siglo XVI, y reconstruida completamente en 1811, tras haber sido destruida durante la guerra de Independencia, la basílica

de Santa María de Montserrat tiene una iglesia de una sola nave, y allí la comunidad monacal efectúa sus rezos colectivos. En ese ámbito la luz y la oscuridad se le ofrecen al hablante del texto “No es la luz lo que llena”, perteneciente a *Al borde*, desde perspectivas diferenciadas. En ese espacio de penumbras, en las horas en las que los monjes rezan las llamadas “completas”, se ve el sujeto a sí mismo como una sombra, y especula en una primera fase del poema con la posibilidad de que la luz sea solo una vana entelequia:

No es la luz lo que llena
el templo a estas horas
e ilumina a los monjes
que cantan las completas.
¿A dónde fue la luz,
si es que la hubo, aquí
o en algún sitio?
¿Pero no vemos más
en la penumbra,
donde todo se vela
y se desvela?

La composición prosigue y a su término admite el hablante que allí la sombra lo invade todo: la arquitectura del templo, a los integrantes de la comunidad religiosa, y a él mismo. Y en ese punto plantea y deja en suspenso un interrogante sobre una sombra nunca antes percibida en su vivir y que advierte como distinta de la luz, pero ignora en qué se diferencian la una de la otra, y formula una pregunta como un arcano sin respuesta:

Lo que hemos de mira
aquí con atención
son esas sombras.
Y sombras son los monjes,
las columnas, los arcos,
y sombra soy yo mismo.
¿Pero qué nueva sombra
ha embargado mi espíritu,
y en qué se diferencia
de la luz? (Ídem, 107-108)

En su libro *Al borde* se inserta un poema también inspirado en el monasterio de Santa María de Montserrat. Ahí es donde sucede la acción de “Los monjes van llegando”, texto que se ambienta en el refectorio, obra

realizada en el siglo XVII que reformó en 1925 el arquitecto Josep Puig i Cadafalch. A ese lugar van acudiendo silenciosamente para sentarse a comer los miembros de la comunidad monástica y enseguida el silencio se entrecorta por dos causas: por el ruido que irán produciendo los platos y los cubiertos al ser utilizados y recogidos, y asimismo merced a la lectura de los escritos de índole religiosa que un monje pronuncia desde el púlpito del lugar, como se dice en los siguientes versos:

Los monjes van llegando
al refectorio
y ocupan, en silencio,
sus sitios en las
mesas. La lectura que
acaba de iniciarse
y el ruido de cubiertos
y de platos
irán entrecortando
este silencio.

Será precisamente en ese ámbito y en esa situación rumorosa, y no en el completo silencio, cuando se da la paradoja de que el hablante va a tomar conciencia de que es justo entonces cuando puede oír la Voz anhelada, una Voz que apunta a un arcano que no se participa a los lectores y que nada tiene que ver con el Cristianismo, pese a la atmósfera cristiana que le rodea. Solo él lo adivina, conoce y espera. Es una Voz que el poeta escribió en mayúscula. Así finaliza el poema:

Es en ese rumor,
no en el silencio,
donde puedes oír
la Voz que anhelas. (29)

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael. "Carta a fray Justo Pérez de Urbel", *Litoral*, 70-71-72 (1977), 136-137.
- . *Obras completas. Poesía I*. Edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- Bacarisse, Mauricio. *Poesía completa*. Edición de Roberto Díez. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.
- Conde, Carmen (1967). *Obra poética (1929-1966)*. Prólogo de Emilio Miró. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967.
- Corredor-Matheos, José. *Poesía (1951-1975)*. Prólogo de Ángel Crespo. Barcelona: Plaza & Janés, 1981.
- . "Desde allí veo el mundo", en el dossier *Por qué voy a un monasterio, El Ciervo*, 669 (2006), 8-12.
- . *Un pez que va por el jardín*. Barcelona: Tusquets editores, 2007.
- . *Al borde*. Barcelona: Tusquets Editores, 2022.
- Chicharro Chamorro, Dámaso. *Nueva lectura práctica de la literatura española*. Universidad de Jaén, 2014.
- Diego, Gerardo. *Antología de sus versos. 1918-1983*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Díez de Revenga, Javier. *Carmen Conde en la luz de sus palabras*. Murcia: Real Academia Alfonso el Sabio, 2024.
- Díez R., Miguel y Díez Taboada, Paz. *Antología comentada de la poesía lírica española*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- Gallego Morell, Antonio. "El ciprés de Silos en la poesía", en su libro *Diez ensayos sobre literatura española*. Madrid: Revista de Occidente, 1972, 151-178.
- Low, Albert. *Introducción a la práctica del zen*. Barcelona: Editorial Kairós, 1994.
- Melloni, Javier. "Introducción" a su edición de Hugo M. Enomiya-Lasalle. *El zen entre cristianos*. Barcelona: Herder Editorial, 2022, 11-29.
- Mitrani, Alex y Raül Gimeno. *José Corredor-Matheos. Crítica d'art, 1961-1974*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2024.
- Virtanen, Ricardo. "Introducción" a José Corredor-Matheos. *Sin por qué. Poesía esencial 1970-2018*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2020, 11-137.

La música en las sociedades culturales alicantinas del siglo XIX

Ana María Flori López

Conservatorio Superior de Música de Alicante

Resumen

La decadencia de la música religiosa durante el siglo XIX contrastó con el auge de la ópera italiana y la llegada de la zarzuela a los principales teatros españoles. En el caso de Alicante, la creación del Teatro Principal y el inicio de las primeras sociedades culturales prodigaron un repertorio musical basado en el canto, la música de salón y el arreglo de fragmentos de óperas y zarzuelas, que se solían interpretar con acompañamiento de piano.

Estas entidades estaban integradas por un buen número de miembros de clase elevada, por lo que también eran lugares de reuniones sociales que contribuyeron a la difusión de la cultura. Se componían de distintas secciones; la de música estaba dirigida por reputados músicos, que enseñaban canto y algunos instrumentos. Eran habituales las veladas en las que los socios lucían sus cualidades, a pesar de que solo eran aficionados. En estos espacios se formó un buen número de músicos de bastante prestigio. La prensa destacaba y elogiaba las actividades que se desarrollaban en las sociedades, ya que las crónicas ocupaban buena parte de los diarios.

Palabras clave: Alicante, Liceo Artístico, Casino, música de salón, burguesía, siglo XIX.

Introducción

Las transformaciones políticas, sociales y culturales que se produjeron en Alicante durante el siglo XIX dieron lugar a la aparición y consolidación de las sociedades culturales para responder a las necesidades de la burguesía y cumplir funciones de ocio que implicaban nuevas formas de sociabilidad, donde la música ocupaba un papel preponderante, además de servir de aprendizaje.

En el Liceo Artístico y Literario, la música formó parte de un proyecto formativo para difundir el arte y la literatura. El Casino se inclinó más hacia la sociabilidad de la burguesía y al ocio e incorporó la música en forma de bailes, veladas líricas y recitales. Las otras sociedades acercaron la música a un público más diverso.

La actividad musical de las sociedades alicantinas decimonónicas refleja la transformación de la ciudad en un espacio abierto a las corrientes artísticas de su época y a la cultura, de manera que actuó como entretenimiento y recurso en las reuniones sociales. De igual manera forjó una identidad cultural propia al incorporar la música a fiestas y actos religiosos y cívicos.

Contexto histórico, social y musical en Alicante durante el siglo XIX

El siglo XIX supuso para la sociedad alicantina, como para el resto de España, una decadencia generalizada en todos los aspectos, que vino marcada por las enfermedades, guerras, cambios políticos, sequías y grave crisis económica.

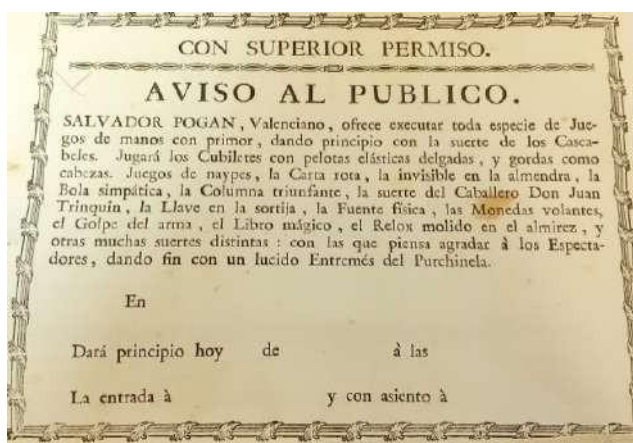
Vicente Ramos da cuenta de que “la urbe alicantina, a comienzos del siglo, contaba con 21142 habitantes” (Ramos 28). El pueblo vivía de la agricultura y del vino elaborado de la uva moscatel; los productos del campo y el aceite eran excelentes. La creación de una fábrica de tabacos en 1801, que se ubicó en el barrio de San Antón, gracias a la cesión de terrenos por parte del obispo de Orihuela, fue una fuente importante de ingresos para las familias alicantinas al poder trabajar en ella muchas mujeres de la ciudad. El comercio se fue desarrollando gracias al puerto, desde el que se exportaron muchos productos al extranjero. A partir de 1858, el ferrocarril ayudó a la expansión del comercio interior y exterior y contribuyó al crecimiento de la clase media alicantina.

La política fue muy inestable durante todo el siglo, con continuos cambios que afectaron a la ciudad: de la guerra de la independencia al trienio liberal (1808-1823) con la ocupación francesa y después de la Constitución hubo bastantes fluctuaciones entre absolutismo y liberalismo; década ominosa y primeras guerras carlistas (1823- 1840), en las que Alicante se inclinó por el liberalismo y el progreso; el reinado de Isabel II (1833-1868) con el desarrollo de la burguesía y los ayuntamientos constitucionales, aunque poco estables; la revolución de 1868 y el sexenio democrático (1868-1874), con la monarquía de Amadeo I, la primera república y la dictadura de Serrano, una época que la ciudad vivió con grandes tensiones políticas y sociales; la restauración borbónica (1874-1902) en la que la vida local, influida por las clases altas, se inclinó hacia la cultura a través de la prensa, las sociedades culturales, el teatro, etc.

Las distintas epidemias que surgieron en el siglo XIX mermaron bastante la población, además de ser tristes protagonistas de la vida en la ciudad. La fiebre amarilla, el cólera, el tifus, la tuberculosis o las fiebres palúdicas fueron algunos ejemplos de los graves problemas sanitarios existentes en ese tiempo.

La cultura y el progreso fueron abriéndose paso a partir de la tercera década del siglo; así, se creó en 1834 la Sociedad Económica de *Amigos del País*, y el Círculo de Comercio. A continuación, el Colegio Real de Humanidades, en el que se impartían distintas enseñanzas, incluyendo baile y música; también se proyectó una biblioteca y un museo provincial “con los libros, cuadros y esculturas que se hallasen en los conventos y monasterios extinguidos” (Jover 180).

Las representaciones de compañías cómicas gozaron de gran popularidad entre el público alicantino, pues constituían una forma de distracción para el ciudadano y una manera de educar a la sociedad. Los actos que programaban tenían una duración aproximada de dos horas y solían contener música instrumental, cantos y bailes. Además de comedias, presentaban toda clase de entretenimientos: sombras chinescas, saltimbanquis, marionetas, cartas, etc.



Archivo Municipal de Alicante, Arm. 9, Lib. 109

Alicante no tenía espacio que reuniera las condiciones apropiadas para acoger los distintos espectáculos que cada año se representaban en la ciudad. En 1834, el actor Miguel Ribelles pidió autorización para que José Simó construyera un teatro sujeto al plano aprobado por la Real Academia de San Carlos de Valencia. A pesar de contar con la autorización, se estableció un pleito entre Simó y el ayuntamiento por el lugar de ubicación del teatro, ya que estaba pensado que fuese en el malecón, y la corporación tenía prevista la

instalación de un mercado. Durante este tiempo las representaciones se efectuaron en un almacén habilitado en la calle Liorna, que luego se llamó Teatro Viejo. En ese lugar, dice Vicente Ramos:

Se celebró el 27 de abril de 1834 la función de gala con motivo del cumpleaños de la Reina Gobernadora, acto que se desarrolló con arreglo a este programa: primero, Sinfonía de la ópera *Il posto abbandonatto*; segundo, loa *El Juramento*, de Joaquín María López, tercero, dúo de la ópera *Della straniera*, cuarto, danza del cuarteto *Julio César*, y quinto, la comedia en tres actos *Catalina Segunda, Emperatriz de la Rusia*. (Ramos 255)

Hubo que esperar al año 1843 para que el arquitecto Emilio Jover Perron (Nancy, 1812 – Alicante, 1854) proyectara el nuevo teatro por iniciativa de la clase burguesa alicantina, formada por comerciantes, propietarios y dos representantes de la nobleza, que pagaron el préstamo para hacer posible la construcción. La inauguración del que se llamó Teatro Nuevo tuvo lugar el 25 de septiembre de 1847 con la representación de *Guzmán el Bueno*, obra de Antonio Gil de Zárate. Este teatro, que más adelante pasó a denominarse Teatro Principal, es el principal escenario de la ciudad y un ejemplo de acercamiento cultural a los distintos eventos que tienen lugar en los teatros españoles.

La prensa de la época también fue otra forma de difusión de la cultura. Además de noticias generales, muchas páginas de los diarios se dedicaban a la ópera, zarzuela, conciertos, bailes y otras actividades que se realizaban en el teatro y las sociedades culturales, por lo que constituían una fuente más de transmisión de las diversas manifestaciones vinculadas a la vida artística y social.

El interés por la música fue en aumento con el transcurso del siglo. En 1857 se crearon las bases para la primera banda de música municipal que sería el germen de la actual Banda Sinfónica Municipal de Música de Alicante. Había varios profesores particulares de reconocido prestigio que impartían sus clases en casas de personas de clase alta o en las academias de las sociedades. En 1866 surgió la primera institución musical importante de la ciudad: el Instituto Musical de Alicante, bajo la dirección de José Charques.¹ La creación del centro fue anunciada en la prensa nacional, siendo curiosa la respuesta que se recibió desde Barcelona por un ex profesor del Conservatorio, y que salió publicada en la *Gaceta Musical* de Madrid:

He visto con sumo placer en su apreciable periódico la inauguración del Instituto musical de Alicante, y con todo mi corazón doy el más cumplido parabién a todos los alicantinos, y en especial al digno director del Instituto D. José Charques. ¡Dios quiera que se vaya propagando rápidamente la afición a este divino arte por toda la España, y Dios quiera también que el Instituto musical de Alicante sea más afortunado que el Conservatorio Barcelonés de Isabel II! Recomendaré al Sr. Charques que no se fie en crear una sociedad para cooperar al desarrollo del arte, pues a veces las sociedades suelen impedir la prosperidad de la institución en lugar de fomentarla. (G.M.M.)

Desde la creación de este centro y hasta finales de siglo fueron surgiendo otros que impartían música, dado el creciente interés de la sociedad por las actividades realizadas en el teatro, las academias o las sociedades y el impulso de la burguesía, que consideraba la música como centro de la vida social y cultural.

Las sociedades culturales en la ciudad

La transformación de la vida en Alicante a partir de la muerte de Fernando VII, con la consolidación de la burguesía, produjo nuevas inquietudes encaminadas al progreso y al desarrollo de la cultura y las artes. El interés de esta clase social por participar en la vida cultural, expresar sus pensamientos y encontrar nuevos lugares donde sociabilizar propició la creación de diversas entidades en las que, además de instruir, se promovió la participación ciudadana. Es evidente que estos círculos estaban bastante restringidos y solo podían acceder a ellos personas con bastantes recursos, pero contribuyeron al progreso y a la difusión del pensamiento liberal.

La sección de música de estas instituciones tuvo un papel preponderante, ya que era imprescindible en cualquiera de las veladas que se ofrecían. En aquella época la zarzuela y la ópera, especialmente la italiana, eran los géneros de moda. A ello se añadía la música de salón o las obras para piano más las de canto con acompañamiento pianístico y reducciones de óperas. La mayor parte de estas reducciones y adaptaciones eran realizadas por los propios profesores de música que formaban parte de las sociedades.

El Liceo Artístico y Literario

Esta sociedad abrió sus puertas al público el 8 de agosto de 1836 con la premisa de ser “un taller donde la juventud trabaje y se forme, y un laboratorio donde haga continuamente el ensayo de sus talentos y de sus fuerzas” (Liceo

5). Su primer presidente fue el barón de Finestrat. El Liceo constaba de las siguientes secciones: la primera, dedicada a las ciencias y literatura, presidida por Andrés Vicedo; la segunda, de pintura, escultura, arquitectura y grabado, bajo la presidencia del Marqués de Algorfa; la tercera, de música y declamación, presidida por José Vasco (Alicante, 1790 – Murcia, 1844).² Esta última sección contaba con músicos muy reconocidos en la ciudad, como el flautista Francisco Stükler y Vicente Crevea, organista de la capilla de música de la colegial de San Nicolás. La institución se regía por un reglamento interno compuesto de 36 puntos que salió a la luz el 18 de abril de 1840. La cuota mensual aportada por cada socio era de 6 reales de vellón. El programa que ofreció la noche de su inauguración fue el siguiente:

Primera parte

- *Sinfonía* de Ramón Carnicer.
- Discurso de apertura por el vicepresidente D. Francisco Antonio Jover.
- Primer coro de *La Extranjera* de Bellini, con orquesta dirigida por José Vasco y Calixto Pérez.
- *Aria* de *La Angélica*, de José Valero, cantada por Antonio del Ribero.
- *Capricho* para violín y piano, de Antonio Guijarro, por Miguel España y María Athy.
- *Fantasía* para flauta, de Francisco Stükler, por Pascasio López.
- Dúo de *El Pirata*, por Carmen Sanmartín y Anselmo Bergez.
- Coro de los Puñales de *La Hipermestra*, por las socias de la sección de música.

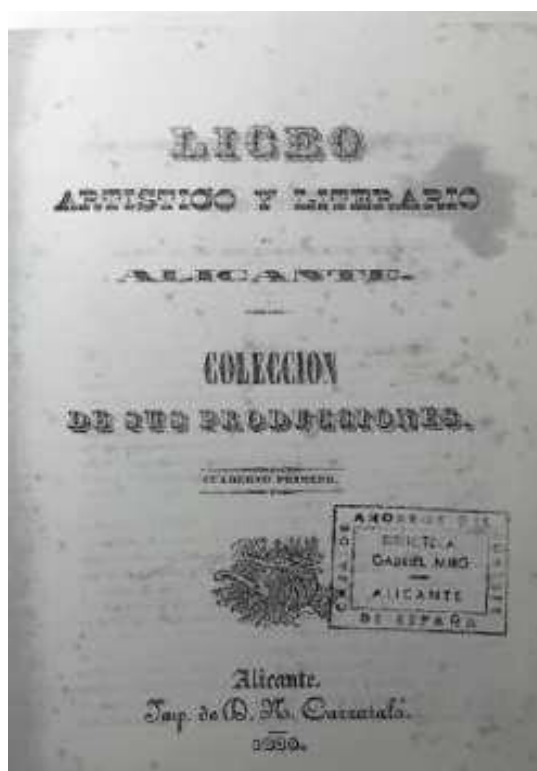
Segunda parte

- *Fantasía* para violín y piano de *Guillermo Tell*, por Vicente Espinosa y Vicente Crevea.
- *Aria* de *Andrónico*, por Rosa Pascual de Bonanza y el coro de la sección de música.
- *Rondó* del segundo concierto para piano de Kalkbrenner, por Francisco Krause.
- Dúo de *Ana Bolena*, por Concepción Vergada y Anselmo Bergez. (Liceo)

Si se exceptúa a José Vasco, Calixto Pérez, Francisco Stükler, Vicente Espinosa y Vicente Crevea, músicos de la ciudad, y Pascasio López y Francisco Krause, estudiantes de flauta y piano, respectivamente, es necesario resaltar que todos los demás participantes eran aficionados que ocupaban su tiempo ampliando conocimientos musicales y disfrutando de la música.

No se podía pretender que los resultados, atendiendo al punto de vista musical, pudieran ser excelentes, pero se sabe que el profesorado realizó una gran tarea educativa en este campo. Entre los diversos músicos que pasaron por la entidad, además de los reseñados, destacaron José Charques, y el violinista Juan García, quien durante unos años dirigió la orquesta de esta sociedad.

Los programas musicales solían tener una larga duración y comenzaban por una *sinfonía*, que era una obra corta, interpretada por la orquesta, a modo de introducción al acto. En los acontecimientos extraordinarios, se abría la sesión con un himno alusivo al evento; después se representaba una función de teatro y, para finalizar, se interpretaban otras piezas musicales. En los intermedios se procedía a la lectura de poemas. En algunas ocasiones, también se programaban recitales a cargo de solistas invitados.



Archivo de la Fundación Mediterráneo

Cuando Vicente Crevea y Juan García se hicieron cargo de la sección de música para sustituir a José Vasco, destacaron sus actuaciones y las de sus discípulos. Un ejemplo fue la sesión que se celebró el 16 de diciembre de 1840, donde Crevea interpretó unos *Caprichos* al piano, siendo elogiado de esta forma: “Este profesor es tan brillante en su ejecución y tiene un gusto tan exquisito para combinar las notas que el Liceo debe darle las gracias, porque cuando él toca las sesiones se embellecen” (“B.O.P.A.”).³ De igual forma, era habitual programar obras compuestas por algunos de los músicos de la ciudad como sucedió en 1841: variaciones para violín y piano de V. Crevea, interpretadas por Juan García y el propio autor; variaciones para piano de

Crevea y aria para cornetín de pistón de Francisco Villar. En abril de 1843, el Liceo se trasladó a un local de la Casa Rovira, que contaba con más espacio, y fue inaugurado el día 19. La sección de música ofreció la sinfonía del *Belisario*, dirigida por Juan García y la introducción de *Los Puritanos*, con un coro de 18 mujeres y 10 hombres, bajo la dirección de García y Crevea; después, tuvo lugar la comedia *García del Castañar*.

El juramento a la Constitución de la reina Isabel II, en 1843, fue celebrado en el Liceo con un programa que tuvo lugar el 2 de diciembre, en el que entre otras obras se contó con el estreno de un himno patriótico, cuya letra era del socio Nicasio Camilo Jover y la música de Vicente Crevea. Tres años después, la reina visitó Alicante y Francisco Villar Modonés⁴ (Cartagena, 1819 – Alicante, 1880) compuso un himno a cuatro voces y acompañamiento de piano, cuya letra era de Nicasio C. Jover, que fue estrenado en el Liceo el 4 de noviembre. Después de la representación de *El Castigo de una madre*, Joaquín Mendoza interpretó unas variaciones para piano, “y todos admiraron su expresión y buen gusto” (“El Mensajero”); finalizó la sesión con *Casta diva*, cantada por Carmen Sanmartín.

A comienzos del año 1848 se constituyó una nueva junta del Liceo, presidida por José Rafael Guerra, aunque ya había ciertos rumores de que la institución no marchaba bien; sin embargo, la prensa alababa su gestión e intentaba convencer al público del buen hacer de esta sociedad. En una de las reseñas alusivas al acto del 24 de enero se decía: “Invitamos a su junta directiva a que trabaje sin cesar para que el Liceo no vuelva a caer en la postración en que yacía, y que repitiendo sus sesiones a menudo nos proporcione pasar noches tan agradables como la de que hemos hablado (“La Nave”).

Una sesión dedicada exclusivamente a la guitarra tuvo lugar el 13 de noviembre de 1848, con la actuación de Trinidad (Trinitario) Huerta (Orihuela, 1800 – París, 1874), cuya fama se había extendido por diversos países europeos. Este guitarrista era contratado por tercera vez en el Liceo, dado el éxito que había tenido en las dos ocasiones anteriores. En este caso, la reseña periodística estaba firmada por Francisco Villar en el diario “La Nube” (16 nov. 1848). La condición de músico de Villar hacía posible una crítica musical con mayor rigor, en la que destacaba aspectos técnicos e interpretativos de la ejecución del guitarrista. Ésta fue una de las últimas sesiones celebradas en la sociedad, ya que la entidad llegó a su fin en el mes de abril de 1849.

En 1863, algunos ciudadanos trataron de restablecer el Liceo e incluso contaron con el apoyo de la prensa. Realizaron un llamamiento a la clase alta de la sociedad y a las autoridades para erigir “un Liceo que haga de nuestra juventud un núcleo de fraternidad para el presente; y de ilustración y prosperidad, para el porvenir” (“Álbum Literario”). Pero el citado proyecto no se llevó a cabo.

El Casino

El 19 de noviembre de 1842 se creó la *Asociación de Amigos*, sita en una casa de la Lonja de Caballeros, “la cual comenzó sin más pretensiones que ofrecer un punto de reunión a varios jóvenes de buenas familias, y andando el tiempo llegó a convertirse en el magnífico casino” (Jover 203), que también contaba con academia de música, dirigida por Lorenzo Pascual, en la que se impartía la disciplina de canto. Su reglamento interno fue aprobado el 27 de abril de 1843.⁵ La popularidad de esta asociación fue en aumento, ya que los actos que se realizaban en sus salas eran numerosos, por lo que cada vez había más personas interesadas en pertenecer a dicha sociedad. Según Tarí: “siempre tuvo la entidad sala de lectura y biblioteca, y se nombraron comisiones especiales encargadas de organización de conferencias, conciertos y actos literarios.” (Tarí).

Interesante y muy aplaudido fue el concierto vocal e instrumental que se dio el 23 de diciembre de 1848 con la actuación de los componentes de la academia y en el que se elogió la dirección de Lorenzo Pascual por los resultados obtenidos en el acto, donde brillaron las voces de Francisco Carbonell y Vicenta Gonzalo. También actuaron los profesores y Mariana Lewis, que interpretó unas variaciones para arpa. Era bastante corriente que algunos músicos que actuaban en el Teatro Principal, especialmente cantantes, fueran invitados a visitar el Casino y allí interpretaban alguna pieza para deleitar a los socios.

La junta directiva decidió cambiar el nombre de la entidad por el de *Casino de Alicante*, cuyos estatutos fueron aprobados el 24 de agosto de 1851. Al año siguiente, se trasladó a un local del Portal de Elche, que reunía condiciones más amplias para albergar todas las actividades y salas necesarias que podían poner a punto su funcionamiento. Los actos realizados en esta sociedad, integrada por personas de clase alta, eran de carácter

cultural y artístico: conferencias, conciertos, bailes, certámenes literarios y otros eventos similares.

En la planta baja del edificio se ubicaba el salón de café, que desde las tres de la tarde estaba abierto para la tertulia y disponía de un piano. Las reuniones de familia se daban con frecuencia por las tardes, y era corriente ver algunos socios jóvenes, estudiantes de música, sentados al instrumento. La prensa decía: “a la vez que nos deleitan, que nos ofrecen ese espectáculo de fraternidad, sírveles el obsequio de grande estima que nos ofrecen, de un repaso; y esta grata conducta de nuestras jóvenes filarmónicas es de un grande efecto moral para la prosperidad del Casino” (“El Agente de Alicante”). La inauguración de la entidad tuvo lugar la tarde del 21 de febrero de 1852 con un concierto bajo la dirección de Francisco Villar, en el que participó un coro formado por diversos socios, que interpretaron un himno compuesto por Villar para este evento, con letra de Vila y Blanco. Los festejos terminaron con un baile que se prolongó hasta la madrugada. Desde la creación de esta asociación, muchos de los músicos que pertenecían al desaparecido Liceo se incorporaron a la nueva sociedad; entre los primeros socios propietarios figuraron: Lorenzo Pascual, Vicente Crevea y Francisco Villar.



En 1856, el Casino eligió al flautista alicantino Luis Marín (Alicante, 1822-1873) para la organización de una banda de música, patrocinada por la entidad, con la colaboración de socios aficionados y simpatizantes. La designación de Marín al frente de esta formación se debía a la gran popularidad que tenía este músico en Alicante. La presentación de la banda tuvo lugar en el Teatro Principal, donde se interpretaron varias piezas compuestas por él. En reconocimiento a su gran trabajo recibió “un regalo regio del Casino, consistente en una corona de laurel con 130 gramos de oro de ley” (Galdó 103).

Otra sesión destacada fue la que se ofreció durante el mes de abril de 1868, a la que se dio carácter religioso debido a las fechas en las que se realizaba. Abrió el acto Francisco Villar con un discurso sobre la antigüedad de la música y continuó con la introducción de *Las Siete Palabras* de Haydn, a cargo de un cuarteto formado por Mariano Mingot, Francisco y Ernesto Villar y Federico Mestre. Después, varios aficionados cantaron el nocturno, *La Campana del Villaggio*, acompañados al piano por Francisco Senante. Otras obras de interés fueron: un fragmento del *Stabat Mater* de Rossini, transcrito al piano por Liszt, y ejecutado por Alejandro Harmsen, y la *Cantata religiosa* de Ernesto Villar⁶ para voz, cuarteto de cuerda y piano. Entre las piezas musicales, fueron leídas las conferencias y poesías de carácter religioso a las que estaba destinada la sesión. La prensa dedicó un artículo, firmado por Nicasio Camilo Jover, acerca de este acto:

Alicante que parecía haber olvidado su antiguo amor a las ciencias y a las artes, apenas ha hallado un palenque digno en que demostrar su afición a estas ramas del saber humano, nos ofrece mayor número que nunca de jóvenes ilustrados y capaces de figurar con gloria en esas ideas del entendimiento, que son las que han de llevar a los pueblos a su completa perfección. (*El Comercio*)

Las conferencias científico-literarias y artísticas fueron muy bien acogidas por parte de los socios, ya que en ellas alternaban sus discursos personas eruditas con jóvenes talentos que presentaban por primera vez sus trabajos. En octubre de 1868 fue estrenado un *Himno a la Libertad* de Francisco Villar, con letra de Bonifacio Carrasco; en esta velada se contó con la participación de Ernesto Villar, quien interpretó al violín una fantasía sobre motivos de la ópera *Giralda*, con Alejandro Harmsen al piano. A finales de diciembre, el Casino se trasladó a la calle Mayor con el fin de ocupar el palacio del Marqués de Algorfa, lugar con mayor amplitud. La inauguración tuvo lugar

la noche del 2 de febrero de 1869, cuyo acto comenzó por la sinfonía *D. Pasquale*, interpretada por la orquesta dirigida por Francisco Villar, seguida del *Himno al progreso de las artes*, composición de este reputado maestro. El programa continuó con la participación de Vicente Crevea, Vidal de la Rochette, Pomares y Senante, que acompañaron al piano a varios intérpretes. El acto concluyó con un baile hasta las tres de la madrugada.

En el verano de dicho año, la junta directiva emprendió la creación de una academia de música en el local, dados los grandes resultados obtenidos en todos los recitales realizados hasta el momento. El proyecto fue aprobado por la junta general de socios, pues tenía como objeto dotar a la entidad de un centro filarmónico de instrucción y preparación de actos musicales. Fue nombrado director Francisco Villar, y profesores los Sres. Sogorb, Pomares y Villar Miralles. La apertura de la academia se produjo el 16 de julio y participaron profesores y alumnos con un repertorio de canto y piano.

A principios de enero de 1872, la junta de gobierno encargó a los profesores Villar, Crevea, Sogorb, Pomares y La Rochette, junto a varios socios aficionados de la sección de música, la compra de un armonium en Madrid. Este instrumento se inauguró la noche del día 16 con el acompañamiento de diversos fragmentos para canto y la colaboración de los profesores mencionados, además de Domingo Gisbert y Adolfo Fons. En esta velada actuó también Ernesto Villar, quien interpretó al violín una fantasía sobre motivos de *La Straniera*. Se recoge un fragmento de prensa de la velada:

El Casino de Alicante, montado ya con verdadero lujo, y sobre todo con un gusto exquisito, a más de llenar perfectamente su objeto principal, ofrece también al bello sexo un elegante punto de reunión y a las artes un delicioso recinto. El concierto que tuvo lugar la noche del lunes fue uno de los más brillantes que se han dado en esta capital de mucho tiempo a esta parte. (El Constitucional)

Resulta bastante curiosa la nota de prensa, publicada en mayo de 1871 por el *Eco de Alicante* a petición de varios socios de la entidad respecto a la necesidad de que:

Se tome por dicha junta y muy urgentemente, una medida que corte el abuso se está cometiendo hace tiempo con el magnífico y cuanto infortunado y abandonado piano de cola que hay en el gabinete filarmónico, pues de mañana, tarde, noche y tras noche es objeto de diversión, ¡pero qué diversión, Dios mío! de unos cuantos diletanti incansables en hacernos oír habaneras, fandangos, cachuchas y otras piezas clásicas por el estilo, algunas de ellas tocadas con un dedo, resultando de esto una queja universal por este abuso, y el detrimento del

Isaac Albéniz ofreció un concierto en el Casino, el 12 de abril de 1875, cuando tenía 15 años. Las piezas que interpretó fueron: sinfonía de *Guillermo Tell*, gran fantasía sobre temas de *La hija del regimiento*, gran concierto de Weber, fantasía sobre motivos de *La Traviata*, séptimo concierto de Herz, jota aragonesa con variaciones de Liszt, sinfonía de *Semiramis* (vuelto de espaldas) y unas variaciones sobre un tema que le propuso el profesor Vidal de la Rochette. El salón de música se encontraba completo y el artista recibió la sincera ovación de los concurrentes. El diario *El Constitucional* alabó la maestría del joven pianista y su excelente técnica.

[illegible]

Desde el 11 de mayo al 1 de junio de 1880, el Casino contrató una compañía de zarzuela para actuar en el Teatro Principal, que ofreció 19 funciones de la compañía de Manuel Rojas, con la tiple Dolores Cortés y el tenor Juan Bautista Pons. En la última década del siglo actuó Francisco Tárrega, cuyo recital tuvo lugar el 12 de marzo de 1892 con una masiva asistencia de público. Además de los actos que se han reseñado, el Casino convocó certámenes culturales, organizó los Juegos Florales y participó en las principales celebraciones de la ciudad, fiestas benéficas y conmemorativas.

Casi al mismo tiempo que empezaba a funcionar el Casino, la sociedad *El Fénix*, constituida por aficionados, hacía su presentación en la ciudad y ocupaba el viejo teatro de la calle Liorna. En ella se ofrecían bailes, conciertos,

espectáculos y otras actividades encaminadas a la clase media. Esta sociedad se disolvió en 1854 debido a problemas económicos y, probablemente, eclipsada por el auge del Casino. Más adelante, en 1861 se creó el *Nuevo Fénix*, presidido por Francisco Tordera y formado por miembros de la anterior asociación, aunque la entidad cerró sus puertas durante algunos meses del año 1865 por la crisis económica y el cólera; no obstante, reapareció al año siguiente, en que comenzó las negociaciones con algunas actrices para que, junto a los aficionados, se pudiese formar un cuadro de compañía. Francisco Villar escribió un himno para la inauguración.

A partir de la década de los 60 comenzaron a proliferar más sociedades culturales. *El Iris* comenzó en 1868 y se mantuvo hasta 1881. Su carácter científico, artístico y literario dio lugar a que contara con personas de clase distinguida y recibiera el apoyo de las principales autoridades; sus bailes eran muy concurridos. La prensa ensalzó mucho el acto organizado con motivo del segundo centenario de Calderón de la Barca, en el que la banda de música del Regimiento de Tetuán actuó delante de la fachada del edificio y tomaron parte todos los alumnos de Juan Carrasco García, profesor de música del centro. Dijo la prensa: “La sociedad *El Iris*, ha dado un paso gigantesco en el camino del progreso” (“La Antorcha”).

El Centro de Instrucción y Recreo *El Estudio* surgió a raíz de la necesidad de instaurar un lugar de encuentro para los jóvenes entusiastas de las letras. Las primeras reuniones tuvieron lugar en un domicilio particular hasta que se trasladó a los antiguos salones del Liceo alicantino. Las bases fueron encargadas a Ernesto Villar Miralles, vicepresidente, y la primera función pública se celebró el 30 de enero de 1869. El programa se abrió con un himno de Villar, cantado por los socios de la sección de música, acompañados por José García, seguido de diversos discursos y lectura de poesías. La importancia que adquirió la sociedad hizo concebir la idea de ofrecer clases gratuitas para sus socios, por lo que se trasladaron a otro local más amplio de la calle Teatinos, cuando ya era presidente Ernesto Villar. Las disciplinas de música que se impartieron fueron: solfeo, piano, armonía, instrumentos de arco e instrumentos de viento, por los profesores Francisco Plá, José García, Ernesto Villar y Tomás Martínez.

La sección musical de la sociedad estaba compuesta por Adolfo Fons, Domingo Gisbert, José García, Alejandro Huertas, Pablo Gorgé, Ernesto Villar y otros que, junto a algunos de sus alumnos, actuaban frecuentemente durante

las veladas que realizaba la entidad. Como expresa Manuel Rico Los programas llegaron a alcanzar un gran nivel:

Allí, en aquel templo de las letras, se combatían y defendían todas las doctrinas religiosas, filosóficas y sociales; Kant, Büchner, Sanz del Río, Flammarión, Lutero, Kraus, todas las escuelas tenían allí su representación, sus defensores y competidores, y cada cual defendía sus ideales con la más pura y razonable armonía, sin que llegase nunca a empañar a que el más insignificante disgusto por cuestión de apreciación (Rico 321).

El repertorio que se interpretaba contenía diversos fragmentos de ópera acompañados al piano, arreglos para cuarteto de cuerda y piezas para instrumentos solistas o piano a cuatro manos del gusto de la época. La entidad fue muy elogiada por la prensa, ya que “en este centro desarrolló Villar todo su talento, exponiendo sus trabajos literarios, poéticos, científicos y musicales, además de sus elocuentes discursos sobre diversos temas” (Flori). Ernesto Villar publicó la memoria de esta sociedad en el año 1870, pero la entidad desapareció en 1871.



Ernesto Villar Miralles y su familia

La sociedad *Flora*, fundada en 1881, disponía de un salón donde realizaba sus actos. Uno de los más significativos fue el conmemorativo a Calderón de la Barca, el 26 de mayo de dicho año. El poeta Juan Vila y Blanco dedicó un poema a dicha sociedad con motivo de esta celebración.⁷ En el mismo año se creó la sociedad *Calderón de la Barca*, que ocupaba un local situado en la calle San Nicolás; las actividades que se realizaban en dicho local eran: teatro, música o cualquier tipo de manifestación cultural. Su participación en el segundo centenario del autor se celebró con la colaboración de músicos, escritores, poetas y diversas

personalidades. También, en 1881, se estableció la sociedad *Ruíz de Alarcón*, dedicada a la representación de obras teatrales; en sus programas incluía varias piezas de música.

Aunque algunos investigadores consideran que el Ateneo tiene su origen en el Liceo Artístico y Literario, la idea de su creación surgió a partir del año 1885, momento en el que fue designada una junta organizadora del proyecto, presidida por Manuel Ausó y Monzó, pero la epidemia de cólera frustró el intento. El 6 de noviembre de 1886, los promotores se reunieron en la Sociedad Económica *Amigos del País*, para constituir el Ateneo Científico y Literario, cuya inauguración tuvo lugar el día 29. La prensa decía: “acaba de inaugurarse el Ateneo, una de las legítimas y constantes aspiraciones de Alicante. En el espacioso salón del Ayuntamiento, que estaba preparado con gusto, se había dado cita la genuina representación de cuanto tiene esta ciudad de más distinguido en la esfera oficial, en literatura, en el comercio, en la industria y en la banca” (“El Graduador”). Según V. Ramos: “a tales acontecimientos siguió un largo silencio, cuyas causas desconocemos” (Ramos 15) y que se prolongó hasta 1896 cuando Mariano Milego fundó el periódico “El Ateneo”, en el que unido a otros intelectuales (entre los que se encontraba Ernesto Villar), demandaba la creación de este establecimiento, aunque tampoco pudo llevarse a cabo hasta el año 1903.



Portada de la revista *El Ateneo*.

Conclusión

Las sociedades culturales surgidas en Alicante durante el siglo XIX fueron determinantes para crear un espacio en el que se fusionaron el arte, el pensamiento y la sociabilidad, además de colaborar a la difusión de valores ilustrados y liberales. Estas instituciones favorecieron la participación ciudadana y la formación de la clase burguesa.

Parece evidente que las sociedades aumentaron las diferencias entre la burguesía y la clase media, puesto que eran espacios adaptados a personas con un nivel cultural, económico y educativo más elevado, de forma que actuaban como entorno más selectivo. Las normas exigidas para el ingreso, junto a los protocolos de los diferentes actos que realizaban, requerían un desembolso económico, comportamiento adecuado a las diferentes actividades que se realizaban y saber sociabilizar con el entorno. Estas circunstancias eran difíciles de cumplir por la clase media que, aunque iba en ascenso, no podía acceder a estos círculos.

La música ocupó un espacio importante en las entidades, ya que todas ellas se convirtieron en centros de instrucción y difusión artística, que contaron con los más renombrados músicos de la ciudad y dieron formación a los socios, algunos de ellos llegaron a ostentar mucha fama. Los actos musicales que se realizaron fueron muy bien acogidos por el público asistente y contaron con un repertorio acorde con las corrientes europeas que se desarrollaban en aquella época.

NOTAS

¹ José Charques y Esplá (Alicante, 1823-1902) adquirió por oposición las plazas de oboe y requinto de la banda de música militar y, desde el 22 de diciembre de 1857, fue oboe de la capilla de música de San Nicolás. Dirigió la Banda del Regimiento y la de la Beneficencia y compuso la sinfonía *El 5 de octubre* para la inauguración del Teatro Español de Alicante en 1876. En 1889 dirigió la Escuela Municipal de Música y Declamación de Alicante.

² José Vasco ejerció de tiple y tenor de la capilla de música de la colegial de San Nicolás. En 1824 ganó las oposiciones a maestro de capilla y ocupó el cargo hasta 1844. Durante su etapa en el magisterio, la capilla pasó por graves problemas económicos y hubo diferentes enfrentamientos entre los músicos y el maestro, ya que tenía un fuerte carácter que hizo renunciar de su cargo a varios componentes de la capilla. Todo su repertorio es del género religioso excepto un *Himno patriótico*.

³ La crónica completa de la sesión salió publicada en el B.O.P.A. el 20 dic. 1840.

Vicente Crevea Cortés (Cocentaina, 1812 – Alicante, 1879) fue organista y director de la capilla de la colegial de San Nicolás de Alicante entre 1844 y 1855. Cuando se hizo cargo de la dirección de la capilla por fallecimiento de José Vasco, se encontró a esta agrupación en un lamentable estado. A pesar de ejercer el magisterio en una delicada situación económica logró mantener la capilla gracias a sus amplios conocimientos musicales y su actitud, pero en 1855 tuvo que renunciar a la dirección por falta de remuneración y poco apoyo del ayuntamiento. Su repertorio musical comprende obras religiosas y profanas. También destacó “por sus grandes dotes y aptitudes didácticas, que hicieron de él un profesor de gran eficiencia, con una larga vida dedicada a la enseñanza de la música y un gran número de alumnos, alcanzando una muy respetable estimación en Alicante” (Aguilar 437).

⁴ Francisco de Paula Villar Modonés se trasladó a vivir a Alicante en 1836 y fue en esta ciudad donde desarrolló todo su talento como compositor, violinista y director de la capilla de música. Comenzó como músico militar tocando el bugle. En 1848 fue nombrado primer violín de la capilla de música y a partir de 1855 dirigió la misma capilla en varias etapas distintas. Los actos que programó con la capilla, a partir de su supresión municipal en 1869, fueron muy destacadas, ya que la institución fue reforzada con más voces e instrumentos que Villar reunió de la orquesta del Teatro (creada por él mismo) y de la banda de música. Fue empresario y gestor del Teatro Principal desde 1848 a 1879. Posee un amplio repertorio que comprende todos los géneros.

⁵ Existe un reglamento editado en 1884, que puede verse en: Casino 1884.

⁶ Ernesto Villar Miralles (Alicante, 1849 – Novelda, 1916) “puede considerarse uno de los artistas alicantinos más completos del siglo XIX. Su facete de violinista, compositor y director, unida a la de escritor fecundo y poeta inspirado, dio lugar a un importante legado literario y musical” (Flori 2008). Era sobrino del músico Francisco Villar Modonés y dirigió la capilla de música de la colegial de San Nicolás entre 1896 y 1904.

⁷ El poema está reproducido en “La Antorcha”, 5 jun. 1881.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Juan de Dios. *Historia de la Música en la Provincia de Alicante*. Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

Álbum Literario. 31 ene. 1863. Boletín Oficial de la Provincia de Alicante ("B.O.P.A."). 20 dic.1840.

Casino de Alicante. Reglamento. Rojas, Soler y Martínez, 1884.

Eco de Alicante. 25 may. 1871.

El Agente de Alicante. 29 feb. 1852.

El Comercio. 4 abr. 1868.

El Constitucional. 17 ene. 1872; 13 abr. 1875.

El Graduador. 30 nov. 1886.

El Mensajero. 12 nov. 1846.

Flori, Ana María. "El músico español Ernesto Villar Miralles y sus aportaciones al campo literario y musical". *Revista Digital Universitaria*. 2008, <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num4/art25/int25.htm>. (Consultado el 12 sept. 2025).

Galdó, Antonio. *Recuerdos del tiempo viejo. Teatro, autores, actores y músicos*. El Graduador, 1905.

Gaceta Musical de Madrid. 4 jul. 1866.

Jover, Nicasio Camilo. *Reseña histórica de la ciudad de Alicante*. Imprenta y Litografía de la Viuda de Juan J. Carratalá, 1863.

Jover, Nicasio Camilo. "Las conferencias del Casino". *El Comercio*, 4 abr.1868.

---. *La Antorcha*. 5 jun. 1881.

La Nave. 30 ene. 1848.

Liceo Artístico y Literario de Alicante. Colección de sus producciones, cuaderno primero. Imp. de Carratalá, 1839.

Ramos, Vicente. *El Teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1947)*. Publicaciones de la Comisión de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, 1965.

Ramos, Vicente. *Breve historia del Ateneo de Alicante*. Ateneo Científico y Literario, 1992.

Rico, Manuel. *Ensayo biográfico bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia*.

I. Establecimiento tipográfico de Antonio Reus, 1888-1889, pp. 319-321.

Tarí, J. *Historia del Casino de Alicante*. Vda. de J. Rovira López, 1951.

Villar, Ernesto. *Memoria del Centro de Instrucción y Recreo "El Estudio", desde su instalación hasta el 9 de noviembre de 1870, segundo aniversario, precedida de unas breves consideraciones filosóficas, y completada con notas estadísticas sobre la misma*. Imprenta de C. Martínez y compañía, 1870.

Globalización y crímenes fronterizos en 2666 de Roberto Bolaño: la parte sobre Fate

José Osorio

Queensborough Community College de CUNY

Resumen

Este artículo analiza la representación de la frontera entre México y Estados Unidos en la novela 2666 de Roberto Bolaño, centrándose en la tercera parte: “La parte de Fate”. En esta sección, Oscar Fate, periodista afroamericano de Nueva York, viaja a Santa Teresa para cubrir una pelea de boxeo, pero su encuentro con la violencia sistemática contra las mujeres lo conduce a una transformación ética y profesional que lo llevan a actuar como un detective especial. A partir de este giro, la narrativa explora cómo la indiferencia institucional y la corrupción policial configuran un espacio donde el mal se manifiesta de manera estructural.

El análisis se apoya en perspectivas teóricas sobre violencia, globalización y migración, desarrolladas por autores como Hannah Arendt, Hermann Herlinghaus, Zygmunt Bauman y Sayak Valencia, entre otros. Estas aproximaciones permiten comprender la relación entre los feminicidios y procesos globales como el neoliberalismo y el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), que intensificaron la precariedad laboral y la vulnerabilidad social en la región fronteriza.

Este estudio sostiene que la experiencia de Fate no solo revela la magnitud de la violencia en Santa Teresa, sino que también cuestiona los límites del periodismo frente a realidades extremas. 2666 deviene así en un espacio crítico para reflexionar sobre ética, movilidad humana y las consecuencias del capitalismo global en territorios marcados por la impunidad.

Palabras clave: Roberto Bolaño, Feminicidios, Frontera, Detective, Globalización, 2666.

En contextos donde la corrupción permea las instituciones de seguridad, la experiencia fortuita de un crimen puede convertir a un ciudadano en investigador improvisado, impulsado por razones éticas. Vemos este caso en la novela 2666 de Roberto Bolaño, cuando Quincy Williams, alias Oscar

Fate, un periodista de Harlem va a México para informar sobre una pelea de boxeo. Fate no tiene noticias sobre los feminicidios que han sucedido en la frontera México-Estados Unidos, tampoco de que el auge terrible de los mismos ha estado ligado al establecimiento del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México que se inició en enero de 1994.

El propósito de este artículo es identificar los motivos que llevan a Fate a involucrarse en el conocimiento de los crímenes y a delinear las razones económicas y políticas que posibilitan el incremento de los feminicidios. El descubrimiento de los feminicidios en Santa Teresa marca un punto de inflexión en la vida de Oscar Fate. Lo que inicia como una asignación rutinaria para cubrir un combate de boxeo se transforma en una experiencia que redefine su identidad profesional y ética: la magnitud de la violencia y la indiferencia institucional lo llevan a desafiar las órdenes de su editor y a asumir el papel de investigador, guiado por un sentido de responsabilidad social más que por la mera curiosidad periodística.

Este cambio se intensifica con la aparición del amor: su vínculo con Rosa Amalfitano añade una dimensión personal a su compromiso. Fate deja de ser un observador distante para convertirse en un actor que arriesga su vida en un entorno dominado por el crimen organizado y la corrupción policial. En este contexto, Bolaño subvierte el modelo clásico del detective: Fate no es un héroe aristocrático ni un experto en criminología, sino un periodista afroamericano que, por azar y convicción moral, enfrenta el mal estructural que define la frontera globalizada.

Los crímenes que se señalan en la novela 2666 son reales y expresan la configuración de la violencia tanto estatal como de otros entes de poder como los ejecutados por narcotraficantes,¹ tratantes de seres humanos y personas vinculadas con el paso de inmigrantes por la frontera. 2666 está dividida en cinco partes. “La parte de los crímenes” está dedicada a dar cuenta, de una manera descarnada, de dónde han aparecido muchos de los cadáveres de las mujeres asesinadas: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores [...] Esto ocurrió en 1993” (443). Además, en muchos de estos crímenes se encuentran vinculados esposos, novios y personas afectivamente ligadas a las asesinadas. Para comprender la complejidad de la violencia en la frontera y su representación en 2666, este análisis se apoya en diversas aproximaciones teóricas que iluminan las dimensiones éticas, políticas y económicas del problema. Hannah Arendt

ofrece una perspectiva fundamental sobre la relación entre poder y violencia, señalando que la autoridad estatal se desmorona cuando el respecto a la ley deja de ser efectiva, lo que explica la fragilidad institucional en Santa Teresa. En paralelo, Hermann Herlinghaus interpreta la ciudad como una secularización del mal, donde la culpa se vuelve omnipresente y la destrucción permanece oculta, una idea que dialoga con la atmósfera sombría que Bolaño construye.

En el ámbito económico, Ioan Grillo y Charles Bowden vinculan el auge del narcotráfico y la violencia con la globalización neoliberal, que consolidó estructuras paraestatales en la frontera. Zygmunt Bauman y Jacques Attali analizan cómo la movilidad humana y las políticas antiinmigrantes revelan tensiones entre el deseo de desplazamiento y la lógica excluyente de los Estados modernos. Finalmente, Sayak Valencia desarrolla el concepto de “capitalismo gore”, donde la destrucción del cuerpo se convierte en mercancía, subrayando la dimensión extrema de la violencia en territorios dominados por el crimen organizado.

La implementación del TLCAN en 1994 transformó radicalmente la dinámica económica fronteriza. Orientado a favorecer a grandes corporaciones y entidades financieras, el acuerdo omitió garantías esenciales para los trabajadores y mecanismos de protección frente a la violencia. Las ciudades fronterizas experimentaron un crecimiento acelerado de maquiladoras que atrajeron a miles de mujeres jóvenes, sin condiciones laborales seguras ni derechos sindicales. Esta precariedad, sumada a la corrupción institucional, creó un entorno propicio para la impunidad y el incremento de feminicidios.

Diversos estudios vinculan este fenómeno con el auge del narcotráfico y la consolidación de estructuras paraestatales de poder. Lejos de garantizar prosperidad, la globalización intensificó la desigualdad y la violencia en territorios donde el Estado cedió espacio a actores criminales. La frontera deviene en un laboratorio del capitalismo extremo, donde la vida humana se subordina a la lógica del mercado y la acumulación se mide en términos de muerte, en sintonía con la noción de “capitalismo gore” propuesta por Valencia.

Estas perspectivas sitúan la narrativa de Bolaño en un marco crítico que trasciende la ficción: la frontera no es solo un espacio geográfico, sino un escenario donde convergen procesos globales, economías ilícitas y prácticas

de violencia que reconfiguran la condición humana en el siglo XXI. Este carácter instrumental de la violencia es precisado por Hannah Arendt: "Phenomenologically, it is closet to strength, since the implements of violence, like all other tools, are designed and used for the purpose or multiplying natural strength until, in the last stage of their development, they can substitute for it" (46). Son estas prácticas las que se desarrollan en la frontera, al confluir múltiples factores político-económicos que logran un gran impulso con el neoliberalismo y los procesos de globalización que se dan en el borde binacional.

Tras el asesinato del periodista deportivo de *Amanecer Negro*, el editor envía a Fate a México como reemplazo. Sabemos que a Bolaño le gusta la ironía y el nombre de este personaje la representa. Dos muertes impulsan a Fate a emprender su viaje: la de su madre y la de Jimmy Lowell, el periodista deportivo. Para mitigar la pérdida, se dijo a sí mismo: "Era hora de volver al trabajo" (304). El destino, la fatalidad y acontecimientos que escapan a su control marcan su vida, aunque intenta recuperar el control de su vida: "¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos que aumente y se haga insoportable" (295).

En el trayecto hacia la frontera, Fate detiene su viaje en un restaurante del desierto: advierte que casi todos son de ascendencia mexicana y que "nadie en todo el restaurante era negro, excepto él" (336). Cerca, un joven periodista conversa con el detective retirado Kessler sobre casos resueltos. El joven dijo: "Un asesino desorganizado" (336), y el detective respondió: "No, un asesino cuidadoso". El intercambio se convierte en una lección sobre el oficio detectivesco. Frente a la dificultad de reconstruir patrones de un delincuente serial, Kessler sostiene: "Con medios y tiempo, todo se consigue" (337). Él mantiene una visión optimista sobre la posibilidad de una excelente investigación para resolver cualquier caso. En su reflexión sobre el mal y la locura, recurre a los griegos: "Vieron el mal que todos llevamos dentro [...] pero los arquetipos del crimen no cambian, de la misma manera que nuestra naturaleza tampoco cambia" (338).

El asesinato de mujeres aparece de manera ambigua al inicio de "La parte sobre Fate", pero el joven periodista inquiere a Kessler por lo sucedido en México. Sin ofrecer detalles, Kessler concluye: "la ciudad parece estar en

auge [...] pero lo mejor sería que hasta el último de sus habitantes se fuera una noche al desierto y cruzara la frontera” (339). La idea del norte como promesa se contrapone a la realidad que Fate conoce de lugares como Harlem y Detroit.²

El diálogo entre el detective retirado y el joven es interesante, porque aquí Bolaño se adentra en un territorio sobre el que había escrito mucho: la presencia del mal en las sociedades modernas. Según Hermann Herlinghaus para Roberto Bolaño: “Ciudad Juárez appeared to him as the perfect secularization of evil. He meant, as ‘The Crimes’ suggests, that the powers of destruction remain in hiding, while guilt has become ubiquitous and omnipresent” (216). Cabe destacar que en general, Bolaño no tiene un enfoque religioso sino cínico, con un gran pesimismo, sobre la naturaleza humana.³

El mal enquistado en la ciudad es lo que Fate encontrará al entrar a México.⁴ Su desconocimiento de los feminicidios se evidencia cuando anuncia al camarero que irá a Santa Teresa. El cocinero dijo: “Vas a escribir sobre los crímenes” y Fate responde: “No sé de qué hablas. Voy a cubrir la pelea de boxeo este sábado” (341). Fan Wu compara la personalidad de Fate con personajes de películas dirigidas por Davyd Lynch: “Como Jeffrey Beaumont de *Blue Velvet* o el agente Dale Cooper de *Twin Peaks*, Fate es el *outsider* inocente (Rodley 17), luchando por comprender su entorno inquietante durante su breve estancia en esa ciudad degenerada” (273). Su ignorancia refleja el desinterés de amplios sectores en Estados Unidos ante la violencia fronteriza.

Tras la entrada en vigor del TLCAN en 1994, muchas fábricas se desplazaron a Tijuana y Ciudad Juárez, atraídas por mano de obra barata y una frágil protección sindical. La facilidad para adquirir armas en Estados Unidos y cruzarlas a México contribuyó a elevar la violencia en la frontera; muchas terminaron en manos de narcotraficantes y bandas criminales. El proceso neoliberal encontró en la dirigencia política mexicana de la época un soporte decisivo. Durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari muchas compañías y bancos estatales se privatizaron a precios irrisorios, aumentando la concentración de riqueza. Para Ioan Grillo: “In this period, the power of drug traffickers shifted from Sinaloa and Guadalajara to this border, [...] El Narco consolidated its power amid the gold rush of globalization” (75).

La ausencia de medidas para proteger los derechos laborales en ciudades fronterizas provocó que la mayoría de los trabajadores, en gran proporción mujeres jóvenes, quedaran expuestas a vulnerabilidades. El TLCAN favoreció corporaciones e instituciones financieras; los derechos laborales y humanos permanecieron al margen. Académicos han señalado que la falta de regulaciones centradas en las personas contribuyó a la escalada de feminicidios.⁵ Charles Bowden, al escribir sobre Ciudad Juárez, lo expresa con claridad: “Nadie habla de generar oleadas en las fábricas estadounidenses [...]nuestras respuestas a la pobreza, las drogas y la migración han sido un fracaso y, de hecho, han agravado el problema” (238).

Fate ingresa a un espacio desértico marcado por la violencia sistemática contra mujeres, realidad ampliamente ignorada al norte de la frontera. El desierto opera como presagio del rastro de muerte que descubre al llegar a Santa Teresa. Para Alberto Bejarano: “Bolaño habla de una ciudad y de una belleza, de un horror, específicos en proporciones casi apocalípticas, hace de la ciudad un territorio fantasma” (113). Esta ciudad representa fácilmente a Ciudad Juárez o Tijuana. Tras dejar un poblado llamado Patagonia, Fate vio un caballo negro que “desapareció en la oscuridad” (343), posible representación del tercer caballo del Apocalipsis.⁶ La ausencia de justicia, la pobreza y la degradación moral configuran el paisaje que Fate percibe en la frontera.

En el cruce, el aduanero —al saber que es periodista— pregunta si viene a escribir sobre los asesinatos (344). La escena continúa con “una valla alta que divide los dos países” y cuatro “buitres” (345), signos ominosos. La valla simboliza una división cultural, económica y política profunda; su construcción exhibe una política fundada en el miedo y la exclusión. Antes de entrar a México, Fate observa el muro con atención y sorpresa.

Jacques Attali advierte que la globalización de mercancías y capitales colisiona con el deseo humano de desplazamiento. El nomadismo contemporáneo —en particular hacia el norte rico— se impulsa por la búsqueda de mejores condiciones económicas y de seguridad, mientras crecen actitudes antiinmigrantes y xenófobas que se traducen en políticas de exclusión que: “levantan barreras contra la entrada de los extranjeros a su territorio” (374).

Zygmunt Bauman examina las reacciones sociales ante la migración y concluye que la globalización ha precarizado salarios y condiciones laborales

de amplios sectores en Europa y Estados Unidos; sin embargo, el discurso oficial omite ese vínculo y erige al migrante como chivo expiatorio: "Humanity is in crisis – and there is no exit from that crisis other than solidarity of humans. The first obstacle on the road to the exit from mutual alienation is the refusal of dialogue" (19).

La valla observada por Fate condensa esa fractura. Su construcción no supera la división para construir una región más habitable; más bien la exacerba, reflejando sentimientos antiinmigrantes y raciales que remiten a ideologías supremacistas. Las fronteras limitan la movilidad humana, fundamental en el desarrollo de la especie. Para David Le Breton: "La facultad propiamente humana de dar sentido al mundo, de moverse en él y comprendiéndolo y compartiéndolo con los otros, nació cuando el animal humano, hace millones de años, se puso en pie" (16). La construcción de la muralla movió el flujo migratorio por San Diego o El Paso hacia las montañas y especialmente al desierto.

Para Francisco Cantú: "Politicians thought if they sealed the cities, people wouldn't risk crossing in the mountains and the deserts. But they were wrong" (16). Paulina Ochoa Espejo añade: "Walling a border is not prudentially rational because its human costs are not proportional to the benefits it delivers [...] reinforces and ideology that conflates the importance of physical borders, immigration, and state security through national identity" (274).

Otro momento clave donde Fate es informado sobre los feminicidios ocurre cuando Count Pickett, boxeador estadounidense, ofrece una rueda de prensa en México. Un periodista pregunta si celebrar el combate en Santa Teresa es "políticamente correcto". Fate, confundido, consulta a Chucho Flores, periodista mexicano, quien responde con claridad: "los asesinatos de mujeres" (362). Irónicamente, la primera mención televisiva de las muertas se produce cuando Fate está en Detroit, somnoliento: "dieron un reportaje sobre una estadounidense desaparecida en Santa Teresa [...] la larga lista de mujeres asesinadas" (328). Flores describe la ciudad y la violencia estructural: "Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras [...] un cártel de la cocaína [...] un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico [...] Solo nos falta una cosa: [...] Tiempo" (362).

Las reflexiones de Fate remiten a su viaje a Detroit.⁷ No es periodista deportivo, sino social y político; reporta el combate por azar. Tras escuchar a Flores, piensa: "¿Tiempo para que esta mierda, a mitad de camino entre

cementerio olvidado y un basurero, se convierta en una especie de Detroit?” (362). La metáfora de las ciudades como cementerios aparece en otros textos de Bolaño. Osorio escribe al respecto en: “*Amuleto*: ‘el Guerrero, en ese entonces, se parece sobre todo a un cementerio [...] del año 2666’ (77). El año 2666 es una clara indicación de lo que significa el nombre dado a la novela de Bolaño: 2666. Trabajo sobre el mal” (“La poesía de Roberto Bolaño: Tópicos y ensueños” (144).

En este diálogo surgen las primeras señales del interés genuino de Fate por los crímenes y su incursión en el terreno detectivesco. Pregunta por las víctimas: “La mayoría son trabajadoras de las maquiladoras. Muchachas jóvenes y de pelo largo” (363). Inquieta si existe un solo asesino: “Hay algunos casos solucionados. Pero la leyenda quiere que el asesino sea uno solo y además inatrapable” (363). ¿Cuántas? “Muchas, más de doscientas”.⁸ Fate reacciona: “Es mucho para una sola persona”. ¿Cómo las asesinan? Flores dijo: “Desaparecen. Se evaporan en el aire, visto y no visto. Y al cabo de un tiempo aparecen sus cuerpos en el desierto” (363).⁹

La profanación y abandono de cuerpos revelan la mercantilización extrema de la vida bajo un capitalismo salvaje. El crecimiento exponencial de Tijuana y Ciudad Juárez, impulsado por maquiladoras y flujos de migrantes que buscan el “sueño americano”, desborda la capacidad estatal y, sobre todo, su compromiso con derechos sindicales y humanos, facilitando la injerencia de actores violentos. Los cuerpos principalmente de mujeres abandonados en el desierto llevan a Alyssa Quintanilla (2020) a relacionar el sistema de las maquiladoras y “the connection between foreign capital, domestic exploitation, and death. Often women went missing after their shifts at the maquiladoras.” Ante la debilidad de un Estado verdaderamente democrático, los cuerpos devienen mercancías. Sayak Valencia define este fenómeno como “capitalismo gore”, donde: “la destrucción del cuerpo se convierte en sí mismo en el producto, en la mercancía, y la acumulación ahora es sólo posible a través de contabilizar el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable” (16). Muerte que implica la aplicación del terror en su forma extrema y que convierte a la población fronteriza, en especial a las mujeres y los migrantes, en presas fáciles para los actores violentos que buscan hacerse al dominio económico y político en estas regiones. Un texto fundamental sobre los feminicidios es *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez. Sobre la indolencia de las

autoridades escribió: “La mayoría eran mujeres o niñas [...] funcionarios judiciales habían reprendido a las familias de Juárez por ‘incumplir con sus obligaciones preventivas’ respecto a las menores. Al dolor [...] se había sumado la humillación pública” (70).

Conmovido, Fate concluye que escribir sobre los feminicidios es más importante que cubrir el combate. Solicita a su editor una semana adicional y un fotógrafo (364). Expone la gravedad de los hechos —feminicidios, posible asesino serial, narcotraficantes, frontera, crecimiento descontrolado y corrupción policial—, pero recibe un rotundo no. Bolaño introduce aquí una ironía: Fate insiste en el valor del artículo como “Un retrato del mundo industrial en el tercer mundo [...] un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud” (373). El editor desestima y cambia de tema. Fate responde a la cruda pregunta racial del editor con un dato: “no hay ningún hermano, pero sí hay más de doscientas mexicanas asesinadas” (374).

Ampliando el interés que poco a poco Fate va tomando sobre los feminicidios, una reportera de México D.F., Guadalupe Roncal lo invita a entrevistar en prisión al principal sospechoso. Ella investiga los feminicidios y confiesa su miedo: “Miedo a que te peguen. Miedo a un levantón. Miedo a la tortura” (375). Los distintos diálogos y encuentros que tiene Fate en la ciudad llevan a Fan Wu a considerar que “Oscar fate (siendo algún tipo de detective privado ocasional al modo de Jeffrey en *Blue Velvet*) se encuentra cada vez más cerca del núcleo secreto escondido en la ciudad” (271).

Fate se perfila como detective aficionado, aunque no representa a un detective clásico. Ernest Mandel recuerda que: “The real hero of the criminal detective story therefore had to be not the plodding cop, but a brilliant sleuth of upper-class origin. And that is what Dupin and Sherlock Holmes, Dr. Thorndike and Arsène Lupin really are” (15).

Fate, afroamericano de origen humilde, carece de ese linaje; sin embargo, su coraje y sentido moral lo convierten en un héroe solitario que enfrenta corporaciones mafiosas y un orden policial corrupto. Criado en Nueva York, sabe lidiar con la violencia callejera; en Detroit se defiende de una agresión y en Santa Teresa casi golpea a un periodista que se burla de un boxeador mexicano. Además, tiene interés por la literatura: “estudió en la Universidad de Nueva York y, por un tiempo, pensó dedicarse a la ficción, hasta que “su profesor lo orientó al periodismo” (381).

La figura de Fate dialoga con otros personajes bolañianos en los que el “poeta” se asimila al detective buscando pistas para encontrar al criminal, no un criminal típico, sino uno que está mayormente conectado con crímenes políticos durante las dictaduras neofascistas latinoamericanas: *Literatura nazi en América*, *Amuleto*, *Nocturno de Chile*, *Estrella distante* y *Los detectives salvajes* exploran variantes de ese motivo. Aunque en esta novela, la presencia del mal representado por la ideología neofascista es menos importante. Podemos encontrar este tema del poeta como detective al principio de la obra de Bolaño, en su poemario *Los perros románticos*:

Soñé con detectives helados en el gran refrigerador de Los Ángeles.
En el gran refrigerador de México D.F. (42).

La representación de las ciudades capitalistas modernas en la obra de Bolaño es la de lugares fríos donde la muerte está presente por doquier; donde el poeta-detective—derrotado, nihilista, pero perseverante— busca la verdad y denuncia culpables.¹⁰ Fate encarna esa caracterización.

El amor por Rosa Amalfitano emerge durante la cobertura del combate y reorienta la motivación de Fate: su interés periodístico y ético se vuelve intensamente personal. Tras rescatarla de una agresión, huyen mientras el conflicto con los matones se proyecta hasta el hotel; un recepcionista informa que la policía ha llamado preguntando por Fate. La complicidad policial con el crimen, sugerida en la escena, expresa una corrupción que descompone el monopolio legítimo de la violencia del Estado, habilitando la autoridad de actores ilegales, como el de los narcos.

En 2666 no hay un esquema detectivesco clásico con un criminal único y un investigador que resuelve un enigma; hay, más bien, organizaciones criminales que usurpan y comparten poder económico con otros estratos sociales mediante violencia y corrupción, aprovechando la ausencia de un Estado democrático que proteja a los más vulnerables. Las mafias se articulan como estructuras burguesas, piramidales, que sancionan la deslealtad con la muerte para producir terror y obediencia. Hannah Arendt advierte: “In a contest of violence against violence the superiority of the government has always been absolute; but this superiority lasts only as long as the power structure of the government is intact” (48). En Santa Teresa, esa estructura se ha erosionado. La huida de Fate y Rosa hacia la frontera se narra con ritmo rápido y visual, propio del *film noir*: suspenso, fuga y miedo a ser atrapados.

Fate actúa como detective en apuros que busca sentido y una razón para vivir, intentando salvar a Rosa. Mark T. Conard recuerda que el cine negro no es solo trama o estilo visual; es una “forma de ver el mundo”, una perspectiva sobre la existencia (11). La novela condensa miedo, prisa, huida y la breve despedida del padre de Rosa: “Atravesaron el jardín y la calle y sus cuerpos proyectaron una sombra extremadamente delgada [...], como si el sol estuviera girando al revés” (434). La frontera —y su cruce— promete salvación, un paraíso imposible. Fate comienza a ejercer de detective tras conocer a Guadalupe Roncal, periodista de México D.F., que investiga el asesinato de cientos de mujeres. La presencia del amor como motivo para que Fate actúe como detective y héroe es algo que conecta esta parte de la novela de Bolaño con la novela policíaca dura. Para David Lehman, “La saga del detective duro, a diferencia de la novela de aventuras medieval, se desarrolla en una época de ansiedad, culpa colectiva e incredulidad escéptica” (34).

La experiencia de Oscar Fate en Santa Teresa revela cómo la violencia estructural y la corrupción estatal transforman la frontera en un espacio donde el mal se normaliza. En Santa Teresa, Alyssa Quintanilla (2025) refiere, “as along the real United States- Mexico Border, the violence of industry has material, cultural, and political effects on the bodies of women and borderwellers” (323). Esta normalización de la crueldad lleva a Gabriela Muniz a escribir que el mal representado en la novela es “descendiente del nazismo, como un retoño de la maldad que ha ganado terreno y que con cada aparición obtiene mayor aceptación pública [...] Santa Teresa [...] actúa como paradigma y legado de un mundo globalizado donde el valor dado a las vidas humanas es mínimo” (37). Más allá de la trama detectivesca, Bolaño expone las consecuencias éticas y sociales de un modelo económico global que privilegia el capital sobre la vida humana. La indiferencia institucional frente a los feminicidios y la precariedad laboral derivada del TLCAN configuran un escenario de impunidad.

Este análisis subraya la necesidad de que el Estado asuma un papel activo en la protección de los derechos humanos y en la regulación de los actores económicos que operan en zonas vulnerables. Es importante que las sociedades se movilicen para que los estados sean más proactivos en proteger a sus ciudadanos, frente a actores violentos que actúan imponiendo el terror en amplias zonas fronterizas y a ser solidarios con las personas que,

por diversas razones, hoy emigran de sus lugares de origen buscando mejores condiciones de vida. La literatura, por su parte, cumple una función crítica: visibiliza realidades que los discursos oficiales silencian y genera conciencia sobre la necesidad de una ética de la hospitalidad y la solidaridad.

En definitiva, 2666 no solo narra una historia de crimen y corrupción; plantea una reflexión profunda sobre la ética en tiempos de globalización, la fragilidad de las instituciones y la persistencia del mal en sociedades contemporáneas. La novela se erige como un recordatorio de que la lucha contra la violencia requiere tanto acción política como compromiso cultural. En ese sentido, la literatura ofrece una esperanza: la convicción de que los valores humanistas siguen vigentes en nuestro tiempo.

NOTAS

¹ Lo que lleva a Arendt a afirmar: "Everything depends on the power behind the violence" (49).

² Albert Kessler es el álgido del investigador del FBI Robert Ressler. Escribió varios libros sobre asesinos en serie, impartió conferencias y ayudó a investigar casos famosos en todo el mundo. También fue a México para colaborar en la investigación de mujeres asesinadas cerca de la frontera. Se le menciona anteriormente en el libro "La parte sobre los críticos", cuando Amalfitano, Pelletier y Espinoza fueron a un bar. Un estudiante habló sobre los asesinatos de mujeres en la ciudad y el desierto que la rodea. Espinoza recordó: "Alguien dijo copycat. Alguien pronunció el nombre de Albert Kessler" (Bolaño, 2666 182).

³ Sobre estos tópicos en Bolaño, véase Osorio, "Roberto Bolaño y el oficio de escribir": "En este territorio de la muerte [...] podemos mencionar las novelas 2666, *Estrella distante* y *Amuleto* [...] En *Estrella distante* hay un tratamiento de la muerte desde la ética del mal absoluto y la estética de lo grotesco" (33). ⁴ Bieke Willem comenta que la aproximación de Bolaño para narrar el mal "es precisamente la elipsis la que crea el distanciamiento necesario para someter a la palabra el mal [...] eufemismos, la insinuación y el silencio. Por otra parte, justamente mediante el silencio Bolaño logra captar algo de la realidad" (79).

⁵ Elvia R. Arriola señala: "What is not a mystery is that incidents of domestic violence and femicide in Ciudad Juárez have risen in the wake of heavy industrialization along the border, that industrialization was a result of the signing of the 1993 North American Free Trade Agreement (NAFTA)" (25).

⁶ Los cuatro jinetes del Apocalipsis —Apocalipsis 6:1–8—: blanco (conquista), rojo (guerra), negro (hambre y balanza), pálido (Muerte). Véase: <https://www.britannica.com/topic/four-horsemen-of-the-Apocalypse>.

⁷ Sobre el paralelismo con Detroit, véase O'Malley Greenburg (2009): "The situation in Mexico has escalated in recent years, but Detroit has been dealing with the same problems for decades [...] Starting in the 1960s, Detroit began a precipitous decline."

⁸ El exceso de violencia en muchos lugares del mundo lleva a Gilles Lipovetsky a escribir lo siguiente: "Siguiendo la desestabilización general, la violencia se separa de su principio de realidad, los criterios del peligro y la prudencia desaparecen, así se instaura una banalización del crimen incrementada por un aumento incontrolado en los medios de la violencia" (210).

⁹ Quizás esta parte de la novela sea una referencia al *Manifiesto del Partido Comunista*. "Todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profanado, y el hombre finalmente se ve obligado a afrontar con serenidad sus verdaderas condiciones de vida y sus relaciones con los demás. La necesidad de un mercado en constante expansión para sus productos persigue a la burguesía por toda la superficie del planeta. Debe anidar en todas partes, establecerse en todas partes, establecer conexiones en todas partes".

<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1848/communist-manifesto/ch01.htm#007>

¹⁰ Véase Osorio, "Los detectives en la poesía de Roberto Bolaño": el poeta-detective ya no es el flâneur baudeleriano, sino un nihilista desencantado dispuesto a "pagar caro su derrota" que, pese a saber que el mundo "no tiene remedio", considera que aún hay "cosas por las que vale la pena luchar": la poesía, la verdad y la denuncia de los culpables (281).

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah. *On violence*. New York: Harcourt, 1970.
- Arriola, Elvia R. "Accountability for Murder in the Maquiladoras: Linking Corporate Indifference to Gender Violence at the U.S.-Mexico Border". *Making a Killing: Femicide, Free Trade, and La Frontera*. Austin: Texas UP, 2010.
- Attali, Jacques. *El hombre nómada*. Bogotá: Luna Libros, 2010.
- Bauman, Zygmunt. *Strangers at Our Door*. Cambridge: Polity Press, 2016.
- Bejarano, Alberto. *Ficción e historia en Roberto Bolaño: Buscar puentes sobre los abismos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2018.
- Bowden, Charles. *Murder City. Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*. New York: Nation Books, 2011.
- Bolaño, Roberto. *2666*. New York: Vintage Español, 2009.
- . *Los perros románticos: Poemas 1980-1998*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Cantú, Francisco. *The Line Becomes a River*. New York: Riverhead Books, 2018.
- Conard, Mark T. "Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir." *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: Kentucky UP, 2007.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Grillo, Ioan. *El Narco*. New York: Bloomsbury Press, 2012.
- Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela, 2017.
- Lehman, David. *The Perfect Murder: A study in Detection*. Ann Arbor: Michigan UP, 2011. Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Herlinghaus, Hermann. *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. New York: Bloomsbury, 2013.
- Mandel, Ernest. *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*. Minneapolis: Minnesota UP, 1984.
- Muniz, Gabriela. "El Discurso de La Crueldad: 2666 de Roberto Bolaño." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 63, no. 1, 2010, pp. 35–49. Accessed 1 Dec. 2025.

- Ochoa Espejo, Paulina. *On Borders: Territories, Legitimacy, and the Rights of Place*. New York: Oxford U. P., 2020.
- O'Malley Greenburg, Zack. "America's Most Dangerous Cities." *Forbes*. 23 Abril, 2009.
<https://www.forbes.com/2009/04/23/most-dangerous-cities-lifestyle-real-estate-dangerous-american-cities.html>. (Acceso sep. 2025).
- Osorio, José Jesús. "Roberto Bolaño y el oficio de escribir." *El oficio de escribir y otros ensayos*. Cali: Universidad del Valle, 2013.
- . "La poesía de Roberto Bolaño: Tópicos y ensueños." *Revista de Humanidades* 27 (2013), pp. 122-153.
- . "Los detectives en la poesía de Roberto Bolaño." *El género negro de la marginalidad a la normalización*. Santiago de Compostela: Andavira, 2016, pp. 279-286.
- Quintanilla, Alyssa. "Border Trash: Recovering the Waste of US-Mexico Border Policy in Fatal Migrations and 2666." *Lateral* 9.2 (2020). Accessed 10 Dec. 2025.
- . "Left among the Waste: Global Capital, Femicide, and the Materiality of Bodies in Roberto Bolaño's 2666." *Studies in the Novel*, vol. 57 no. 3, 2025, p. 310-324.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. Tenerife: Melusina, 2010.
- Willem, Bieke. "'Las palabras servían para ese fin': la literatura y el mal en 2666 de Roberto Bolaño". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 90 no. 1, Enero, 2013, p. 79 – 91.
- Wu, Fan. "La estética cinematográfica de David Lynch en *La parte de Amalfitano* y *La parte de Fate* de 2666 de Roberto Bolaño". *Chasqui* vol. 53 no. 1, Mayo, 2024, p. 267-282.

***La leyenda del beso* (1924): España e Iberoamérica unidas por un intermedio**

Marcos Amado Rodríguez
Universidad de Oviedo

Resumen

La zarzuela fue durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX uno de los ejes vertebradores de las conexiones entre España e Iberoamérica, funcionando como un elemento de diálogo cultural, económico y social entre orillas del Atlántico. Esta tradición comenzó a verse transformada pasadas las primeras décadas del siglo XX, con la introducción de nuevos medios tecnológicos, como la radio o las incipientes compañías discográficas, que permitieron una rápida difusión y democratización del género en sus formas más renovadoras. Esto dio lugar a nuevos modelos de consumo musical y, por tanto, nuevas formas en las que las colectividades se articularan en torno a estos. La música de zarzuela a través de las versiones grabadas desempeñará en este siglo un papel crucial, no solo para los mercados iberoamericanos en los que se desarrolla, sino también como catalizador de una nostalgia que agita a la emigración española tras la Guerra Civil (1936-1939) y que funcionará como articulador de una comunidad transnacional.

En este trabajo profundizaremos en los aspectos y mecanismos más destacados de la relación entre España e Iberoamérica a través del famoso intermedio de *La Leyenda del Beso* (1924) de Reveriano Soutullo y Juan Vert, que tuvo una desconocida aunque monumental vida al otro lado del Atlántico gracias a su rearticulación a través de versiones de artistas vernáculos como Olga Chorens, Morenita Rey, Carmen Maureira o la Orquesta Varela-Varelita, que harán de este intermedio uno de los fenómenos más destacados del género.

Palabras clave: Soutullo y Vert, zarzuela, consumo, música popular, Iberoamérica

Introducción

Antes de comenzar, he de señalar que este trabajo tiene su germen en el coloquio “*La Leyenda del Beso*, unha obra con espírito viaxeiro”¹ de Xaime Estévez Vila, ponencia enmarcada en el *Prólogo a Soutullo* de la Orquesta Clásica de Vigo en celebración al centenario de tan dichosa zarzuela. Este artículo es la continuación de aquella, y de una comunicación que presenté

inicialmente en el 43 Congreso Internacional ALDEEU “*Desafíos y retos del mundo Hispano. Perspectivas contemporáneas sobre nuestro patrimonio científico, cultural y artístico*”, que se realizó en el Ateneo de Madrid el 3 de julio de 2024.

La Leyenda del Beso (1924) es una zarzuela con música de Reveriano Soutullo y Juan Vert y libreto de Enrique Reoyo, José Silva Aramburu y Antonio Paso hijo. Estrenada en el Teatro Apolo de Madrid el 18 de enero de 1924², es una obra de gran vuelo lírico, un melodrama denso cercano al verismo italiano, con notas wagneristas, y un auténtico exponente de la zarzuela grande que volverá a causar furor en esa década, rebasando los moldes de la zarzuela costumbrista. Hoy días es considerada como el primer gran triunfo de uno de los tandem musicales paradigmáticos del siglo XX español. El famoso intermedio de esta zarzuela se puede reconocer en aquel *Amor de Hombre* (1982) de Mecedades. Lo que no es tan reconocido es que, en primer lugar, ese intermedio ni siquiera es el intermedio de *La Leyenda del Beso*, sino que surge de una revisión de los materiales del intermedio de *La Chica del Sereno* (1922), una obra anterior de Soutullo y Vert, como recuerda Alejo Amoedo (376-377) citando a Diego San José. En segundo lugar, y de mayor relevancia para este trabajo, es que mucho antes que Mecedades, una insólita cantidad de artistas americanos y americanas pusieron letra a dicho intermedio.

Nuestro objetivo en este artículo es demostrar que este intermedio musical posee una notable carga simbólica, funcionando como un nodo privilegiado que nos permite observar la articulación de identidades a través de la práctica de la versión. Pero para llegar a ese nivel de análisis debemos enfrentarnos a una serie de elementos, que hemos de recoger y examinar antes de comenzar propiamente con el texto.

En primer lugar, especificar que nuestra mirada se sitúa desde la óptica del Nuevo Historicismismo, en este caso planteando un acercamiento al fenómeno a través de una anécdota, como puede ser la circulación de este intermedio musical por el continente americano, una estrategia habitual de esta corriente historiográfica. Como señala Montrose (cit. en Lillge 179):

Si algunos ven las preocupaciones del Nuevo Historicismismo por la ideología y el contexto social como una amenaza para las preocupaciones críticas tradicionales y los valores literarios, otros ven el gusto del Nuevo Historicismismo por la anécdota, la narrativa y lo que Clifford Geertz denomina «descripción densa» como una voluntad de interpretar toda la cultura como el dominio de la

crítica literaria: un texto que debe ser interpretado perpetuamente, una colección inagotable de historias de las cuales sus curiosidades pueden ser extraídas e ingeniosamente recontadas³.

Esta aproximación es igualmente interesante en tanto nos acerca a esa “historia con minúsculas”, esa historia que “se construye en el medio cotidiano y . . . que apela a la emotividad de las gentes” (Fraile y Viñuela 951), algo que podemos relacionar con la noción de energía social de Greenblatt. Entre todas las reflexiones sobre el concepto y las preguntas que se hace el autor acerca del teatro renacentista y su sociedad, destaca la siguiente: “y sobre todo, ¿cómo es la energía social inherente a una práctica cultural negociada e intercambiada?”⁴ (Greenblatt 12). Se puede desde esta perspectiva adivinar con facilidad la relación entre la energía social y la práctica de la versión.

Hay otra serie de nociones que podemos incorporar para ampliar nuestra visión tanto del objeto como de las prácticas que se relacionan con él, en especial las relacionadas con la identidad –elemento fundamental cuando hablamos de las relaciones entre España y América–, que podemos entender desde múltiples perspectivas. La postura de Geertz y su antropología simbólica abre la posibilidad de hablar de prácticas significantes y significativas, heredadas y perpetuadas, y que se relacionan poderosamente no solo con la identidad, sino también con la comunicación (Geertz 89). De la misma forma, puede tener un notable interés pensar las prácticas desde la narratividad de la cultura, tanto a nivel interpersonal, lo que Amsterdam y Bruner (21) denominan como “scripts” y Ritivoli (cit. en Meretoja 37) define como artefactos “proveedores de significados para la comunidad que los comparte y cree en ellos”⁵, como a nivel intrapersonal, apoyándonos en la idea de Ryan (527) de la naturaleza narrativa de la mente, y la “importancia de las historias para la construcción de la identidad”⁶.

Podemos continuar esta discusión sobre la identidad hasta el infinito, citando a Hobsbawn y la invención de la tradición como entidad discursiva, o a Sartre y Heidegger con relación a la búsqueda del yo; pero como el tema de la identidad es infinito e inabarcable, y más aún cuando hablamos de la relación de la identidad con la música popular, podemos para el caso reducir las capacidades de esta última a la reterritorialización y articulación identitaria. Al final, nos referimos a procesos de transformación de las prácticas musicales que expresan inquietudes e integran nuevos entramados de significación (Geertz, cit. en Facuse et al 32) en un contexto de consumo de masas.

En base a lo descrito, este trabajo se va a articular a través de 3 ejes diferenciados: en primer lugar, recordaremos a la zarzuela como un entramado artístico que vincula identitaria y socioculturalmente a las comunidades iberoamericanas; en segundo, revisaremos el papel de la radio y los álbumes grabados como elementos difusores, democratizadores y actualizadores de la cultura y de la música en particular; y en tercer lugar, comentaremos algunas de las versiones de *La Leyenda del Beso* que hemos seleccionado para este texto, haciendo hincapié tanto en sus características ontológicas como enfatizando el peso de la recepción y la memoria sonora que estas suscitan.

La zarzuela como vínculo panhispánico

Si Carlos Villanueva decía que la historia de la música gallega, por razón de sus protagonistas –en referencia a autores como Fernández Vide–, había de escribirse cotejando ambas orillas del Océano Atlántico, nosotros estamos en la obligación de pensar lo mismo de la zarzuela. La zarzuela es un vínculo cultural, es un vínculo emocional, y es un eje vertebrador de la identidad panhispánica, pues refuerza esos vínculos –reales o imaginados– de las comunidades nacionales y transnacionales. No puede ser de otra forma, porque la zarzuela ha sido una manifestación de diálogo económico y social, que refleja fehacientemente la negociación de las identidades americanas con la España del otro lado del Atlántico y consigo mismas.

La zarzuela fue un ejemplo paradigmático de la relación cultural y el trasvase entre España y América en el XIX y la primera mitad del siglo XX. La zarzuela en América fue la “respuesta a las necesidades espirituales de una impresionante ola inmigratoria de origen hispano” (Giménez 476), “que de esta forma se mantenían en contacto directo con las expresiones más elocuentes del sentir de la patria lejana” (Giménez 480). También jugó un papel extremadamente significativo para la emigración española, antes y después de la Guerra Civil (1936-1939).

Como recoge Camacho (25- 26), la zarzuela “encontró en la América Latina un espacio importante de consolidación desde la década de 1940, apoyado por una nueva generación de inmigrantes españoles, convirtiéndose en elemento catalizador de la vida cultural, emocional y social de sus colectivos, y transformando el mercado americano en uno de los centros económicos esenciales para la viabilidad del género”.

Fue además “un género adaptativo, que seguía de manera muy cercana la evolución de los gustos e intereses de los diferentes públicos, adaptando libretos, temas, expresiones y estilos musicales a las realidades locales” (Harney, cit. en Camacho 23). Así surgieron los estilos nacionales de zarzuela en los distintos países del continente, de especial relevancia debido a que a través de ella canalizaron sus propios procesos de definición identitaria nacional.

Distintos autores y autoras destacan la importancia de la zarzuela en los tejidos socioculturales, como Giménez en Argentina, Peñín en Venezuela, Miranda en México o Vázquez Millares y Ruiz Elcoro en Cuba⁷, Susan Thomas también en Cuba e incluso Gamboa Fernandez en Filipinas.

Con relación al objeto de estudio, como señala Giménez (482-484) muchas obras llegaban de inmediato a Argentina, tal es el ejemplo de *La Leyenda del Beso*, que ya en el propio 1924 la giró la compañía de Ramón Peña, y que no será la última vez que se repita, acompañada de *La del Soto del Parral*, esta vez estrenada en 1929 por la compañía de Luis Gimeno. Por su parte, recoge Peñín (512) que en 1930 se pone en escena en el Teatro Nacional de Caracas *La Leyenda del Beso* y *La del Soto del Parral*, evento que se repitió en 1936.

Vázquez Millares (440-446) nos indica que “algo que demuestra el interés del público cubano por la zarzuela española es la rapidez con que muchas de esas obras llegaban a La Habana”. Asimismo, destaca el autor que a principios del siglo XX la zarzuela gozaba de presencia en prácticamente todos los teatros de la isla, y que se traía un extenso repertorio de zarzuelas, entre ellas las de Soutullo y Vert.

A través de los repositorios hemerográficos podríamos constatar las aportaciones de los autores mencionados. No ha sido la intención de este artículo, pero nos parece oportuno dar al menos una muestra de la presencia de la obra en el continente a través de fuentes: podemos observar que la obra giró también en 1928 por varios países, entre ellos Colombia, con la compañía de Jesús Izquierdo⁸.

El registro sonoro: el fenómeno de la radio y el álbum grabado

Si hemos afirmado anteriormente que no podemos entender el fenómeno de *La Leyenda del Beso* en América sin comprender la zarzuela

como vínculo cultural y simbólico, tampoco podríamos asir su magnitud si no involucramos en nuestro análisis el registro sonoro. Como describe Tomás Marco (cit. en Julio Arce, “Música y radiodifusión” 9):

Si en el siglo XX hay algún elemento que modifique y amplíe profundamente los hábitos de escucha musical, ése no puede ser otro que la radio. Podría decirse que dicho papel se lo puede disputar el disco o la grabación en general, algo también desconocido anteriormente, pero me gustaría llamar la atención sobre el hecho de que ambos medios no sólo son complementarios sino, en realidad, se engloban en un mismo fenómeno más general: la escucha no presencial de la música. Se oiga un disco o se asista a un acontecimiento musical . . . por la radio, lo que se ha conseguido es separar la escucha de la música del momento de su producción, algo impensable en siglos anteriores. Todo ello tiene una serie de implicaciones que afectan a muy diversos aspectos de la música.

Creo necesario señalar, llegados a este punto en el artículo, que la radio y el cine no fueron la causa principal de la decadencia de la zarzuela⁹. Precisamente, la radio nació como un medio vacío de contenido, por lo que la zarzuela naturalmente tomó ese espacio, convirtiéndose en un elemento privilegiado de este nuevo medio. Algo similar sucedió en el cine. A nuestro entendimiento, la alteración de las pautas de consumo y la relación con las audiencias no implica intrínsecamente una etapa de decadencia. Podríamos argumentar lo contrario, y remarcar la importancia de la génesis de estos nuevos medios y las modificaciones del consumo, que propiciaron un mayor acceso general a la música, lo que significó una mayor difusión y democratización de esta para la clase obrera y trabajadora.

Volviendo a la radio, en España, *Unión Radio* hizo sonar otra obra de Soutullo y Vert, *La del Soto del Parral* (Julio Arce “Música y radiodifusión” 215; “¡Vengan zarzuelas!” 143), hasta en 6 ocasiones entre 1931 y 1936, y podemos esperar lo mismo de América en el conjunto de sus individualidades –aunque no hemos podido constatar documentalmente la radiodifusión de *La Leyenda del Beso* en el continente americano, no es en absoluto descabellado afirmar que formaba parte del repertorio radiado–.

Vemos que autores como Peñín (512) indican que “en esta década del treinta con la aparición de la radio *Broadcasting Caracas*, la zarzuela va a tener un nuevo medio de difusión tanto en grabaciones como en fragmentos o pasajes más famosos de las zarzuelas más conocidas”. Otro autor que señala la importancia de la radio es Vázquez Millares (447) que sobre este fenómeno señala que¹⁰:

En el periodo que abarca desde la aparición de la radio en Cuba en 1922, y sobre todo entre las décadas de 1930 y 1960, la zarzuela española tuvo una fuerte y creciente presencia radial a medida que fue aumentando la disponibilidad de grabaciones en el mercado comercial de los discos. En la década de 1950, además de espacios diarios o semanales en diversas emisoras nacionales y provinciales, hubo una radioemisora habanera que transmitía zarzuelas durante casi todo el día.

Constatamos a través de estos textos que la capacidad de la zarzuela como registro del teatro lírico para adaptarse a discursos y formatos es apabullante: adaptaciones formales, discursivas, y también mediales, como es el caso de la zarzuela radiada y grabada. Veremos en el siguiente apartado algunos ejemplos de este proceso que tuvo lugar principalmente a partir de la década de 1950, donde se moldea una nueva naturaleza musical a través de la acción conjunta de artistas e industria discográfica. Pendiente quedaría analizar con detenimiento y en profundidad la relación entre la zarzuela y la grabación sonora, que es lo que veremos en este texto solamente ejemplificado.

Sin embargo, ese *mutatis mutandis* que se realiza en el seno de la industria discográfica, que altera los patrones de creación y consumo del teatro lírico, y que va transformando y rearticulando esas expresiones en objetos como canciones de autor, posee un interés mayúsculo que debería ser analizado en el futuro.

La Leyenda del Beso y sus versiones

La zarzuela y su modo de vida popular, y en este caso, la versión como práctica significativa –relacionada como hemos visto con la identidad– nos arrastra inevitablemente a la necesidad de una breve reflexión sobre la ontología de la versión.

Señalé anteriormente que el intermedio es originario de *La Chica del Sereno* (1922), una obra desconocida, precisamente porque nos permite cavilar sobre qué es una versión, pues “la relación de una versión con su original y con otras versiones se vincula con el problema filosófico de la identidad y los modos de existencia de la canción popular” (López Cano 57) y pone en tela de juicio el estatus ontológico de obra autográfica eterna. Podemos pensar que *La Leyenda del Beso* es una abstracción que se encuentra en el mundo de las ideas, y no un objeto sonoro concreto producido en cada enunciación (López Cano 67). Las enunciaciones que aquí vamos a traer como ejemplos se

introducen en enormes redes intertextuales, y estas adquieren pleno sentido en relación con el resto. Las versiones de estos autores y autoras son actos creativos, experiencias de subjetivación con una función metatextual, en tanto que proveen lecturas críticas de esta. De esto se extrae el corolario de que surgen resignificaciones del objeto musical con cada una de estas actualizaciones o instanciaciones.

Dependiendo de su relación con la obra de referencia, existen varios niveles de actualización: réplica –aquella que pretende ser lo más parecida a la referencia–, versión por adaptación –aquella que se transforma en el estilo del cantante pero preserva algunos aspectos de la versión de referencia– y reelaboración, recomposición o canción paralela –aquella que manipula y fragmenta distintos niveles de estructura, diferenciándose notablemente de la referencia–. Como señala López Cano (64), estas últimas versiones “albergan una paradoja ontológica pues al tiempo que claman por su independencia, se descubren inexorablemente atadas a la canción original”. Sorprendentemente, en este caso no existen lo que Middleton o Mosser denominan como “versión ideológicamente motivada” o “versión de distanciamiento irónico”, respectivamente (cit. en López Cano 66). Veremos también otra tipología realmente interesante: las cadenas de versiones, que podemos definir como versiones realizadas a partir de otras versiones, cuya importancia radica precisamente en la propia relación con su respectiva obra de referencia.

Debo realizar unos breves incisos antes de adentrarnos en las propias versiones. En primer lugar, la única motivación en la selección de las piezas fue la de ilustrar las prácticas señaladas anteriormente, bajo ningún caso recoger, documentar o catalogar todas las versiones existentes, un objetivo que supera los marcos de este artículo. En segundo lugar, se ha trabajado a través de catálogos discográficos – principalmente *Discogs*¹¹– para localizar dichas grabaciones, algunas de las cuales no han podido ser referenciadas o datadas con exactitud, siendo las fechas descritas aproximadas –será explicitado cuando así sea–. En tercer y último lugar, todas las grabaciones aquí comentadas disponen de un enlace a *YouTube* en las notas al final, permitiendo así su audición.

Como recuerda Estévez Vila, habrá grabaciones de todo tipo. Sobre las instrumentales, las más tempranas e importantes a destacar serían las de “Los Chavales de España” en Cuba, “Los Churumbeles de España” en México, y la “Rondalla Cauvilla Prim” en Argentina. Sin embargo, a efectos de este texto,

nos detendremos principalmente en algunas de las versiones vocales más destacadas, no sin antes remarcar dos versiones instrumentales que consideramos de especial interés: la primera, la de la Orquesta Varela-Varelita¹², unos músicos magníficos asentados en Argentina, que en la década de 1950 realizan esta versión arreglada para *jazz band*. Esta obra –recuperada del archivo de RCA y recopilada en el disco *Bailando con Varela Varelita 1952/1959*– fue adaptada al ritmo de foxtrot. Esta decisión es, cuanto menos, curiosa, pues existiendo ya un foxtrot en *La Leyenda del Beso*, ¿por qué escogerían para “foxtrotear” otro fragmento? Se intuye entonces que la melodía del intermedio posee cierta carga simbólica –algo que ya hemos anticipado en la introducción–. Tiene además esta enunciación mucho que ver con la emigración, como hemos mencionado anteriormente, pues no es casualidad, como señala Estévez Vila, estos músicos son descendientes del gaitero lugrés Antón Varela. Por tanto, ejercen sobre esta melodía como mediadores y agentes; podemos incluso llegar a entenderlos como embajadores. La otra versión instrumental que quisiera señalar es la realizada por Acerina y su danzonera, recogida en el álbum *Danzones del Recuerdo*¹³, un título muy sugestivo, que propone y explicita una articulación emocional con el pasado. Sin haber podido situar el año de grabación original –el recopilatorio es de 2010–, y entre Cuba y México, este músico construye una versión instrumental reelaborando los temas del intermedio, manipulando y fragmentando distintos niveles estructurales profundamente. Estaríamos hablando en este caso de una canción paralela. Además, debemos señalar el uso significativo del danzón cubano como un elemento de indigenización y reterritorialización. Es curioso que, a su vez, generase una cadena de versiones propia¹⁴.

Pasando a las versiones vocales, en primer lugar debemos destacar la realizada por Morenita Rey¹⁵ en la década de 1950. Entre Argentina y Venezuela, esta cantante será la primera persona –hasta donde tenemos conocimiento– en cantar el intermedio con letra. Esto lo sabemos porque otras artistas confieren su autoría en los créditos de sus respectivas versiones. Estaríamos ante una versión que se convertirá en versión de referencia, desencadenando una cadena de versiones, como veremos en adelante. Es curioso destacar también como la única información que disponemos de esta obra es su inclusión en el álbum recopilatorio de sus éxitos, por lo que se nos

hace imposible datar con exactitud el año en el que se originó –si es que no fue elaborada para este disco directamente, como una estrategia comercial de la industria discográfica–. Olga Chorens¹⁶ la grabará en Cuba pocos años más tarde. Se editaron varios álbumes, pero todo apunta a su origen en el año 1960, siendo réplica de la mencionada de Morenita Rey.

En plena Nueva Ola Chilena, una joven Carmen Maureira¹⁷ graba en 1965 su versión con una letra totalmente nueva, un hecho significativo. En la contraportada de este álbum recopilatorio de sus éxitos –por lo que inferimos que la canción ha de ser anterior, aunque no podemos aseverarlo– aparece señalado que “logró un éxito extraordinario con su primera grabación *Sin Retorno*, aumentando luego su popularidad con su segundo disco *La Leyenda del Beso*” –segundo disco que no hemos podido localizar hasta el momento–. Lo destacable en esta versión es que pudiendo ser una versión por réplica de Morenita Rey, la artista decide actualizar la letra y trascender a una versión por adaptación, marcando distancias con las posibles referencias.

Otra de las magníficas versiones que merece la pena traer a colación es la del puertorriqueño Chucho Avellanet¹⁸, que, con voz masculina, recoge los profundos sentimientos que genera la letra de Morenita Rey, hasta entonces brotados siempre de los labios de cantantes femeninas. Encontramos dos álbumes que datan de 1973, ediciones similares para Venezuela y Estados Unidos, así como dos promocionales de esta canción. Una grabación similar la encontramos en Sammy “El Rolo” González¹⁹, también puertorriqueño, con un álbum grabado en 1982 y distribuido en Venezuela, Colombia y Estados Unidos.

De gran interés es también la versión grabada en Brasil en 1977 por Altemar Dutra²⁰. El elemento de mayor significación a destacar en esta obra es que da el salto idiomático hacia el portugués, tomando la letra de Carmen Maureira, es decir, es una cadena de versiones paralela a la cadena de versiones de Morenita Rey. Es importante hacer notar que la existencia de múltiples cadenas de versiones solo puede ser la consecuencia de un fenómeno masivo, que es lo que fue *La Leyenda del Beso* en América.

Hay una serie de cuestiones que deseo dejar señaladas. En primer lugar, otra muestra –anecdótica– de la importancia del fenómeno de *La Leyenda del Beso* es que hasta los mismísimos Gaby, Fofó y Miliki –*Los Payasos de la Tele*²¹– que realizaron, no es casualidad, una importante parte

de su carrera circense en el continente americano, grabaron una versión instrumental del intermedio de esta zarzuela.

En segundo lugar, que, en España, por su parte, primaron las versiones instrumentales, como la de María Jesús y su acordeón (1975), que lo denominaba “Rapsodia valenciana” –¡qué cerca estuvimos de la “Rapsodia gallega”!²²– o la versión de Los Relámpagos²³, de 1965. Todo esto antes del archiconocido *Amor de Hombre* (1982)²⁴.

En tercer lugar, hay que señalar que a medida que pasa el tiempo el número de versiones crece exponencialmente. Todo lo expuesto nos remite a un axioma, y es que la existencia de todas estas variopintas enunciaciones –tanto réplicas como reelaboraciones y adaptaciones, estas últimas las más habituales, como hemos podido escuchar– solo puede ser tomada como un epítome de los modos de vida y existencia de la música popular, así como de la importancia mayúscula de este artefacto –la melodía del intermedio de *La Leyenda del Beso*– en las afectividades de las comunidades que lo compartían, como un elemento significativo dentro de dichas identidades.

Para finalizar este apartado, un tema crucial que no podemos ni debemos pasar por alto cuando hablamos de las identidades puestas en juego es el relativo a la recepción, es decir, ¿cómo lo interpretan las personas? Estas dan sentido, enjuician y se posicionan en torno a los artefactos culturales, forman parte de sus prácticas.

Esta noción nos ha llevado a recoger algunos comentarios de algunos videos de YouTube de las obras seleccionadas²⁵, sin ningún afán cuantitativo, simplemente como fuentes cualitativas y exploratorias, con la intención de captar de una manera más directa e incluso más humana la profundidad de la memoria afectiva que estas músicas suscitan. Estos testimonios sin lugar a duda dan muestra de la profunda significación e integración de la obra en las identidades de las personas:

“La música de ella la pasaban por la WKVM radio de San Juan de Puerto Rico a mitad de la década de los cincuenta. Yo era un chico, pero nunca me olvidaré de aquellas noches de música radial. Gracias mil” / “Tengo 71 años; la escuché por primera vez aproximadamente al principio de los años 60’s” / “Que bello nostálgico y triste a la vez recuerdos, tenía 10 años de edad en un restaurante de mi padre y todos los días colocaban este tema” / “Estas eran las canciones que yo hacía escuchar a mi viejita antes de partir, (Junio 2019) ella disfrutaba cantandolas...” / “A mi abuela Genoveva le encantaba este tema” / “Con esta canción me enamore de mi esposo año 1969” / “Me trae recuerdos de mi niñez” / “Bellos recuerdos de mi tati la escuchaba mucho y yo de entrepítica la baile en

mi cole" / "Gratidão Eu vou amar vc para sempre Gilson Fernandes através desse música já estamos juntos a 30 anos" / "La bailé en mi XV".

Es verdaderamente fascinante ver y comprobar de esta manera hasta qué punto este fenómeno de *La Leyenda del Beso*, esta melodía, ha sido una articuladora emocional y de nostalgia, la importancia que ha tomado esta en las vidas e identidades de las personas y sus comunidades.

Esto solo ha podido suceder, y deseo recalcarlo, debido a la existencia de una base afectiva sólida y con unos agentes y medios muy presentes en la cotidianidad de las personas. Sin estos requisitos, la obra nunca podría haber llegado a las alturas a las que ha llegado.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos constatado la importancia de las relaciones identitarias y culturales entre España e Iberoamérica a través de la zarzuela, la importancia del fenómeno de la radio y el disco grabado como medios actualizadores y divulgadores del repertorio, y la estrecha relación sentimental que une a una panhispanidad a través de esta melodía, por no hablar de lo extraordinariamente interesante que es ver cómo se transforma y se versiona, en los registros de los autores y autoras, y cómo vive la música popular. Hemos visto también cómo se han articulado múltiples identidades americanas a través de un intermedio español, donde se intuye la lectura de una identidad panhispánica –panibérica, si tomamos en consideración la versión de Altemar Dutra–. *La Leyenda del Beso*, o más bien, la melodía del intermedio de *La Leyenda del Beso*, se nos ha presentado como un artefacto significativo, a través del cual hemos podido estudiar una multitud de procesos a distintos niveles, desde los identitarios hasta los relacionados con la propia ontología de las versiones.

Queda una pregunta en el aire: "¿Por qué divas históricas como Olga Chorens o Morenita Rey o grabaron una versión cantada del intermedio de *La Leyenda del Beso*?". Pero una pregunta tan terrenal es difícil de responder, incluso me atrevería a decir que carece de importancia. Evidentemente sus autores y autoras conocían la obra, seguramente por asistir a una de las representaciones, o bien por la audición radiada, e incluso me atrevo a valorar la posible mediación de la propia industria discográfica en el asunto.

También pendiente quedaría una aproximación al tópico del amor en *La Leyenda del Beso*. ¿Es simplemente un canto al amor como estrategia catártica? ¿Por qué todas las *leyendas* de todos los *besos*, incluida el *Amor de hombre* de Mocedades, disponen esas trágicas narrativas románticas sobre el amor? Tan frecuentemente puesta en los labios de las mujeres, ¿existen resignificaciones significativas cuando las canta un hombre como Avellanet?

Ad futurum habrá que realizar un importante trabajo musicográfico documentando y catalogando seriamente tanto las fuentes citadas como aquellas que han sido obviadas para este artículo, localizando los materiales físicamente, así como sus referencias en los respectivos catálogos. A lo largo del artículo hemos comentado otras posibles líneas de trabajo más allá de estudiar las versiones omitidas, como por ejemplo documentar en profundidad las distintas giras americanas de *La Leyenda del Beso*, es decir, su presencia en el territorio a través de documentos como los programas de mano, así como desarrollar las necesarias lecturas sobre género, raza y clase de los públicos y comunidades que consumían estos espectáculos, ya que estas lecturas decoloniales otorgarán mayor profundidad a nuestro análisis, sobre todo con relación a las identidades que están siendo articuladas y apeladas²⁶. Reitero también, debido a su enorme interés, la necesidad de estudiar en profundidad la relación entre la radio y la industria discográfica con la zarzuela; pues esos patrones de creación y consumo, de transformación y rearticulación de prácticas y artefactos, se nos presentan como una de las líneas más interesantes a futuro.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a Xaime Estévez Vila no solo la apertura de este capítulo inédito en el estudio de la difusión de la obra del compositor a través de su magnífico coloquio, del que este artículo es íntegramente deudor, sino también la predisposición a ofrecermelo apoyo y materiales para preparar este texto, que continúa y apuntala algunas de sus propuestas e ideas originales. También quisiera agradecer a aquellas personas que han dedicado una parte de su tiempo a comentar en YouTube. Las historias que han tenido la amabilidad de compartir con los demás son emotivas, y conforman una parte sustancial de este trabajo. Finalmente quiero agradecer a los revisores, por sus afinadas recomendaciones de mejora para este escrito.

NOTAS

¹ “*La Leyenda del Beso*, una obra con espíritu viajero” en castellano. Un resumen de esta ponencia se puede encontrar en el blog de Xaime Estévez a través del siguiente enlace: <https://educafolk.blogspot.com/2024/02/la-leyenda-del-beso-en-america-un.html?q=LA+LEYENDA+DEL+BESO>.

² Existen fuentes hemerográficas que sitúan su estreno en Valencia, pero esto aún no ha podido ser acreditado.

³ “If some see New Historicist preoccupations with ideology and social context as threatening to traditional critical concerns and literary values, others see a New Historicist delight in anecdote, narrative and what Clifford Geertz calls “thick description” as a will to construe all of culture as the domain of literary criticism—a text to be perpetually interpreted, an inexhaustible collection of stories from which curiosities may be culled and cleverly retold”.

⁴ “Above all, how is the social energy inherent in a cultural practice negotiated and exchanged?”.

⁵ “Providers of meaning for the community that shares and believes in them”.

⁶ “The importance of stories for the construction of identity”.

⁷ Todos estos autores participaron en el Congreso Internacional “La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950”, que se realizó en Madrid entre el 20 y el 24 de noviembre de 1995. Los textos han sido recogidos en los *Cuadernos de Música Iberoamericana* en los volúmenes 2 y 3, de los años 1996-1997.

⁸ Véase: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/60076/0. Aunque no hemos podido aseverarlo a través de fuentes primarias, sabemos que esta misma obra giró en ese mismo año de 1928 por países como República Dominicana. Por otra parte, Estévez Vila destaca que *La Leyenda del Beso* fue estrenada prontamente en Nueva York. Sin embargo, tampoco hemos tenido oportunidad de acreditar documentalmente este último dato.

⁹ Hemos de señalar que, a pesar de ser un tópico de algunas historiografías —la consideración de que la radio y el cine fueron las principales causantes de la decadencia del teatro lírico—, consideramos problemática la perpetuación de estas posiciones, optando por lecturas alternativas que profundicen en la relación entre la zarzuela y los nuevos medios, como hemos recogido a lo largo del artículo.

¹⁰ El autor también destaca su presencia en la televisión, sobre todo entre 1950 y 1961.

¹¹ Si bien *Discogs* es una herramienta magnífica y ha sido imprescindible para este trabajo, lo cierto es que el ser una base de datos pública puede suscitar dudas sobre la integridad de los datos que recoge. Dichas informaciones se beneficiarían de ser avaladas documentalmente por otras vías en el futuro, en la medida de lo posible.

¹² *La Leyenda Del Beso*. Orquesta Varela-Vareleta. *YouTube*, 26 de septiembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=gdadh0QaXyc>.

¹³ *La Leyenda del Beso*. Acerina y su Danzonera. *YouTube*, 19 de mayo de 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=EAHFiawQ9zM>.

¹⁴ *La Leyenda del Beso*. Danzonera Veracruz. *YouTube*, 11 de abril de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=ZgVzRinioMk&list=RDZgVzRinioMk&start_radio=1.

¹⁵ *La Leyenda De Un Beso*. Morenita Rey. *YouTube*, 19 de abril de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=usXvBc1IUog>.

¹⁶ *La Leyenda del Beso*. Olga Chorens. *YouTube*, 31 de enero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=dqEQigtrWSM>.

¹⁷ *La Leyenda del Beso*. Carmen Maureira. *YouTube*, 12 de marzo de 2011, https://www.youtube.com/watch?v=BB0Xf_3WQIU.

¹⁸ *La Leyenda del Beso*. Chucho Avellanet. *YouTube*, 27 de febrero de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Maw-wPN3fpw>.

¹⁹ *La Leyenda del Beso*. Sammy “El Rolo” González. *YouTube*, 26 de enero de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=5RTlry7uoiU&list=RD5RTlry7uoiU&start_radio=1.

²⁰ *La Leyenda del Beso*. Altermar Dutra. *YouTube*, 2 de julio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=2EEdGQos2fU>.

²¹ Véase: <https://www.discogs.com/es/release/18212542-Gaby-18-Fof%C3%B3-Y-Miliki-El-Circo>.

²²Véase: <https://www.discogs.com/es/release/5725957-M%C2%AA-Jes%C3%BAs-Y-Su-Acorde%C3%B3n-La-Leyenda-Del-Beso-Rapsodia-Valenciana>.

²³ *La Leyenda del Beso*. Los Relámpagos. *YouTube*, 11 de octubre de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=FSJvfvpMEe4&list=RDFSJvfvpMEe4&start_radio=1.

²⁴ *Amor de Hombre*. Mocedades. *YouTube*, 30 de agosto de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=XW48r52gJ-8&list=RDYW48r52gJ-8&start_radio=1.

²⁵ Todos estos comentarios han sido extraídos de los videos de YouTube enlazados en las notas al final. Se ha evitado recoger los nombres de usuario, intentando mantener el anonimato de estas personas, al menos en primera instancia. Asimismo, no se ha intervenido ni corregido aspecto alguno de la redacción de los comentarios, se recogen tal cual aparecen.

²⁶ Recomendamos encarecidamente la lectura del monográfico de Susan Thomas sobre la zarzuela cubana, en la que desarrolla profusamente estos temas.

BIBLIOGRAFÍA

- Amoedo Portela, Alejo. *El piano en la obra de Reveriano Soutullo Otero (1880-1932)*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, 2019, <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/133997>.
- Amsterdam, Anthony G. y Jerome Bruner. *Minding the law*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
- Arce Bueno, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid: ICCMU, 2008.
- . “¡Vengan zarzuelas! La radio de los primeros años y el teatro lírico español”. *La Zarzuela Mecánica*. Alberto Honrado Pinilla y Tatiana Aráez Santiago Eds. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2020, pp. 132-144.
- Camacho Fernández, Sergio. “La zarzuela como plataforma de negociación sociocultural transoceánica”. *Cuadernos de etnomusicología*, no. 16 (2), 2021, pp. 20-33, <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/4-zarzuela.pdf>.
- Estévez Vila, Xaime. “La leyenda del Beso, unha obra con espírito viaxeiro”. *Prólogo a Soutullo*, Orquesta Clásica de Vigo, 8 de febrero de 2024.
- . ‘La Leyenda del Beso’ en América: un capítulo inédito. 10 de febrero de 2024, <https://educafolk.blogspot.com/2024/02/la-leyenda-del-beso-en-america-un.html?q=LA+LEYENDA+DEL+BESO>.
- Facuse Muñoz, Marisol, et al. “La cuestión de la autenticidad en las músicas migrantes: desplazamientos y controversias en el espacio transnacional”. *El Oído Pensante*, vol. 10 (no. 2), 2022, pp. 29-56, <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v10n2.10345>.
- Fraile Prieto, Teresa y Eduardo Viñuela Suárez. “‘Cantos de ida y vuelta’: discursos sobre la inmigración en la música del cine español del cambio de siglo”. *Bulletin of Spanish Studies*, 92 (6), 2015, pp. 951-963, <https://doi.org/10.1080/14753820.2014.985073>.
- Gamboa Fernandez, Doreen. “Zarzuela to Sarswela: Indigenization and Transformation”. *Philippine Studies: Historical and Ethnographic Viewpoints*, vol. 41 (no. 3), 2008, pp. 320-343, <https://www.philippinestudies.net/ojs/index.php/ps/article/view/879/869>.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.
- Giménez, Alberto Emilio. “Presencia y arraigo de la zarzuela en Argentina”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, 1996-1997, pp. 475-486, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61299>.

- Greenblatt, Stephen. "The circulation of Social energy". *Shakespearean Negotiations. The circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oakland, CA: University of California Press, 1988, pp. 1-20.
- Lillge, Claudia. "'Shadow Stories': The Epistemological Function of the Anecdote in Stephen Greenblatt's Shakespearean Negotiations." *Anekdotisches Erzählen*. Christian Moser y Reinhard M. Möller, Eds. Berlin: De Gruyter, 2022, pp. 179–92, <https://doi.org/10.1515/9783110698213-010>.
- López Cano, Rubén. "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". *Consensus*, 16, 2011, pp. 57-82, https://www.researchgate.net/publication/318278703_Lo_original_de_la_versionDe_la_ontologia_a_la_pragmatica_de_la_version_en_la_musica_popular_urbana.
- Meretoja, Hanna. "A Dialogics of Counter-Narratives". *Routledge Handbook of Counter-Narratives*, Klarissa Lueg y Marianne Wolf Lundholt, Eds. Routledge, 2021, pp. 30-42.
- Miranda, Ricardo. "La zarzuela en México: 'Jardín de senderos que se bifurcan'". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, 1996-1997, pp. 451-473, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61298>.
- Peñín, José. "La vida de la zarzuela en la prensa venezolana". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, 1996-1997, pp. 487-513, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61301>.
- Ruiz Elcoro, José. "Surgimiento y desarrollo de la zarzuela cubana. Estructura morfológica y análisis". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, 1996-1997, pp. 423-438, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61296>.
- Ryan, Marie-Laure. "Narrative". En *A Companion to Critical and Cultural Theory*. Imre Szemen, Sarah Blacker y Justin Sully, Eds. John Wiley & Sons, 2017, pp. 517-530.
- Thomas, Susan. *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2009.
- Vázquez Millares, Ángel. "De la zarzuela española a la zarzuela cubana: vida del género en Cuba". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, 1996-1997, pp. 439-450, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61297>.
- Villanueva Abelairas, Carlos. "José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración". *Música en España y música española: Identidades y procesos transculturales; Trans: Revista Transcultural de Música*, N.º 8, editado por Susana Asensio y Josep Martí, Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 2004, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/199/jose-fernandez-vide-1893-1981-topicos-identitarios-en-la-figura-y-la-obra-de-un-musico-de-la-emigracion>

La unidad del Estado según Francisco Suárez y su aplicación a la Constitución de 1978

Millán Zorita

Orden de Predicadores

Resumen

El texto expone y defiende la teoría política de Francisco Suárez como una base filosófica válida para comprender el Estado moderno, la soberanía popular, la legitimidad política y el papel del referéndum constitucional en las democracias contemporáneas. Suárez, figura central de la Escuela de Salamanca y puente entre la filosofía medieval y la moderna, desarrolla una concepción del Estado que combina derecho natural, primacía de la voluntad individual y soberanía popular, rechazando el derecho divino de los reyes. A partir de este análisis, se sostiene que en España solo la Constitución de 1978 posee legitimidad suarista, al haber sido aprobada por referéndum y establecer un fin común aceptado por el pueblo soberano. En consecuencia, ni regímenes anteriores ni propuestas de secesión unilateral serían legítimos, pues no cumplen las condiciones de consentimiento, unidad y fin común necesarias para crear un nuevo sujeto político soberano. Finalmente, el texto concluye que la democracia moderna y el constitucionalismo liberal se apoyan en las ideas de Suárez, cuya filosofía ofrece una vía para conciliar unidad política, estabilidad institucional y libertad individual.

Palabras clave: soberanía popular, filosofía, derecho, legitimidad

Introducción

El jesuita Francisco Suárez, teólogo e interlocutor de la escuela de Salamanca, desarrolló una descripción del Estado que aún tiene valor explicativo. Basándose en sus propias, y nuevas, evaluaciones de la metafísica y la teología, presentó una teoría del Estado que aún es aplicable a contextos modernos. Es útil para un buen entendimiento de los conceptos de autoridad, orden, justicia y unidad, al mismo tiempo que se mantienen los valores de libertad individual y democracia en las constituciones de derecho contemporáneas.

Este artículo contextualizará las ideas suaristas y dará un repaso a los conceptos políticos históricamente tratados por filósofos políticos, empezando por Platón, pasando por Aristóteles y Santo Tomás. Explicará la relevancia de Suárez, un filósofo de mucha influencia pero algo olvidado hoy. La filosofía de Suárez representa el ápice del escolasticismo español, una escuela de pensamiento moderno, que refleja las ideas del Renacimiento y su enfoque en la libertad del individuo.

Finalmente, se aplicará el análisis de Suárez a la Constitución Española de 1978 y al referéndum popular cuyo influjo, o *influxus* – palabra que utiliza Suárez en su metafísica – garantiza la legitimidad del Estado y la creación de un solo sujeto político soberano sobre este. Esto dejará en evidencia el por qué un supuesto referéndum de secesión, en cualquiera de sus formas, sería inconstitucional e ilegítimo, sin autoridad. También se presentará un breve historial de los plebiscitos y referéndums constitucionales en las democracias europeas, y su capacidad de legitimar la autoridad y unidad del Estado.

I.

Francisco Suárez nació en Granada en 1548. Considerado un estudiante de poco porvenir, acabó convirtiéndose en un erudito de la Escuela de Salamanca. Con el auge del nominalismo, la evolución hacia el voluntarismo, y la negación de las causas finales, él representa la mayor conexión entre la filosofía de la Edad Media y la de la edad moderna, con su énfasis en el individuo y el Estado nación. Suárez fue leído por toda Europa y citado por Grocio, Pufendorf, Leibniz, Schopenhauer y Heidegger, y también condenado. Sus libros fueron quemados por varios monarcas que se vieron amenazados por sus ideas sobre la soberanía popular. Esas ideas animaban al pueblo maltratado a oponerse a la autoridad de su rey, pues careciendo de su consentimiento esa autoridad real también carecía de legitimidad.¹

Fueron sus innovaciones a la metafísica prevalente y a la teología de la gracia, adaptada claramente al servicio de la Contrarreforma, las que causaron importantes cambios en las relaciones entre el individuo, la comunidad y el Estado. Su libro, *Disputationes Metaphysicae*, publicado en 1597, fue uno de los textos filosóficos más leídos en las universidades europeas durante más de un siglo.² Su importancia se basa en que éste es el

primer tratado de metafísica que representa una evolución de la metafísica de Aristóteles, hasta entonces inmuta. Es en este tratado donde se ve el énfasis que pone Suárez, acercándose al nominalismo, en la negación de las causas finales, y en la libre voluntad.

II.

Es en la época tardomedieval cuando se empiezan a ver argumentos a favor de la soberanía popular, es decir, el concepto de que la potestad del Estado emana del pueblo mismo y no del Estado o monarca. El Estado – el rey – es una creación del pueblo, y su soberanía continúa residiendo en el mismo pueblo. Anteriormente, Platón (aun abogando por el gobierno a favor del bien común) pensaba que el orden constitucional debería no dejarse a la opinión pública. No quería la democracia ni la igualdad.³ Aristóteles pensaba que los gobiernos justos con autoridad y legitimidad obraban para el bien común. Ni Platón ni Aristóteles anteponían al pueblo sobre el Estado, manteniendo en éste su soberanía. En el siglo XIII, Santo Tomás reflejaba las corrientes medievales sobre este asunto, defendiendo la soberanía del pueblo, pero nunca la antepuso al orden cuando valoraba las bases del Estado; algo posterior a él, el escolástico franciscano Juan Duns Escoto habla por primera vez del consentimiento popular.

Es ya en el Renacimiento cuando cuaja la idea de la soberanía popular. Francisco de Vitoria la defendió, y también los filósofos calvinistas, escribiendo en contra de reyes no afines a ellos.⁴ Pero es Suárez quien desarrolla plenamente el concepto de la soberanía popular. Para él los hombres nacen libres (según el derecho natural), el poder viene de Dios, se manifiesta en el pueblo,⁵ y es solamente el pueblo quien lo constituye con su voluntad.⁶ La investidura del poder requiere su consentimiento.⁷ El mecanismo que utiliza Suárez para conseguir este consentimiento es el de la voluntad del individuo.

Suárez rompe con el escolasticismo de Santo Tomás y abre tendencias voluntaristas en su filosofía, unas doctrinas antes desarrolladas por Juan Duns Escoto, quien a su vez las aprendió de su maestro, el ahora poco conocido Gonzalo Hispano. Al principio del siglo XIV, el franciscano Gonzalo Hispano, oriundo de Lugo, avanzó ideas voluntaristas que continuaron su discípulo Juan Duns Escoto, y más tarde Guillermo de Ockham. Gonzalo

Hispano postulaba que la voluntad es determinante y sostiene primacía sobre la razón y el intelecto; esto puede derivar a que la voluntad tome decisiones en contra del conocimiento y la razón. Esto lo contrasta con las tesis de Santo Tomas y el Maestro Eckhart, con quien tuvo una disputa notable en 1303.

En el Renacimiento hubo una serie de debates sobre la naturaleza de la Gracia que abarcaron no solamente a teólogos católicos, sino a protestantes también. Dentro de la iglesia católica, los debates los sostuvieron, por una parte, los dominicos, que sostenían las tesis tomistas, y por otra, los jesuitas que, en general, abogaban por el molinismo. El molinismo intenta reconciliar la providencia divina con la libre voluntad y las decisiones de agentes racionales que contraen contingencia. Luis de Molina fue un jesuita que conceptualizó la llamada *scientia media*. La voluntad de Dios se expresa por su omnisciencia, que se puede reconciliar con las acciones libres de los hombres.

Para los molinistas, Dios tiene tres tipos de conocimiento: 1. Verdades necesarias, es decir, todo tipo de declaraciones lógicas, por ejemplo, el principio de no-contradicción – “Sócrates puede estar en Atenas, pero no en Esparta al mismo tiempo” 2. La *scientia media*, que consiste en todas las posibilidades contingentes, es decir, todo lo que sea posible que ocurra dadas ciertas (o no) condiciones 3. El conocimiento libre de Dios, es decir, las decisiones contingentes que emanan directamente de la voluntad de Dios, por ejemplo, la creación del universo; dentro de este tipo de conocimiento divino existe lo que necesariamente tiene que ocurrir en el futuro. En la *scientia media*, Dios puede tener perfecto conocimiento de las acciones y decisiones de los agentes racionales sin que estas decisiones emanen de la voluntad divina. De esta manera, el molinista defiende que Dios tiene conocimiento de *contrafactuales* y escoge y actualiza un universo de los múltiples posibles – cada uno de estos dependiendo de las posibles acciones contingentes de los seres racionales. Dios así puede expresar su voluntad al actualizar el universo que Él quiera, a la vez que se mantiene la voluntad libre del hombre. Suárez era molinista y así primaba la facultad del libre albedrío. El énfasis que él ponía en la voluntad como agente causativo y lo que esto repercutía en su metafísica hace a Suárez voluntarista. Es por esto por lo que por medio de la voluntad del ciudadano se crea la unidad del Estado. Los dominicos opinaban en contra de Molina diciendo que Dios es puro acto, y que el molinismo relega la providencia de Dios a la pasividad, algo incompatible con su naturaleza.

Para Santo Tomás, el mecanismo de causación queda enmarcado dentro del intelecto racional. Suárez piensa que es la voluntad del agente racional la que es responsable de la moción causativa del agente. Claro está, Suárez escribe en el contexto de la Contrarreforma y de los debates sobre la naturaleza de la Gracia. Siendo voluntarista, Suárez reclama la primacía de la voluntad, que no solamente es libre, sino que su facultad es libre también.

Suárez dice que la voluntad es tan libre que tiene automoción.^{8 9} Esta opinión filosófica resulta más radical que la de los escolásticos previos, porque para Suárez, un agente racional puede escoger, no solamente entre los medios como afirma Santo Tomás,¹⁰ sino también entre los fines particulares. En lo único que no es libre el ser humano es sobre su fin universal; es decir, la *eudaimonía* de Aristóteles y la felicidad del hombre. Así, exaltando la capacidad de la voluntad individual, Suárez basa la legitimidad del sistema político sobre ella, y por este mecanismo cabe que en el Renacimiento la legitimidad del Estado se base en el individuo como agente principal exclusivo y donante de autoridad, y no en el pueblo en colectivo ni menos aún en un supuesto derecho divino de los reyes.¹¹

Queda por supuesto que Suárez niega el derecho divino de los reyes,¹² una doctrina que se hizo dominante en el Renacimiento con Enrique VIII y en el siglo siguiente con los Estuardos y Luis XIV; la doctrina católica tiene algunos antecedentes en esto y admite la proveniencia divina – pero solamente del derecho espiritual – del Papa.¹³ El libro de Suárez de 1613 en contra del derecho divino de los reyes, *Defensio Fidei*, fue quemado en Inglaterra por orden de Jacobo I, y en Francia curiosamente, prohibido por orden del Parlamento de París.¹⁴ Vitoria recalca que el poder del rey viene de Dios.¹⁵

Los escritores protestantes afirman lo mismo, alegando que el pueblo establece al rey, pero el rey recibe el poder de forma divina: Dios es soberano y el rey es esencialmente un vasallo o vicario de Dios.¹⁶ Es decir, para los escritores protestantes, hay dos pactos – uno entre el pueblo y el monarca, que acuerda proteger los derechos del pueblo, y otro entre el monarca y Dios. No se puede decir que estos escritores protestantes defendieran el contrato social, aunque representan ideas prototípicas de él; Hobbes publicó *Leviathan* en 1651. Los pactos descritos por estos escritores protestantes difieren del contrato social de los ilustrados porque aquéllos centran el pacto en Dios, algo

no aceptado por filósofos ilustrados que intentaban eliminar a Dios en la formación del Estado.

Suárez desarrolla esto mucho porque, aunque reconoce que el poder en cualquier forma es creación de Dios, el poder se establece y permanece en el pueblo. En contraste con los escritores protestantes, Suárez matiza bastante. Para él, el hombre es libre por derecho natural y por eso disfruta de soberanía. Suárez también dice que el poder viene de Dios, igual que los protestantes y Vitoria, pero para Suárez el poder se establece en los hombres de forma colectiva solamente cuando éstos se hayan juntado en una unión física y moral. Esto queda claro en su libro, *De Legibus*. La causa eficaz de la comunidad es Dios de forma mediata, y del hombre de forma inmediata. Esto vincula mucho más directamente a los hombres y al Estado porque los individuos pueden donar libre y directamente su poder al soberano para beneficio propio. Resulta perfectamente posible definir a Suárez como un contratista social que se adelantó a Hobbes y a Grocio en estas ideas. La principal diferencia es que Suárez requiere a Dios para actualizar metafísicamente al Estado. Otra diferencia es que Suárez no ofrece tanta reciprocidad entre los contratantes en contraste con escritores posteriores.¹⁷

Lo que sí arguye Suárez en su metafísica de causación es que es necesaria lo que él llama la *concurrencia* de Dios para causar un *influxus* de realidad en algo.¹⁸ Mínimamente, esta concurrencia debe conformarse al derecho natural. Sin el derecho divino de los reyes, es la voluntad del ser racional – el hombre – la que une el pueblo, la autoridad y Dios.¹⁹ Ilustrados posteriores a Suárez, como Locke, utilizan premisas muy parecidas, pero niegan la necesidad metafísica de Dios.²⁰

El nominalismo aparece en el siglo XIV con Guillermo de Ockham. Es una doctrina que niega la realidad de las *formas* de Platón y los *universales* de Aristóteles y alega que conceptualmente, la idea del ‘olivo,’ por ejemplo, no existe. Lo que sí existe son organismos biológicos y algunos se parecen lo suficiente como para que un agente racional los pueda categorizar como olivos, pero esta categorización no es real, es simplemente un hecho convencional. Esta doctrina se opone claramente a la escuela Aristotélica-Tomística, y entra con fuerza y se arraiga en la edad moderna. Uno de los ejemplos de la doctrina nominalista es Hobbes. Aunque mucho más agudo, el nominalismo de Hobbes compagina con el de Suárez y con los

mismos resultados. Dado que Hobbes es nominalista y niega conceptualmente la 'unidad,' no es de sorprender que la comunidad natural de Aristóteles no exista para él tampoco. En el *Estado de naturaleza*, es el 'bellum de omnes contra omnes' la causa del contrato social para crear el Estado. En contraste con Suárez, Hobbes aboga por un Superestado y el derecho divino de los reyes. Suárez, aun siendo escolástico, tiende al mismo nominalismo;²¹ de hecho, él sirve de puente – en esto y en muchas otras cosas – entre la filosofía medieval y la de la edad moderna.

Guillermo de Ockham introduce el nominalismo y niega que los universales y los conceptos abstractos existan en las cosas particulares (de forma inmanente) o de forma abstracta (fuera de los particulares) – en contraste con Platón, que afirma que los universales (que él llamaba formas) existen principalmente de manera transcendente, y en contraste con Aristóteles para quien los universales existen de manera inmanente.

Suárez es un nominalista moderado; para él, los universales existen de manera inmanente pero solo parcialmente así. Las cosas solamente existen de forma individual, porque si el universal se pudiera abstraer, las cosas particulares resultarían ser accidentes de un universal indivisible.

Como hemos visto, los conceptos universales tienen mucha fuerza desde el formalismo platónico hasta sus secuelas aristotélicas y tomistas. El nominalismo, sin embargo, ve el mundo de una forma mucho más granular donde las cosas no pertenecen a categorías de una manera real, sino de una manera simplemente convencional. De aquí se deriva que el concepto de unidad, siendo muy fuerte en los sistemas clásicos y medievales, es conceptualmente débil en el nominalismo, no simplemente porque aquí los conceptos universales son débiles, sino porque las cosas no pertenecen de forma natural a categorías que conllevan unidad. Para Aristóteles, el hombre es un *zoon politikon* que pertenece de forma natural a una comunidad y no se puede considerar aparte de ella. De hecho, el hombre se parece en esto a la misma abeja, que participa en la comunidad de su colonia; la abeja participa de una forma instintiva, pero el hombre participa también con su artificio y su industria.

Suárez no lo ve así. La unidad se basa simplemente en el parecido de cosas diferentes, y esto incluye al hombre y sus comunidades.²² La unidad no se puede abstraer.²³ Para Suárez, una cosa solamente se puede individuar

por su substancia y no por sus compuestos, en contraste con Aristóteles y Santo Tomás. Estos dicen que es simplemente la materia (ya compuesta con la forma) lo que individua a las cosas. Con tanto énfasis en el principio de individuación por substancia, no es de sorprender que Suárez niegue la unidad. Para él, si una unidad fuera una sustancia, entonces el individuo sería meramente un accidente de esa sustancia.

Es decir, en el caso del que hablamos, una persona no se podría concebir como individuo, sino simplemente como una pequeña y no individuada parte de una unidad, que es la que conllevaría la auténtica realidad metafísica. La realidad de la comunidad no se basa en su propio ser metafísico, sino en la actual realidad metafísica del hombre individual, su capacidad racional y su libre voluntad. Y es en esto donde se puede ver con claridad la base sólida a favor del individuo como agente principal – en todo – y específicamente en filosofía política: la ruta hacia el referéndum como procuración del consentimiento individual que legitima al Estado y hacia el sufragio anónimo que legitima la autoridad del gobernante.

La filosofía de la edad moderna rompe con dos aspectos fundamentales de la clásica y medieval. Un aspecto lo hemos visto ya en el nominalismo; pero más fundamentalmente, la filosofía moderna rechaza las causas finales de Aristóteles y Santo Tomás en los procesos naturales. Estos dos admiten cuatro aspectos causativos. La causa material (de lo que está hecho algo), la formal (el diseño), la eficaz (quien introduce la forma a la materia), y la final (que es el propósito de la cosa). Los objetos creados por un artífice, como una silla, claramente tienen un propósito, una causa final.

La filosofía moderna niega que los procesos naturales tengan propósitos, y Suárez tiende a estar de acuerdo con esto.²⁴ Suárez también resta importancia a las causas materiales y formales, alegando que simplemente son causas analógicas, que no añaden *influxus* de la misma manera que una causa eficaz.²⁵ Este *influxus* es el mecanismo con el cual Suárez explica la creación de la realidad metafísica de las cosas, y también se puede ver cómo Suárez prima la causa eficaz sobre las demás causas, algo muy propio de la edad moderna.

De aquí que algo fabricado tiene un propósito final definido por el hombre que lo hizo, que es también causa eficaz, introduciendo este *influxus*. Para Suárez un proceso natural tal y como el desarrollo de una rama de un árbol o una colonia de abejas no tienen un propósito final inherente en ellos,

en gran contraste con la filosofía aristotélico-tomista. Suárez dice que la causa eficaz del proceso natural es Dios – claramente – y es Él quien añade, desde fuera, el propósito final de las cosas naturales. La causa final no existe en la cosa misma de forma esencial; es un *influxus* continuo a mano de Dios. En esto, Suárez anticipa a los filósofos ingleses del XVII. Estos negaban completamente las causas finales, más incluso que Suárez, y enfatizaban la creación de las leyes naturales por Dios y por estas leyes explicaban la moción y la causación.

Entonces, si una comunidad (así descrita por Platón, Aristóteles y Santo Tomás) carece de unidad – por primar el individuo – y carece de propósito final, ¿cómo se forma? Suárez dice que la comunidad se crea cuando algunos individuos acuerdan un propósito final para ellos mismos.²⁶ El intelecto de estos individuos comprende este propósito final común y la voluntad de éstos otorga autoridad y derecho (*ius*) al Estado que forman.²⁷ El pueblo mantiene su soberanía siempre. Su continuo consentimiento legitima la autoridad del Estado para obrar a favor del fin común. Es decir, el mismo fin común acordado por los individuos de esa misma comunidad.²⁸

En las tradiciones clásicas y medievales, la comunidad se consideraba como algo natural, algo que los hombres formaban por su propia naturaleza, para su autosuficiencia, su felicidad y la mejor realización de su ser. La constitución de esta comunidad se introduce por el *nomothetes*, y si se cambiara la forma del Estado – por ejemplo, de monarquía a despotismo – la comunidad nunca cambiaría. Es decir, la comunidad no se suicida metafísicamente, algo que le preocupaba a Aristóteles.

Para Aristóteles, la *polis* existe por naturaleza, y aunque también necesita la industria del hombre, no es simplemente un artefacto. La causa final de la *polis* está solamente en parte determinada por el *logos* de sus ciudadanos, pues tiene que tener además un *logos* propio, común. Dado que la *polis* existe por naturaleza y tiene una dinámica propia capaz de cambio interno, puede de forma natural e interna organizarse hacia su propio fin. Es decir, algo natural puede, desde su esencia, buscar su propio fin. La constitución de la *polis* es su forma; y dada su metafísica, no le quedaba claro a Aristóteles que si una *polis* cambiaba de constitución la *polis* dejara de existir. Esto no le molestaba a Suárez pues prescindía de que la *polis* fuera un proceso natural, con propia naturaleza, capacidad de cambio, moción hacia

un fin, y estabilidad. Suárez no está de acuerdo con Aristóteles, y aunque reconoce que el hombre es social por naturaleza, no ve a *esta* comunidad concreta como algo natural. Para él, hay muchas posibles comunidades naturales, y *esta* comunidad en concreto se forma a base del continuo *influxus* del consentimiento a base de un fin comúnmente acordado. Sin el fin común no hay Estado ni unidad, ni tampoco una comunidad metafísicamente pertinente.

Esto explica porqué puede existir un Estado como el Austro-Húngaro, organizado alrededor de un fin común – el catolicismo de la Contrarreforma – sin responder a comunalidades ni lingüísticas, ni culturales, ni geográficas. Y por qué desapareció cuando el fin común desapareció. También explica por qué la misma forma de un Estado – su constitución – mantiene en vigor a su comunidad. Es dudoso que el Reino Unido fuera ni reino ni unido sin un monarca. Y sería difícil concebir a los Estados Unidos sin su fin común y su forma – la de la democracia y los derechos individuales. Un hipotético Estado, extendido sobre las mismas personas y la misma geografía de los Estados Unidos, no sería los Estados Unidos si le faltaran los rasgos comúnmente acordados, consentidos y enmarcados en su constitución.

Suárez sostiene que la soberanía permanece siempre en el pueblo. Dado esto, es razonable pensar que bajo ciertas condiciones el pueblo pueda oponerse al Estado. Platón niega este derecho, y Aristóteles y Santo Tomás lo admiten, pero muy escépticamente. Es en el Renacimiento cuando se empieza a reclamar el derecho a la revolución; por una parte, por los escritores protestantes y por la otra, por los teólogos de la Escuela de Salamanca. Para Suárez, el hombre es libre por derecho natural.²⁹ La sede del poder en el Estado no es inmutable,³⁰ si hay una voluntad contraria a él – el consentimiento del pueblo tiene que ser continuo.³¹ Se puede deponer a un monarca si no mantiene sus obligaciones con el pueblo. Pero son acciones coactivas, no simplemente violaciones de dicha obligación, las que legitiman oposición a un monarca;³² solamente se puede derrocar a un rey si es un tirano, usurpador, o gobierna injustamente.³³ El contrato entre el rey y el pueblo transfiere autoridad y une al pueblo, al Estado y a Dios de forma vinculante.³⁴ La comunidad se convierte en una unidad gracias a este contrato, el cual conlleva obligaciones basadas en la causa eficaz de la voluntad del pueblo, derivando hacia un fin común.

III.

En una época donde se utiliza el sufragio universal para representar la voluntad del pueblo, se puede ver cómo un referéndum constitucional bien cumpliría los requisitos de Suárez como mecanismo para representar el consentimiento del pueblo a base de la voluntad individual. Con este mecanismo se crea un régimen estatal estable y justo, acordando un fin común. La causa eficaz de la comunidad, la voluntad individual, se manifiesta explícitamente a base de este referéndum constitucional. Como hemos visto, Suárez desestima como simplemente analógicas las causas materiales de una comunidad (personas, clases sociales, intereses económicos). Desestima también las causas formales. Por ejemplo, una constitución cualquiera no va a crear una sociedad. Él niega que los procesos naturales (concebida de forma abstracta, una comunidad es un proceso natural, como una colmena de abejas) tengan un propósito final determinado por su naturaleza; tienen el propósito que les ha puesto Dios desde fuera. Es Dios la causa eficaz de los procesos naturales, no la comunidad misma. Un Estado se forma por individuos que, acordando un fin común para ellos, prestan su potestad a un Estado que acepta respetar la libertad natural del hombre a la vez que se dirige hacia el fin común.

En el siglo veinte, las constituciones de la Cuarta (1946) y Quinta (1958) Repúblicas Francesas fueron sometidas a sendos referéndums constitucionales con todos los derechos y garantías. La República Italiana también (1946), con buenos resultados.³⁵ Esto se puede contrastar con los plebiscitos manipulados de Napoleón y Luis Napoleón, que crearon supuestos órdenes constitucionales que duraron solamente meses. El plebiscito se empieza a usar en la edad moderna durante la época napoleónica, y tiene mala fama porque se utilizó para justificar la autoridad dictatorial de Napoleón, crear el Imperio en 1804 y la Restauración de Napoleón en 1815. Luis Napoleón lo vuelve a utilizar en 1851, 1852 y 1870. Estos plebiscitos eran votos públicos, manipulados, y sin garantías. Hechos así, no sirvieron de nada, porque lo que crearon constitucionalmente duró muy poco tiempo. Suárez diría que no introdujeron realidad metafísica al Estado dado que no representaban auténticamente la voluntad del pueblo. Es importante recordar que Suárez escribía con propósito de excluir a regímenes que él consideraba ilegítimos, empezando por el de los Estuardos en Inglaterra.³⁶

En el siglo veinte en España, Suárez diría que ni la monarquía de Alfonso XIII, ni la República, ni el régimen franquista fueron formas de Estado legítimas. No porque violaran los derechos y las libertades de los españoles (algo que hicieron todos esos regímenes), pues esas violaciones se pueden corregir y no son suficiente causa para una revolución,³⁷ sino porque no tenían realidad metafísica. La monarquía perdió su legitimidad cuando perdió claramente el consentimiento, el apoyo y la autoridad delegada por el pueblo. La República nunca la tuvo; queda claro que había consenso a favor de una república en el año 1931 – es decir, a la forma de Estado. Pero según Stanley Payne, “the Republic was not so much a form or set of institutions – constitutional democracy and the rules of the game – as it was a specific reform project in church and state, education and government policy.”³⁸

Santos Juliá aclara que la constitución de 1931 era para la “transformación de España en todos sus aspectos e instituciones jurídicas, políticas y sociales.” Hubo acuerdo en la forma del Estado – una república – pero no en este nuevo fin común, un fin común y una constitución que nunca fueron sometidos a un referéndum institucional. El franquismo no sería legítimo porque otorgaba en la persona del jefe de Estado la soberanía nacional, algo que para Suárez correspondería exclusivamente al pueblo.³⁹ Como contraste, la Constitución de 1978 dice que “la soberanía nacional reside en el pueblo español, del que emanan los poderes del Estado.”⁴⁰

El análisis suarista también se puede aplicar a la crisis secesionista de Cataluña. Suárez diría que no existen las condiciones necesarias para una sedición o una revolución. Ni el Estado constitucional es despótico, ni falta el Estado de derecho, ni vulnera los derechos tradicionales y anteriormente acordados con sus ciudadanos, ni ha cambiado el fin común de todos los españoles, ni han cambiado los medios para llegar a ese fin. En este caso, no se reúne ni una sola condición para justificar la secesión o la revolución. La Constitución de 1978 fue aceptada en un referéndum institucional con el 92% a favor, y en Cataluña por más del 95%. Esta Constitución propuso un fin común y unos medios pertinentes que fueron aceptados por toda la nación. El resultado de este referéndum formó un nuevo e indivisible sujeto político.

La autoridad del Reino de España se legitima con el consentimiento para su creación a través de la voluntad individual manifestada por sus ciudadanos. Esto, y el acordado fin común, crean la unidad metafísica que

según Suárez no existe en simples comunidades 'naturales' (basadas en rasgos culturales, lingüísticos, religiosos, o geográficos). Resultaría ahora imposible cambiar la forma de Estado, el fin común, o la unidad de la sociedad sin consultar con la ya formada unidad del único sujeto político que hay en España: el pueblo soberano en su unidad.

La situación de Cataluña no es comparable a otras supuestamente parecidas. El Acta de Unión de 1707 que unió Escocia al Reino Unido fue una ley aprobada por el Parlamento Escocés. Es cierto que en los países constituyentes del Reino Unido, el parlamento es soberano; pero en ese Acta hubo fuertes indicios de sobornos. Es más, y esto es importante, se trata de una simple acta de parlamento la que rige esa unión, y que podría ser derogada por otra acta. La unión no está regida por una constitución. En Canadá, Quebec nunca ha aceptado de ninguna forma legal la Constitución de Canadá de 1982. Quebec reclama una soberanía basada en el Acta de Unión de 1840, que sí aprobaron; el Acta de Constitución de 1867 formaliza el gobierno de Canadá bajo la soberanía del Reino Unido. Quebec ha rechazado la Constitución de 1982 y la *patriación* de esta supuesta soberanía que ella conlleva. Bajo los auspicios de la legalidad del Acta de 1867, Quebec ha presentado dos referéndums legales de independencia. Hasta que no se suscriba al fin común implícitamente definido por la Constitución de 1982 (su forma de Estado) y así crear una unidad nacional, Quebec seguirá considerándose su propio sujeto político.

IV.

Erik Akerlund, un especialista en la obra de Suárez, defiende que la democracia moderna está basada en una forma de liberalismo, y en el reconocimiento de los derechos de la persona individual, pero enmarcado dentro del derecho natural. En España, estas ideas nunca se desarrollaron por completo, y la historia demuestra que el país se debatió, por una parte, entre los absolutismos y las dictaduras, y por otra, la inestabilidad política – y a veces, hasta el caos y el anarquismo.

La causa de los conflictos de los últimos siglos se puede atribuir a la imposición a la fuerza de la unidad política que terminaría atropellando los derechos de sus ciudadanos, que se veían de forma natural desde el Renacimiento.

Estos derechos se reconocieron a partir de las nuevas ideas que se desarrollaron en Salamanca y otros lugares de Europa. Dos ideas filosóficas medievales, el nominalismo y el voluntarismo, se arraigaron en el Renacimiento para dar primacía al individuo. El nominalismo, en sus varias formas e interpretaciones, acabó con el concepto de la unidad en materia filosófica, social, y política. El voluntarismo de Duns Escoto desembocó en los debates sobre la naturaleza de la Gracia, y así se desarrollaron las tesis del libre albedrío. Esto capacitó a que la autoridad podría ser formada a base del consentimiento del individuo por su propia voluntad. Así Suárez explicó una manera de formar la unidad política de forma estable sin vulnerar la libertad de la voluntad del individuo – a través de la formación de un fin y un propósito acordado en común. Claro está, este fin común debe mantenerse en vigencia por medio de la concurrencia continua por parte de la voluntad de los individuos que forman esa comunidad. La Constitución de 1978 representa este fin común, acordado entre todos, y la formación de una unidad política. La renovación de la democracia en los últimos años está basada en las ideas de Suárez y del Renacimiento filosófico español.

NOTAS

¹ *Defensio Fidei* fue quemado en Londres por orden del Rey Jacobo I en 1613, y prohibido en París en 1614 por permitir el tiranicidio en ciertas circunstancias; Henri IV había sido asesinado en 1610.

² Francisco Suárez, *Encyclopaedia Britannica*, Editors, 2024

³ Plato, *Internet Encyclopedia of Philosophy*, Brickhouse and Smith, 2024

⁴ Escritores calvinistas empiezan a hablar sobre la soberanía popular a finales del siglo XVI, con los autores de *Vindiciae contra Tyrannos*. Estos escriben en contra de reyes no afines a ellos, fueran católicos o Estuardos anglicanos. Según estos autores, los hombres nacen con libertad y crean el Estado/monarca para su beneficio. Es el rey el que pone orden en la sociedad. El pueblo establece al monarca, pero es Dios quien lo nombra, y por esto el rey manda según el derecho divino, siendo el rey un vasallo de Dios. De todos modos, el rey recibe la soberanía del pueblo. Estos escritores niegan el contrato social de Hobbes, pero afirman que hay dos contratos: entre el monarca y Dios, y entre el pueblo y el monarca. El rey es responsable por mantener los dos contratos ante Dios y ante el pueblo, y si viola alguno de ellos, el pueblo tiene derecho a oponerse, y posiblemente derrocar al monarca. El rey tiene que defender los derechos, privilegios y libertades del pueblo – pero también la ley divina. En contraste con Suárez, el rey jura ante el pueblo entero, no con individuos particulares. Ver también a Santos Campos, “Francisco Suárez’s Conception of the Social Contract.”

⁵ Suárez, *Selections from Three Works: De Legibus*, 430. Aquí Suárez cita a otros cuando dice “therefore, we must say that this power, viewed solely according to the nature of things, resides not in any individual man but rather in the whole body of mankind.”

⁶ Ibid. 430. La comunidad perfecta se forma cuando muchas familias se congregan en una comunidad perfecta, “by the will of all who are assembled herein.” Aquí se ve cómo Suárez matiza entre una comunidad que existe por naturaleza – algo que defienden Santo Tomás y Aristóteles, pero no Hobbes ni Locke – y una comunidad perfecta. Para Suárez, una comunidad natural se perfecciona con una auténtica unidad y constitución política.

⁷ Schwartz, “Francisco Suárez on Consent and Political Obligation.”

⁸ Feser, *Scholastic Metaphysics*, 128.

⁹ Akerlund, “Nisi Temere Agat,” 80.

¹⁰ McNerny, *St. Thomas Aquinas*, 56.

¹¹ Suárez, *Selections from Three Works: De Legibus*, 432. “The multitude of mankind should, then, be viewed from another standpoint, that is, with regard to the special volition, or common consent, by which they are gathered together into one political body through one bond of fellowship and for the purpose of aiding one another in the attainment of a single political end. Thus viewed, they form a single political body which, morally speaking, may be termed essentially a unity, and that body accordingly needs a political head.”

¹² Suárez, *Selections from Three Works: De Legibus*, 430. Suárez niega anticipadamente el derecho divino y los argumentos a favor que más tarde utilizó Robert Filmer en *Patriarcha*: que Adán recibió la potestad patriarcal de Dios y este poder se heredó sucesivamente acabando en manos de los monarcas. Suárez dice que Adán solamente recibió potestad doméstica, y no política.

¹³ Farrell, *The Natural Law According to Aquinas and Suárez*, 44. Santo Tomás ya estaba en contra del derecho divino de los reyes, diciendo que las leyes no obligan por poder divino, solamente las leyes divinas pueden obligar de esta manera.

¹⁴ El rey Henri IV fue asesinado en 1610 por un católico que estaba en contra de las políticas conciliatorias de éste, en particular, del Edicto de Nantes.

¹⁵ Santos Campos, “Francisco Suárez’s Conception of the Social Contract,” 20. El poder viene de Dios, no de la voluntad humana.

¹⁶ Ibid. 20

¹⁷ Schwartz, “Francisco Suárez on Consent and Political Obligation.”

¹⁸ Akerlund, “Nisi Temere Agat,” 21-27. El *influxus* es el mecanismo que utiliza Suárez en su metafísica de causación. El *ser* de algo es introducido por el medio de este *influxus*. Una causa es un principio sobre la que algo depende; es decir, es un principio que introduce el *ser*.

¹⁹ Suárez, *Selections from Three Works: De Legibus*, 435. “...this power over an entire community of men assembled together is derived from them as individuals, and through their own consent.... That community is welded together by means of consent and volition of its individual members, therefore

the power in question also flows from those same wills.” También, ver a Santos Campos, “Francisco Suárez’s Conception of the Social Contract.”

²⁰ Santos Campos, “Francisco Suárez’s Conception of the Social Contract.”

²¹ Feser, *Scholastic Metaphysics*, 201. “...some Thomists would suggest that Suárez’s position, insofar as it regards a substance as individuated of itself, inadvertently tends toward nominalism.”

²² Akerlund, “Suarez and the Metaphysics of Democracy.”

²³ Feser, *Scholastic Metaphysics*, 77-78, 200, 242

²⁴ Schmid, “Finality without Final Causes? – Suárez’s Account of Natural Teleology,” y también Akerlund, Erik. “Nisi Temere Agat,” 60-68, 129. Existe un debate sobre cuánto niega Suárez las causas finales. Siendo escolástico, Suárez declara que valora las causas finales, pero matizando dentro de sus escritos, se ve que las sostiene de forma muy dudosa. Penner, “Final Causality: Suárez on the Priority of Final Causation,” sostiene una posición algo más moderada. Ribas Cezar, “A causa final nas Disputas metafísicas de Francisco Suárez,” afirma que Suárez acepta las causas finales.

²⁵ Schmid, “Finality without Final Causes? – Suárez’s Account of Natural Teleology.”

²⁶ Suárez, *Selections from Three Works: De Legibus*, 98. “...in addition to these forms of the community, there is that which has been humanly assembled or devised, and which is spoken of as a gathering of men who are united under the bond of some law... A multitude of men does not suffice to constitute a community, unless those men are bound together by a particular agreement, looking toward a particular end, and existing under a particular head.”

²⁷ Santos Campos, “Francisco Suárez’s Conception of the Social Contract.” El poder se establece en la comunidad política en cuanto exista unidad en ella. Santos Campos cree que Suárez es un contratista social, anticipando a Hobbes. Este contrato transfiere el ius (derecho y autoridad), pero no el poder, que se mantiene en la comunidad, igual que la soberanía. Esta autoridad no tiene *dominium*, o el derecho a uso.

²⁸ Suárez, *Selections from Three Works: De Legibus*, 433. El Estado se forma con el propósito de alcanzar el fin común, y resultaría imposible alcanzarlo sin él. Es el fin común lo que justifica la autoridad y formación del Estado. “...if we conceive of men as desiring both alternatives, that is to say, as desirous of so congregating, but on condition that they shall not be subject to the said power, the situation would be self-contradictory ... such men would accordingly fail to achieve any valid end, for it is impossible to conceive of a unified political body without political government or disposition there too, since, in the first place, this unity arises, in a large measure, from subjection to one and the same rule and to some common superior power, while furthermore if there were no such government, this body could not be directed towards one common end and the general welfare.” También lo explica así Akerlund, en “Suarez and the Metaphysics of Democracy.”

²⁹ Suárez, *Selections from Three Works: De Legibus*, 417. “Man is by nature free and subject to no one, save only the creator.”

³⁰ Suárez, *Selections from Three Works: De Legibus*, 440. “...whereas a human community, on the other hand, may transfer its own jurisdiction to a single individual or to some other community, as will be made clear. Thus, the power under discussion is not only mutable, but even more mutable than that derived from divine disposition, and more dependent on human will.”

³¹ Schmid, “Finality without Final Causes? – Suárez’s Account of Natural Teleology.”

³² Suárez, *Selections from Three Works: Three Theological Virtues*, 976. En contra de un tirano, un ciudadano “may avenge himself and the state against such tyranny.”

³³ Suárez, *Selections from Three Works: Defensio Fidei*, 803. Aquí Suárez desarrolla su doctrina de resistencia. Se puede matar a un rey en defensa propia y también en defensa del Estado si el rey está intentando destruirlo.

³⁴ Santos Campos, “Francisco Suárez’s Conception of the Social Contract.”

³⁵ En el siglo veinte se empiezan a hacer referéndums constitucionales con garantías y no manipulados. En Francia, la Cuarta República se forma en 1946 así, y en Italia también, después de su referéndum institucional de 1946. Hay otro referéndum en Francia en 1958 que establece la Quinta República, algo que cambia la forma constitucional de ese Estado, pero no el fin común ya establecido.

³⁶ Suárez, *Selections from Three Works: De Legibus*, 426. “It is merely an accidental quality of human principates that empires have been established tyrannically... but we deny that this fact is due to the essential character, or nature, of such principates, tracing it rather to the abuse of man.”

³⁷ Suárez, *Selections from Three Works: De Legibus*, 427. Un rey auténtico – no un usurpador – puede seguir reinando sin la concurrencia de Dios: “Such persons, indeed, are frequently spoken of as reigning not by God, and not because they are false kings, but because they rule in a way that fails to accord with God’s will.”

³⁸ Payne, *Spain’s First Democracy*, p 68.

³⁹ Ley Orgánica, 1967, Título II, Artículo 6. “El Jefe de Estado es el representante supremo de la Nación, personifica la soberanía nacional; ejerce el poder supremo político y administrativo...”

⁴⁰ Constitución Española, 1978, Título Preliminar.

BIBLIOGRAFÍA

- Akerlund, Erik. "Nisi Temere Agat". PhD diss., Uppsala Universitet, 2011
- . "Suarez and the Metaphysics of Democracy." *Quaestio*, 18, 2018, pp 365-379.
- Aquinas, St. Thomas. *The Political Ideas of St. Thomas Aquinas*. Dino Bigongiari Ed.. New York: Hafner Press, 1953.
- Aristotle. *Politics*. Translated by Carnes Lord. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Encyclopaedia Britannica, Eds., "Francisco Suárez", 2024
- Brickhouse, Thomas and Smith, Nicholas D. Internet. "Plato", *Encyclopedia of Philosophy*, 2024.
- Cherry, K. and Goerner, E. A. "Does Aristotle's Polis Exist 'By Nature'?" *History of Political Thought*, Vol. XXVII, No. 4, Winter 2006.
- Farrell, Walter O.P. *The Natural Law According to Aquinas and Suárez*. Providence: Cluny Media, 2019.
- Feser, Edward. *Scholastic Metaphysics*. Heusenstamm: Editiones Scholasticae, 2014. McInerney, Ralph. *St. Thomas Aquinas*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1982.
- Miller, Fred D. Jr. "The State and the Community in Aristotle's Politics." *Reason Papers*, No.1, 1974, pp 61-69
- Payne, Stanley. *Spain's First Democracy*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1993.
- Penner, Sidney, "Final Causality: Suárez on the Priority of Final Causation," in *Suárez on Aristotelian Causality*, edited by J. L. Fink, pp. 122-149. Leiden; Boston: Brill, 2015.
- Plato. *Republic*. Translated by Robin Waterfield. New York: Barnes and Noble with Oxford University Press, 1996.
- Ribas Cezar, Cesar. "A causa final nas *Disputas metafísicas* de Francisco Suárez." *Transformação: Revista de Filosofia da Unesp*, Vol. 42, edição especial, 2019, p. 93.
- Santos Campos, Andre. "Francisco Suárez's Conception of the Social Contract." *Revista Portuguesa de Filosofia*, Vol. 75 (2) (2019): 1195 -1218.
- Schwartz, Daniel. "Francisco Suárez on Consent and Political Obligation." *Vivarium*, Vol. 46, No. 1, 2008, pp 59-81.

Schmid, Stephan. "Finality without Final Causes? – Suárez's Account of Natural Teleology." *Ergo*, Vol. 2, No. 16, 2015.

Suárez, Francisco S. J. *Selections from Three Works*, edited by Thomas Pink. Carmel, Indiana: Liberty Fund, 2014.

Suárez, Francisco S. J. *Defense of the Catholic and Apostolic Faith against the Errors of Anglicanism*. Translated by Peter L.P. Simpson. New York: Lucairos Occasio Press, 2012/2013.

Trott, Adriel M. *Aristotle on the Nature of the Community*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2014.

Ecologías del renacer: tejiendo puentes entre el arte, la sostenibilidad y la conciencia global

María Pilar Viviente Solé

Universidad Miguel Hernández de Elche, España

Resumen

El presente ensayo analiza el papel transformador del arte contemporáneo en la intersección entre ecología, cultura y conciencia global, usando como caso de estudio la obra de Pilar Viviente. Se demuestra cómo las prácticas artísticas generan nuevas formas de pensamiento y acción ante los desafíos socioambientales del Antropoceno, reconfigurando imaginarios sobre la relación humanidad-naturaleza.

Metodológicamente, se enmarca en la IABS (Investigación Artística Basada en Significantes), que articula teoría y práctica artística como procesos significantes, entendiendo la producción de Viviente como dispositivo de conocimiento y transformación simbólica (Ferreira Martín, art. 155). La relevancia radica en su aporte al debate sobre arte y sostenibilidad, posicionando la creación artística como laboratorio epistemológico y ético para alternativas culturales frente a la crisis ecológica.

El trabajo amplía marcos de ecoestética y ecofeminismo, integrando perspectivas científicas, tecnológicas y multiculturales. La estructura se organiza en tres secciones: *Recopilación*, *Recapitulación temática* y *Análisis conclusivo*.

Palabras clave: Arte contemporáneo, Sostenibilidad, Ecofeminismo, Interculturalidad, Conciencia ecológica.

Marco teórico del arte medioambiental

La sección de Recopilación se orienta por un marco crítico que distingue el arte medioambiental de nociones como «arte ecológico», destacando su heterogeneidad de procesos y contenidos, según analiza Carmen Marín Ruiz (35) al revisar construcciones sociales de ecología y sostenibilidad en prácticas artísticas, junto a las diferencias conceptuales entre eco-arte y arte ecologista propuestas por Albelda (120-135) y la estética ecológica o ecoestética de Brandi (45-67). Este enfoque permite interpretar

las exposiciones de Viviente —desde *Broadway Butterflies* hasta *SAVE NATURE – SAVE CULTURE*— no solo como eventos, sino intervenciones que articulan ecoestética, ecofeminismo y diálogo cultural ante el Antropoceno. Así, se prioriza la precisión analítica sobre la narración cronológica o narrativa lineal, alineada con la IABS (Ferreira Martín art. 155), que integra la teoría y la práctica artística como procesos significativos, analizando la obra de Pilar Viviente como un dispositivo de producción de conocimiento más que como una mera estética.

INNOVATION IN FOCUS. Diálogos para el planeta

El 5 de junio de 2025, Saphira & Ventura Gallery inauguró en París (Place des Vosges, Le Marais), la exposición *INNOVATION IN FOCUS: Dialogues for the Planet* (*INNOVACIÓN EN EL FOCO: Diálogos para el planeta*), dedicada a arte, diseño y arquitectura sostenibles («Innovation in Focus – Paris 2025: Meet the Participants»); una plataforma internacional para el diálogo sobre los avances en arte y arquitectura, las conexiones entre creatividad, conciencia ecológica e innovación tecnológica en cultura y sostenibilidad, como fuerzas transformadoras del presente. Promovida por Saphira & Ventura y el Instituto Bienal Amazônia, la muestra representa un esfuerzo binacional Brasil-Francia.

Pilar Viviente presentó cuatro pinturas sobre lienzo de su serie digital *Broadway Butterflies*, anunciada en la web de la galería, y previamente exhibidas en formato digital en EHAF 2025 —Grand Egyptian Museum, El Cairo; reel colaborativo *Saphiraventura* (Saphiraventura)—, y en dos ediciones del *NYICAS Catalog* —Nueva York, «Preview» 2023 y 15-20 agosto 2024), documentadas en el *NYICAS Annual Catalog: Contemporary Artistic Synthesis*— curaduría Alcinda Saphira; PDF en la página web (Saphira, NYICAS Annual Catalog).

La participación de Pilar Viviente se distingue por su contribución artística y conceptual en torno a las relaciones entre arte, tecnología y medio ambiente. Su serie *Broadway Butterflies* articula una narrativa visual que asocia la estética digital con una reflexión poética sobre la transformación, la fragilidad de los ecosistemas y la posibilidad de regeneración, en consonancia con los objetivos curatoriales de la exposición. Viviente desarrolla una innovación interdisciplinaria al integrar procesos creativos del arte

contemporáneo, la ciencia y las tecnologías digitales. Su práctica trasciende el soporte tradicional y se despliega en contextos internacionales —París, El Cairo y Nueva York—, subrayando el potencial del arte como agente de comunicación ecológica en entornos tecnológicos y globalizados. Su discurso artístico se enmarca en un compromiso con la sostenibilidad, alineado con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y las directrices curatoriales de Saphira & Ventura Gallery.



Broadway Butterflies, por Pilar Viviente, 2025. *INNOVATION IN FOCUS*.

Las obras funcionan como metáforas visuales de la interdependencia entre naturaleza y cultura, proponiendo una lectura transversal de la innovación estética y la responsabilidad ambiental. Además, su participación refuerza la dimensión intercultural e interdisciplinaria del evento, puntualizando el diálogo entre Europa y América Latina —España y Brasil— en torno al arte como vehículo de transformación sostenible. Contribuye, además, a la difusión internacional del arte digital ecológico, consolidado en el citado *NYICAS Annual Catalog*.

De este modo, la aportación de Pilar Viviente configura una síntesis entre arte digital, pensamiento ecológico e innovación estética, como una herramienta crítica y propositiva frente a los desafíos medioambientales del siglo XXI.

22nd Busan International Environment Art Festival

El vigésimo segundo Busan International Environment Art Festival (BIEAF 2025), celebrado en Busan, Corea del Sur, es un foro internacional dedicado a la exploración artística de los desafíos ambientales contemporáneos (BIEAF 2025a). Bajo el lema «*The Lost Center*» (*El centro perdido*), el festival convoca a artistas de todo el mundo para reflexionar sobre la actual crisis ecológica y humana, situando el arte como medio de conciencia y transformación sostenible. Esta edición busca fortalecer la comunidad artística global, fomentar la sensibilidad ambiental y fomentar la creación de obras que actúen como agentes de cambio hacia un futuro sostenible, responsable con el entorno.

En su convocatoria internacional, abierta del 15 de junio al 14 de julio de 2025, seleccionó 641 artistas de 80 países entre 756 postulaciones. Sus obras están presentadas en 26 galerías virtuales de la BIEAF 2025 *Online Exhibition* (*Exposición online*), dentro del *Online Art Hall* (BIEAF 2025b). El festival está dirigido por un Comité Directivo coreano y un Comité Directivo internacional, presididos conjuntamente por *co-chairpersons* encargados de supervisar las actividades y orientar la línea conceptual del evento (BIEAF 2025c). Por su naturaleza transnacional, el comité no está sujeto a la jurisdicción de un solo país, reflejando así el espíritu global e inclusivo del proyecto. Este modelo institucional subraya la función del arte como catalizador de reflexión ecológica, cooperación cultural y transformación social.

En este contexto, Pilar Viviente fue nombrada miembro del Comité Directivo internacional (España), *22nd BIEAF 2025 International Steering Committee* (BIEAF 2025c), participando en el festival con tres pinturas sobre lienzo de su serie digital *Broadway Butterflies*. Su doble presencia—institucional y artística—enriquece el diálogo entre distintas perspectivas culturales y amplía el alcance de su propuesta estética dentro del arte contemporáneo ambiental.

Como integrante del Comité Directivo Pilar Viviente respalda el carácter plural del festival y promueve el intercambio entre Europa, Asia y América Latina. Aporta una mirada europea comprometida con la sostenibilidad y la integración del arte como plataforma de convergencia intercultural. En el plano artístico, su obra *Broadway Butterflies* indaga en la relación entre naturaleza,

tecnología y regeneración ecológica. Estas pinturas, derivadas de composiciones digitales, dialogan con el lema «The Lost Center», aludiendo al equilibrio perdido entre humanidad y biosfera. Su producción se distingue por la combinación de experimentación cromática, recursos tecnológicos y pensamiento ambiental, conformando una estética interdisciplinaria donde el arte actúa como vehículo de concienciación ecológica.

Su participación en la *Special Exhibition* del Comité Directivo (BIEAF 2025d), la exposición especial presencial en Busan, y en el *BIEAF Online Exhibition*, Gallery 19-20 (BIEAF 2025b), refuerza la presencia internacional de su trabajo y contribuye a la difusión del arte sostenible en plataformas digitales y espacios curatoriales globales. De este modo, Pilar Viviente consolida su trayectoria como creadora comprometida con la interrelación entre arte, ecología y tecnología, encarnando los valores centrales del festival: creatividad, sostenibilidad y cooperación internacional.

En suma, su participación en el BIEAF 2025 constituye una síntesis de innovación estética, liderazgo cultural y conciencia ambiental, reafirmando el papel del arte contemporáneo como espacio de diálogo y acción frente a los desafíos ecológicos del siglo XXI. Así, BIEAF 2025 se configura como un espacio donde el arte ambiental se convierte en praxis transformadora y puente entre culturas.

Broadway Butterflies

Tanto en Busan como en París, El Cairo y Nueva York, la obra expuesta de Pilar Viviente lleva por título *Broadway Butterflies* (*Mariposas de Broadway*). Como la artista señala en su ensayo académico *Experiencia y símbolo en el arte digital de Pilar Viviente*, las llamadas *Broadway Butterflies* han sido «así designadas porque Broadway es una de las principales arterias culturales de Estados Unidos y del mundo» (Viviente Solé 63). Según afirma, se trata de mariposas del alma, formadas por «Rodetes», es decir, ruedas entendidas en toda la amplitud de su significado simbólico. Asimismo, pueden considerarse una mariposa-mandala o una abstracción de los patrones de sus alas, ya que muchas mariposas presentan ocelos, manchas circulares en forma de ojos.

La artista recuerda que la mariposa es un símbolo con un rico significado en múltiples culturas, representa la transformación, el renacimiento

y la fugacidad de la vida, inherentes a su proceso de metamorfosis. Así lo expresa la artista: “El extraordinario viaje de transformación de la mariposa nos transmite un mensaje importante. Podemos ver a las mariposas como una metáfora del profundo cambio en los ciclos de nuestras vidas”. (Solé 64)

En su propio análisis, tras puntualizar las conexiones entre sus últimas representaciones artísticas —los *Rodetes* y las *Broadway Butterflies*, concluye: “tanto el proyecto “RODETE” como las *Broadway Butterflies* utilizan simbolismos poderosos para abordar temas de transformación, inclusión cultural y creatividad artística”. (65)

De este modo, se evidencia que la artista hace uso de un repertorio simbólico de carácter multicultural e intercultural con el propósito de reflexionar sobre los procesos de transformación y las dinámicas de inclusión cultural desde una perspectiva ecofeminista, en la que confluyen la defensa del medioambiente y la reivindicación de la igualdad de género.

Desde esta aproximación teórica, el arte se configura como un espacio de encuentro y como una herramienta de sensibilización orientada a la sostenibilidad, tal como destaca la heterogeneidad del arte medioambiental analizada por Carmen Marín Ruiz (35) y el ecofeminismo aplicado al simbolismo multicultural por Tuñón (89-110).

En esta línea, la sostenibilidad se entiende no sólo como una práctica ecológica, sino como una forma ética y digna de habitar el mundo, en contraposición a los modelos de desarrollo sustentados en la explotación de los recursos naturales y humanos.

Urban Landscape and People: A Symbiosis of Nature and Culture

El título *Urban Landscape and People: A Symbiosis of Nature and Culture* (*Paisaje urbano y gente: una simbiosis de naturaleza y cultura*), designa una exposición conjunta de Pilar Viviente y Eugene Hyon, celebrada en Nueva York en la Tribes Gallery (A Gathering of the Tribes, NYC) en 2014, documentada en la página web de esta organización artística. La muestra se centra en la compleja articulación entre los componentes naturales y culturales de los entornos urbanos, examinando la interconexión entre naturaleza y cultura en el marco de los paisajes de la ciudad.

En este contexto, la relación simbiótica entre el paisaje urbano y sus habitantes pone de relieve que naturaleza y cultura no constituyen esferas

escindidas, sino dimensiones entrelazadas que se configuran mutuamente a través de los espacios compartidos y de la interacción social. Esta perspectiva enlaza directamente con los debates en torno a los futuros sostenibles: replantear el diseño urbano desde una lógica de simbiosis entre personas y naturaleza permite imaginar ciudades más equilibradas, en las que la convivencia armónica se sustente en prácticas de gestión regenerativa de los recursos y en principios de reciprocidad.

La problemática de la interdependencia entre naturaleza y cultura se sitúa, asimismo, en el origen de la serie digital *Digital Cities* (2006), que posteriormente fue expuesta en Tribes en 2014. Consiste en un proyecto conceptual y mixto de Pilar Viviente que, entre 2006 y 2019, explora la ciudad posmoderna y el mundo global como metáfora de la diversidad y del concepto de *smart city* mediante recursos de arte digital. En esta serie, la ciudad posmoderna y el espacio globalizado se construyen como metáforas visuales que, a través del uso de tecnologías y datos, buscan dar cuenta de la complejidad urbana y de las múltiples formas de conexión humana.

Las *Digital Cities* de mediano y gran formato expuestas en Tribes Gallery corresponden a una fase posterior de la serie, fechada en 2013 y 2014, pero mantienen un vínculo directo con la primera propuesta de tamaño postal presentada en la instalación *SAVE NATURE–SAVE CULTURE* (2006). Esta continuidad conceptual y estética queda señalada en el texto de presentación de Tribes Gallery NY en su página web (Tribes), donde se explica la simbiosis entre naturaleza y cultura:

Prof. Pilar Viviente's abstract multimedia art has a vivacious and fresh style that expresses the increasingly relevant theme of interdependence between NATURE and CULTURE. Save NATURE is linked to saving CULTURE, that humans need a sense of proportion or balance in their urban environment in order to function while moving in and around the buildings they create. People associate books, city life and culture as specific representations of New York City. Save CULTURE is about books, about city urban planning, how we build and how we preserve green spaces, in other words, how we save NATURE. No more NATURE versus CULTURE, but a symbiotic NATURE and CULTURE relationship. In saving NATURE, we save CULTURE too, which ultimately makes the urban environment a fulfilling and healthy place to live. (Tribes).

La simbiosis NATURE/CULTURE articulada en Tribes Gallery no solo documenta una exposición, sino que interviene en debates teóricos actuales sobre ecología urbana. Como señala Morton, tales propuestas visuales operan en el registro de la «ecología oscura», donde la coexistencia entre lo

humano y lo no-humano revela extrañas proximidades que cuestionan los dualismos modernos (20). De igual modo, Demos lee estas prácticas artísticas como estrategias descolonizadoras del paisaje urbano (45), mientras que Plumwood las vincula a una ética ecofeminista del cuidado que disuelve las oposiciones explotadoras (41).

La galería complementaria de Flickr en la página web de Tribes incluye imágenes de la exposición (Tribesphotogallery). Además, han ilustrado el artículo

«Man Sun. Naturaleza, cultura y comunidad», publicado en la revista de divulgación científica *UMH Sapiens* (abril de 2014) (Viviente Solé). Asimismo, ilustraron varios artículos publicados en la revista anglo-india *Socialist Factor* (julio de 2015, julio de 2016 y abril de 2017), tanto en edición impresa como digital. La revista cerró y el enlace a la página web está roto, pero hay capturas en Facebook (Viviente, pp. 34- 35, 40-42, 36-39)

SAVE NATURE – SAVE CULTURE

El título *SAVE NATURE – SAVE CULTURE* (SALVAR LA NATURALEZA– SALVAR LA CULTURA) designa un proyecto de la artista Pilar Viviente, concebido como una instalación artística *site-specific* realizada en Le Petit Versailles (LPV), un jardín público del East Village, Nueva York, el 19 de agosto de 2006. Este se documenta en el sitio web Allied Productions, Inc., que alberga la publicación del blog archivado en las categorías «Le Petit Versailles Blog» y «LPV 2006» (Viviente). La propuesta se enmarca en una reflexión interdisciplinar sobre la sostenibilidad comunitaria, las condiciones de habitabilidad urbana y las problemáticas medioambientales emergentes en el contexto global.

El mismo título remite al artículo académico de Viviente, «*The Feminist Pedagogy of SAVE NATURE – SAVE CULTURE: A Double-Coded Art Installation*», publicado en *Visual Culture & Gender (VCG)*, en septiembre de 2008, ofreciendo un amplio reportaje visual (Viviente 78–79). En este estudio, la artista-investigadora profundiza en los fundamentos teóricos y metodológicos del proyecto, situándolo en la convergencia entre arte contemporáneo, pedagogía feminista y ecología crítica. Esta instalación presentó por primera vez la obra digital *Digital Cities*, compuesta por postales impresas suspendidas de los árboles del jardín hasta los edificios inmediatos,

que configuraban una cartografía simbólica del espacio urbano desde una perspectiva material y afectiva. Según la publicación citada, la obra problematiza la sostenibilidad de los jardines comunitarios y, de manera más amplia, las interrelaciones entre comunidad, naturaleza y cultura desde una óptica feminista y queer.

La práctica de Viviente apela a una aproximación crítica a las pedagogías del arte, vinculando el discurso feminista con la producción de conocimiento. En este marco, *SAVE NATURE – SAVE CULTURE* interpela las relaciones entre género, sexualidad, espacio público y representación, articulando una ecología del cuerpo y de lo urbano. Así, la instalación plantea un diálogo entre ecología, ciudad y corporalidad feminizada, con el fin de cuestionar los regímenes de visibilidad y pertenencia que determinan quién puede habitar, representar y transformar el espacio común.

La autora define la obra como una instalación «doblemente codificada», susceptible de ser leída tanto como una intervención estética sobre la jardinería sostenible, como una crítica estructural de las relaciones de poder inscritas en el espacio público. Dicha doble codificación permite un tránsito interpretativo entre lo ecológico y lo político, activando una lectura feminista y queer en la que confluyen naturaleza, sostenibilidad y ecofeminismo. En este sentido, el proyecto establece una analogía entre la explotación medioambiental y la opresión de los cuerpos feminizados y otras subjetividades marginalizadas. El acto de cuidar el jardín comunitario se configura, así, como práctica de resistencia y como forma de ciudadanía ecológica feminista (*Feminist Ecological Citizenship*), en el sentido atribuido por Sarah Wyman (2020), según la cual las prácticas de cultivo y cuidado constituyen modos de agencia transformadora en el ámbito social y ecológico (Wyman 136-62), alineado con las perspectivas ecofeministas de Gablik sobre intervenciones *site-specific* (1991) y el arte como patrón de sostenibilidad de Kagan (2011).

Ejes conceptuales

En suma, los ejes conceptuales de la instalación se entrelazan de manera crítica, articulando una visión compleja de las relaciones entre arte, ecología y justicia social. Estos ejes pueden sintetizarse en tres dimensiones:

a) Sostenibilidad ambiental: La realización del proyecto en un jardín comunitario enfatiza el papel del arte como mediador en las prácticas de sostenibilidad y regeneración ecológica.

b) Dimensión socio-urbana: La instalación aborda problemáticas contemporáneas relativas a la vivienda, el espacio público y el tejido comunitario, recuperando el potencial del arte como herramienta de intervención social.

c) Perspectiva feminista y queer: A través de la articulación entre género, sexualidad y ecología, el proyecto vincula la sostenibilidad del jardín con debates culturales más amplios sobre inclusión, visibilidad y justicia ambiental.

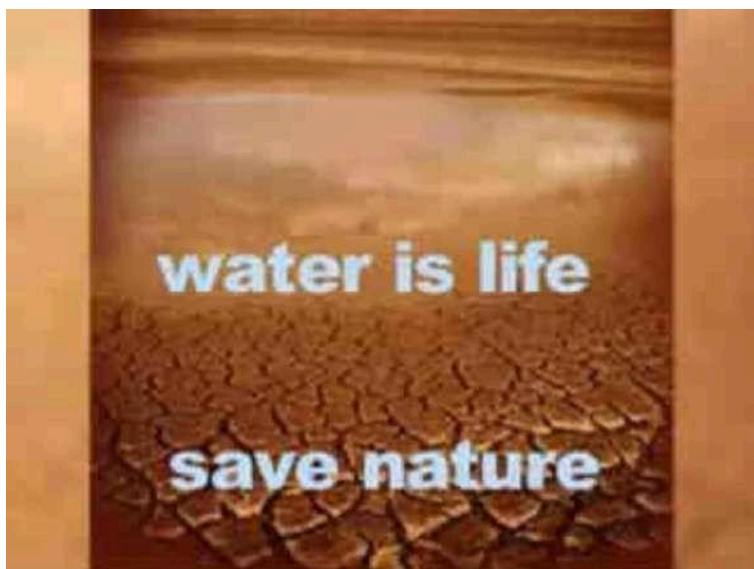
Junto al ensayo visual publicado en la revista VCG y la galería de Flickr en la página web de Tribes Gallery NY, el interesado podrá encontrar imágenes de la serie *Digital Cities* en los catálogos de exposiciones: la exposición individual *IN / OUT – NATURE / CULTURE* (Vídeo Instalación, Fotografía, Pintura), Sala de exposiciones de Ibercaja, Valencia, 2007 (22/11/2007 - 22/12/2007) (Viviente), y la exposición colectiva «El soporte como camino de investigación» del Grupo de investigación BERNIA, Fundación BilbaoArte, Bilbao, 2009 (23/01/2009 - 27/02/2009) (V.V.A.A. 2009).

Por otra parte, la obra originaria de la serie *Digital Cities* fue póster científico en el *Congreso Internacional "Las enseñanzas de Bellas Artes en el Espacio Europeo de Educación Superior / Fine Arts Training Programs and the European Higher Education Area"* (2007, Valencia), donde su autora también presentó la ponencia «EEES y redes europeas. Por una convergencia en la divergencia» (Viviente Solé 135-143). Este fue un evento clave en la consolidación del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). Más tarde, el *I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia. De la creatividad al vínculo social* (ISASAT 2012) acogió su ponencia: «Arte Social-Comunitario: Save Nature - Save Culture.» (Viviente).

Sweet Water

La instalación *SAVE NATURE – SAVE CULTURE* (2006) de Viviente, presentada en el jardín público Le Petit Versailles (LPV Garden) de Nueva York, integra la serie *Digital Cities* con el vídeo *Dream of an Eye* (*Sueño de un*

ojo) (2002, 6'03") (Viviente), enfatizando temas de sostenibilidad ambiental a través de imágenes oníricas y urbanas transformadas. Este vídeo había sido proyectado previamente en la exposición individual *Poéticas del tiempo* (2002), celebrada en el Centro Cultural de España en Santo Domingo (AECID).



Fotograma 2:33. Vídeo *Sweet Water*, por Pilar Viviente, 2007

Esta obra audiovisual se compone de imágenes y sonidos de la naturaleza, combinados con fragmentos de la banda sonora de Natacha Atlas (*Pawn Bayati*, 2002) y de la composición de John Cage (*Third Construction*, 1941). Pilar Viviente editó un segundo vídeo a partir del anterior, titulado *Sweet Water (Agua dulce)* (2007, 3') (Viviente), donde muestra imágenes exquisitas y subraya la necesidad de preservar la naturaleza como fuente de vida y equilibrio ecológico. En este sentido, el último fotograma muestra el mensaje: «*water is life / save nature*» (*el agua es vida / salva la naturaleza*) (Viviente 2:33). El discurso visual enfatiza la importancia del agua dulce como elemento esencial en la lucha contra el calentamiento global, al tiempo que la presenta como símbolo de vida, recurso natural, energético y fundamento de la sostenibilidad ambiental.

El vídeo estimula la percepción estética mediante la combinación de imágenes y sonidos registrados en una finca situada en Altea (Alicante, España). En él se documenta un sistema de riego tradicional, técnica ancestral empleada por los agricultores valencianos desde la Edad Media, que consiste en un pequeño canal que distribuye el agua por la tierra. Este

método, además de ser ecológico, se encuentra actualmente en proceso de desaparición, lo cual intensifica la dimensión patrimonial y ecológica de la obra. En diciembre de 2020, el medio británico *The Word* publicó la entrevista «Water Is Life, Be Water», que incluye acceso al vídeo en YouTube (Viviente, «Water Is Life» entrevista). A continuación, en marzo de 2021, *The Word Media*, en su sección Environment, difundió un artículo firmado por la propia artista bajo el mismo título: «Water Is Life, Be Water» (Viviente 8-9).

La finca de Altea también inspiró una relevante producción pictórica, documentada en catálogos de exposiciones cuyos títulos evocan la relación entre arte y naturaleza. Entre ellas destacan las exposiciones individuales *Natura Poesis* (1999), celebrada en la Galería Jorge Albero de Madrid (Viviente), e *In natura* (2002), en la Sala CAI Luzán de Zaragoza (Viviente Solé), donde la obra catalogada va acompañada del texto crítico de Fernando Huici titulado «Pilar Viviente. Resonancia de lo natural» (Huici)

El vídeo *Sweet Water* se presentó por primera vez el 7 de julio de 2007 durante *Stage 8*, en el marco de *Live Earth – The Concerts for a Climate in Crisis*, iniciativa impulsada por Al Gore. Según la documentación del evento, organizado por Film Annex, *Stage 8* constituyó una plataforma promocional que reunió una selección de vídeos procedentes de la convocatoria del ARTPort Project. El festival, realizado en el *Z-Rocks Outdoor Amphitheatre* dentro del mundo virtual de Zwinktopia, convocó a más de siete millones de usuarios en una campaña internacional de sensibilización ambiental. Durante veinticuatro horas ininterrumpidas, el programa combinó videoclips, webcasts, actuaciones e intervenciones de artistas comprometidos con la protección del medioambiente y la creación de un futuro sostenible (*Live Earth Report*).

Posteriormente, la artista incorporó el vídeo a diversas exposiciones, proyectándose en espacios como Tribes Gallery (Nueva York, 2014); Fundación BilbaoArte (Bilbao, 2009); La Barbera (La Vila Joiosa, 2008); Ibercaja (Valencia, 2007); Paraninfo de la Universidad de Zaragoza (2000); y el stand de la UZ en ARCO 2001, Madrid, entre otros registros documentados.

El jardín de las cuatro horas. Diálogos multiculturales

La producción artística de Pilar Viviente aborda de forma recurrente la relación entre sostenibilidad, multiculturalidad e interculturalidad. Ambos

conceptos —la coexistencia de culturas diversas y su interacción mediante el diálogo— se integran en su práctica como base teórica y metodológica. En este marco, la cultura se entiende como un agente que impulsa las dimensiones social, económica y ambiental del desarrollo sostenible.

Esta convergencia se hace especialmente evidente en proyectos como *Digital Cities* y *Proyecto Rodete* —del que derivan las series *Rodetes* y *Broadway Butterflies*—, así como en exposiciones posteriores, entre ellas *El jardín de las cuatro horas. Diálogos multiculturales* (Espai d'Art Contemporani La Barbera, La Vila Joiosa, 2008). La muestra profundiza en la intersección entre sostenibilidad y diálogo multicultural. El texto oficial del EAC La Barbera, publicado en *Arte Informado*, la describe de este modo:

La artista interpretará unas obras propias al piano, al tiempo que los visitantes contemplan la exposición durante la inauguración. Bajo el título «El jardín de las cuatro horas» -diálogos multiculturales-, Pilar Viviente reúne dibujos, fotografías, pintura, vídeo y escultura, que evidencian la evolución de esta artista y la pervivencia de sus ideas a lo largo de veinte años de trabajo. Estructurada en cuatro espacios: europeo, árabe- mediterráneo, neoyorkino y asiático, ofrece un abanico de experiencias estéticas en escenarios diversos, a la vez que nos adentra en el tema del jardín, la ciudad y el agua, con su carga de significado simbólico y alcance multicultural, social y político. «El jardín de las cuatro horas» es un jardín para el diálogo, «las 4 horas» hacen referencia a los cuatro vientos, a la diseminación online y al valor de la comunicación como lugar y esencia del entendimiento entre las culturas. (Espai d'Art Contemporani La Barbera).

La exposición se estructura en cuatro ámbitos geográficos y simbólicos —europeo, árabe-mediterráneo, neoyorquino y asiático— que articulan un recorrido sensorial y conceptual en torno al jardín, la ciudad y el agua. Estos motivos funcionan como ejes simbólicos de relación entre naturaleza y cultura, y como medios de reflexión sobre el intercambio entre distintas tradiciones. En este contexto, *El jardín de las cuatro horas* se plantea como un espacio de diálogo y comunicación intercultural. Las «cuatro horas» remiten tanto a los cuatro vientos —símbolo de apertura y expansión— como a la circulación digital del conocimiento, aspectos que refuerzan la dimensión participativa del proyecto y su orientación hacia una sostenibilidad cultural. La muestra, presentada en 2008, enlaza conceptualmente con *SAVE NATURE – SAVE CULTURE* (2006) y con una línea de investigación que se prolonga hasta BIEAF 2025. En conjunto, representa un punto de inflexión en la trayectoria de Pilar Viviente, caracterizada por la coherencia entre su discurso estético y su reflexión sobre la interdependencia entre arte, ecología y cultura tecnológica.

Recapitulación temática

Esta recapitulación de exposiciones se ajusta a las publicaciones en investigación artística, donde se prioriza la precisión analítica sobre la descripción narrativa (Ferreira Martín; Hernández Hernández 85–118). Se organiza en secciones temáticas para enfatizar la trayectoria conceptual de Pilar Viviente, articulando su práctica como investigación interdisciplinar que integra ecofeminismo, sostenibilidad y diálogo cultural. Estos son los cinco enunciados temáticos.

Innovación tecnológica y perspectivas ecofeministas

La serie *Broadway Butterflies*, exhibida en *INNOVATION IN FOCUS* (París), *EHAFF 2025* (El Cairo), *NYICAS Catalog 2024* (Nueva York) y *BIEAF 2025* (Busan), ilustra la adopción de perspectivas renovadas mediante arte digital sobre lienzo. Este soporte tecnológico redefine el marco expositivo, posicionando el arte como instrumento clave para la comunicación social y la comprensión ambiental. La lente ecofeminista de la obra fusiona feminismo y ambientalismo, replanteando la relación humano-naturaleza desde un enfoque sociocultural que trasciende lo técnico, en alineación con los objetivos educativos de *INNOVATION IN FOCUS* y el mandato del *BIEAF 2025* de explorar mensajes artísticos para un futuro sostenible.

Intersecciones disciplinares y rol curatorial

El cruce de disciplinas —arte, diseño, arquitectura— genera interrogantes fundamentales ante un mundo en transformación. La autora, como artista- investigadora y comisaria, ejemplifica esta intersección al investigar, curar y catalizar diálogos críticos, validando el arte como metodología de reflexión. Exposiciones como *INNOVATION IN FOCUS*, respaldada por FGV Europa y NYICAS, fomentan diálogos globales que abordan la acción climática, mientras *BIEAF 2025 (The Lost Center)* conecta artistas internacionales frente a crisis ambientales y humanas.

Trayectoria pionera: **SAVE NATURE – SAVE CULTURE**

Desde sus orígenes, la obra de Viviente interconecta naturaleza y cultura, con *SAVE NATURE–SAVE CULTURE* en Le Petit Versailles (Nueva York) como hito seminal. Documentada en *The Feminist Pedagogy of SAVE*

NATURE – SAVE CULTURE (*Visual Culture & Gender*, 2008), integra sostenibilidad comunitaria, justicia social y la serie *Digital Cities* en formato postal. Temas como vivienda, espacios públicos y perspectivas feministas/queer vinculan ecología con inclusión sociocultural.

La serie *Digital Cities* permea exposiciones subsiguientes (*IN / OUT – NATURE / CULTURE*, Ibercaja, 2007; *El soporte como camino de investigación*, BilbaoArte, 2009), y se extiende hacia proyectos internacionales como *Urban Landscape and People: A Symbiosis of Nature and Culture* (Tribes Gallery, Nueva York, 2014), donde la interacción entre naturaleza y cultura urbana amplía la noción de sostenibilidad hacia contextos metropolitanos.

Vídeo y compromiso global: *Sweet Water*

Integrado en la instalación de 2006, el vídeo *Sweet Water. Save Nature – Save Culture* (edición de *Dream of an Eye*, 2002) enfatiza el agua dulce contra el calentamiento global, con imágenes de sistemas de riego en Altea (Alicante). Proyectado en *Live Earth 2007*, *Tribes Gallery* (2014) y otros foros, su mensaje «*water is life / save nature*» une multiculturalidad y sostenibilidad, extendiéndose a plataformas virtuales como Zwinktopia.

Obras como *Rodetes*, *Broadway Butterflies* (Proyecto Rodete) y *Urban Landscape and People* articulan la cultura como motor del desarrollo sostenible. En la misma línea, *El jardín de las cuatro horas. Diálogos multiculturales* (La Barbera, 2008) profundiza en la intersección entre sostenibilidad y diálogo cultural a través de cuatro ámbitos geográficos —europeo, árabe-mediterráneo, neoyorquino y asiático—. Estas piezas tejen intercambios entre regiones, promoviendo simbiosis naturaleza-cultura desde Nueva York hasta Busan. Esta recapitulación evidencia cómo la práctica de Viviente materializa el arte como fuerza transformadora, integrando creatividad, activismo y educación para estrategias de regeneración simbiótica.

Análisis conclusivo

Esta síntesis temática deriva de la recapitulación metodológica previa, que organiza la trayectoria de Pilar Viviente por ejes conceptuales

(ecofeminismo, sostenibilidad, diálogo cultural), priorizando precisión analítica sobre narración cronológica lineal.

1. La obra de Pilar Viviente configura un tejido complejo donde arte, ecología, cultura e identidad se entrelazan, trascendiendo la estética hacia un compromiso reflexivo sobre el mundo contemporáneo.

2. El agua emerge como elemento unificador —vital, simbólico y cultural— que conecta sostenibilidad con vida y comunicación intercultural a lo largo de su producción.

3. La multiculturalidad impregna su propuesta como esencia activa, utilizando el arte como lenguaje universal para fomentar diálogos entre visiones diversas del mundo.

4. Su trayectoria evidencia coherencia evolutiva: ideas tempranas en *Natura Poesis* (1999) y *Dream of an Eye* (2002) se enriquecen en *El jardín de las cuatro horas* (2008), *Urban Landscape and People* (2014) e *INNOVATION IN FOCUS* (2025).

5. El arte contemporáneo, en su praxis, se posiciona como herramienta para desafíos globales —climáticos, interculturales y feministas—, impulsando contemplación hacia acción transformadora.

Estos pilares —agua y multiculturalidad— ejemplifican *Tejiendo Puentes entre el Arte, la Sostenibilidad y la Conciencia Global*, articulando sostenibilidad como puente ético entre culturas y ecologías.

Conclusiones generales

Originalidad: La integración de arte digital ecofeminista (*Broadway Butterflies*, *Digital Cities*, *Rodetes*) con liderazgo curatorial (BIEAF Comité Directivo) distingue a Viviente en un campo dominado por narrativas eurocéntricas, aportando simbiosis urbano-natural desde perspectivas latino-europeas y asiáticas.

Aportes al campo: Su evolución desde *SAVE NATURE – SAVE CULTURE* (2006) y *Sweet Water* (2007, *Live Earth*) hasta los eventos de 2025 (*INNOVATION IN FOCUS*, BIEAF) demuestra cómo las artes plásticas lideran *Ecologías del renacer*, fusionando innovación tecnológica con pedagogía feminista-queer para regeneración social-ambiental.

Implicaciones futuras: Esta propuesta interdisciplinaria invita a expandir diálogos globales sobre smart cities sostenibles y arte digital como

catalizador ODS, modelando prácticas artísticas que prioricen inclusión multicultural frente a crisis climáticas, con potencial para publicaciones y bienales transnacionales.

Síntesis crítica: Pilar Viviente como caso paradigmático

La obra de Pilar Viviente adquiere una relevancia particular en tanto caso de estudio situado en la convergencia entre arte contemporáneo, ecoestética y prácticas discursivas de corte ecofeminista. Encarna la heterogeneidad del arte medioambiental destacada por Carmen Marín Ruiz (35), fusionando prácticas artísticas con preocupaciones ecológicas desde una perspectiva ecofeminista. Sus proyectos multimedia como la serie *Rodetes* y *Save Nature–Save Culture* exploran el equilibrio entre historia, género y sostenibilidad, cuestionando construcciones sociales de la ecología y reivindicando el papel de las mujeres en la preservación ambiental. Esta convergencia posiciona su producción como caso paradigmático, ilustrando cómo el arte trasciende sinónimos simplistas como «arte ecológico».

En este contexto, el debate sobre arte y medioambiente no es ajeno a los avances feministas ni a la reivindicación de las mujeres artistas. La producción de Pilar Viviente, sustentada en una profunda conciencia ecológica e informada por el diálogo entre arte, ciencia y tecnología, integra además perspectivas multiculturales, configurando un espacio interdisciplinario que trasciende la dimensión estética para constituirse en una plataforma crítica sobre los modos de coexistencia y renacimiento en el marco del Antropoceno, tal como propone Kagan para la sostenibilidad global (2011). Así, su trabajo propone una lectura del arte contemporáneo como agente epistémico y transformador, capaz de problematizar las relaciones hegemónicas entre humanidad y naturaleza, y de articular nuevas formas de pensamiento y acción frente a los desafíos socioambientales actuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Albelda, José. "Eco-arte y arte ecologista: Diferencias conceptuales". *Arte y Ecología*, vol. 5, no. 2, 2012, pp. 120-135.
- BIEAF 2025: 22nd Busan International Environment Art Festival: "The Lost Center – Art in Crisis." BIEAF 2025a, www.bieaf.org.
- BIEAF 2025b. Online Exhibition, 19 Sept. 2025–28 Feb. 2026, Gallery 19-20, www.bieaf.org/es/2025-gallery-19-20.
- BIEAF 2025c. BIEAF Steering Committee, www.bieaf.org/es/bieaf2025-1.
- BIEAF 2025d. Special Exhibition, Busan Catholic Center, 24–29 Oct. 2025, <https://www.instagram.com/reel/DQilbNyCP8g/>.
- Brandi, Cesare. "Estética ecológica: Hacia una nueva sensibilidad ambiental" *Ecoestética Contemporánea*, María Acaso Ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018, pp. 45-67.
- Demos, T. J. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. NY: Sternberg Press, 2016.
- EHAf, Empower Her Art Forum". Saphira & Ventura Gallery, Artoday, Instituto Bienal Amazônia y NYICAS, Grand Egyptian Museum (GEM), USA Pavilion, El Cairo, 16–20 May 2025, saphiraventura.com/empower-her-2025/.
- Espai d'Art Contemporani La Barbera. "El jardín de las cuatro horas". *Arte Informado*, May 2008, www.arteinformato.com/agenda/f/el-jardin-de-las-cuatro-horas-14819.
- Ferreira Martín, Antonio. "IABS: Investigación Artística Basada en Significantes". *Inmaterial*, vol. 7, 2022, artículo 155. doi:10.46516/inmaterial.v7.155.
- Gablik, Suzi. *The Reenchantment of Art: Ecofeminist Perspectives*. New York: Thames & Hudson, 1991.
- Hernández Hernández, Fernando. "La investigación basada en las artes: propuestas para repensar la investigación en educación". *Educatio Siglo XXI*, no. 26, 2008, pp. 85-118.
- Huici, Fernando. "Pilar Viviente. Resonancia de lo natural". *In natura*. Catálogo de exposición, Sala CAI Luzán, 2002. <https://biblioteca.artium.eus/Record/50144/Details>.
- Kagan, Saskia. *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a New World*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011.
- Marín Ruiz, Carmen. "Arte medioambiental y ecología: Elementos para una reflexión crítica". *Arte y Políticas de Identidad*, vols. 10-11, jul.-dic. 2014, pp. 5-54.

culturayciudadania.cultura.gob.es/dam/jcr:a2039a70-bd77-409f-9c1a-b9ecf4c39def/arte-medioambiental.pdf.

Morton, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2007.

NYICAS Annual Catalog: Contemporary Artistic Synthesis. Contemporary and Modern Art. Textos de varios autores, curado por Alcinda Saphira, 1a ed., 2024, Saphira & Ventura Gallery. PDF descargable, <https://saphiraventura.com/nyicas-catalog-aug-15-20-2024/> ; <https://www.nyicas.org/homegallery/catalog/>.

Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. NY: Routledge, 1993.

Saphira & Ventura Gallery. "Innovation in Focus – Paris 2025: Meet the Participants". *Innovation in Focus: Dialogues for the Planet*, 5 June 2025.

Place des Vosges, Le Marais, Paris. <https://saphiraventura.com/innovation-in-focus-paris-2025/>

@saphiraventura. «@saphiraventura and @nyicas_official present Spaniard artist Pilar Viviente.» *Instagram*, 18 May 2025, www.instagram.com/reel/DJzI2J1RMKw/?igsh=Z3UzdW1xMHV3YWFi.

Tribes. "Urban Landscape and People: A Symbiosis of Nature and Culture". *Tribes*, 1 Oct. 2013, <http://www.tribes.org/web/2013/12/30/urban-landscape-and-people-a-symbiosis-of-nature-and-culture/>.

Tribesphotogallery. Galería de fotos de la exposición *Urban Landscape*. *Flickr*, Feb. 2014, <https://flic.kr/s/aHsjPMHEX6>.

Tuñón, Julia. "Ecofeminismo y arte contemporáneo: Prácticas de resistencia". *Arte y Feminismos*, vol. 12, 2016, pp. 89-110.

Viviente Solé, María Pilar. "Arte Social-Comunitario: Save Nature - Save Culture, 2006". *I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia. De la creatividad al vínculo social*, 28 Nov.–1 Dic. 2012, Balneario de Archena, Murcia, ponencia. *Semantic Scholar*, <https://www.semanticscholar.org/paper/Arte-Social-Comunitario%3A-Save-Nature-Save-Culture-Sole/befd1c59b1c38d628b24fed3333ee1fb62e5897b>.

---. *Dream of an Eye*. 2002. *Facebook*, www.facebook.com/share/v/1CJP8PUkRG/. Vídeo, 6 min. 3 s.

---. "EEES y redes europeas. Por una convergencia en la divergencia". *Las enseñanzas de bellas artes en el espacio europeo de educación superior*, vol. 2, 2009, págs. 135-143. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5870111>. Accedido el 14 dic. 2025.

- . *IN / OUT - NATURE / CULTURE*. Catálogo de exposición, Sala de Exposiciones de Ibercaja, Valencia. 2007. Facebook, <https://www.facebook.com/share/1DLf1GuLqC/>. Consultado el 14 dic. 2025.
- . *Natura Poesis*. Catálogo de exposición, Galería Jorge Albero Arte Contemporáneo, 1999. <https://biblioteca.artium.eus/Record/67595>. Accedido el 14 dic. 2025.
- . "Experiencia y Símbolo en el Arte Digital de Pilar Viviente". *Puente Atlántico del Siglo XXI*, vol. 45, no. 1, 2025, p. 63, aldeeu.info/wp-content/uploads/2025/04/PA-marzo-2025.pdf. Accedido el 14 dic. 2025.
- . "Man Sun: Naturaleza, Cultura y Comunidad". *UMH Sapiens: Divulgación Científica*, no. 5, 2014, págs. 16-19. Issuu, https://issuu.com/umhsapiens/docs/sapiens5issu04-04_1_/16. Acceso complementario: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4657206>.
- . "SAVE NATURE – SAVE CULTURE". *Allied Productions, Inc.*, 14 Aug. 2006, www.alliedproductions.org/archived-projects/save-nature-save-culture.
- . "Save Nature, Save Cultures". *Socialist Factor*, julio 2015, pp. 34-35. Facebook, www.facebook.com/share/15VgjNkFRM/. Accedido 14 dic. 2025.
- . "The Feminist Pedagogy of SAVE NATURE-SAVE CULTURE: A Double-Coded Art Installation". *Visual Culture & Gender*, vol. 3, 2008, pp. 78-87. doi:10. *Visual Culture & Gender*, <https://vcg.emitto.net/index.php/vcg/article/view/34>. PDF descargable.
- . "The New Age of 'Living on Bridges". *Socialist Factor*, julio 2016, pp. 40-42. Facebook, <https://www.facebook.com/share/1G4wxHF3Vy/>. 14 dic. 2025.
- . "There Is No Question: To Be Sustainable!" *Socialist Factor*, abril 2017, pp. 36-39. Facebook, <https://www.facebook.com/share/p/17QruHvtUA/>. 14 dic. 2025.
- . "Water Is Life, Be Water". *The Word Media*, Mar. 2021, pp. 8-9, sec. Environment, thewordmedia.org/the-a-magazine/. 14 dic. 2025.
- . "Water Is Life, Be Water: Interview with Pilar Viviente". *The Word*, escrito por *The Word*, 1 dic. 2020, thewordmedia.org/water-is-life/. 14 dic. 2025.
- V.V.A.A. *El Soporte Como Camino de Investigación*. Catálogo de exposición, Grupo de Investigación BERNIA, Fundación BilbaoArte, Bilbao, 2009. *Scribd*, 22 julio 2014, <https://www.scribd.com/document/234776260/El-soporte-como-camino-de-investigacion-de-BERNIA>.
- Wyman, Sarah Mead. «Reframing Nature Within the Garden Walls: Feminist Ecological Citizenship in the Work of Louise Glück, Jeanne Larsen, and Anat Shifan.» *Feminist Formations*, vol. 32 no. 2, 2020, p. 136-162. *Project MUSE*, <https://dx.doi.org/10.1353/ff.2020.0028>.

La subversión religiosa en el poema “Pan” de Gabriela Mistral

María Victoria García Serrano

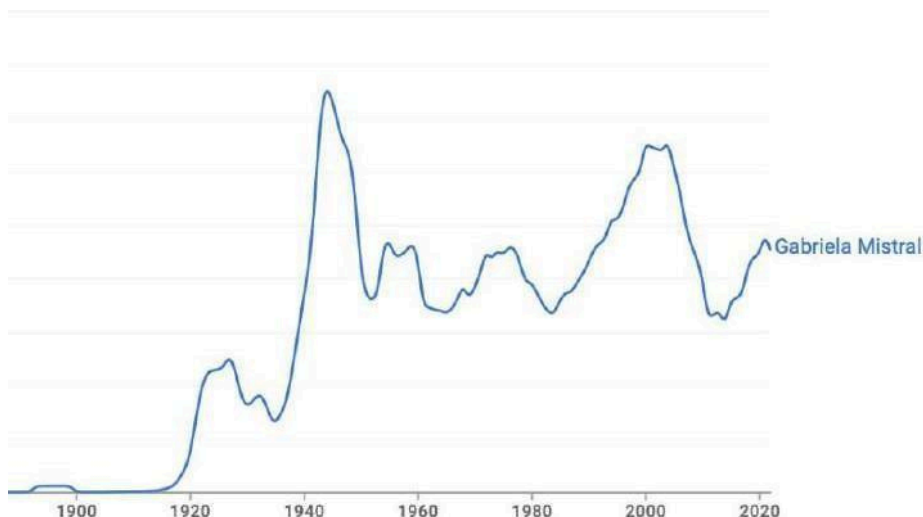
University of Pennsylvania

Resumen

El texto analiza la recepción crítica de la obra de Gabriela Mistral y propone una lectura alternativa del poema “Pan” desde una perspectiva queer y feminista. Tras repasar el interés sostenido por la autora —acentuado tras el Nobel de 1945 y reactivado a finales del siglo XX con estudios como el de Licia Fiol-Matta—, el artículo se centra en una interpretación crítica del poema que cuestiona lecturas previas basadas únicamente en la solidaridad humana. A partir de un análisis detallado de los sentidos corporales, la simbología del pan y la ausencia del gusto, se sostiene que Mistral transforma el alimento en un objeto espiritual y religioso, dialogando con la tradición católica de la eucaristía. Sin embargo, esta recreación resulta profundamente subversiva al situar a una voz poética femenina —y potencialmente lesbiana— en un rol que remite al sacerdote o a la figura de Cristo. El estudio defiende que considerar el género y la orientación sexual de Mistral es clave para comprender el carácter transgresor del poema y su cuestionamiento de las normas religiosas, sociales y sexuales dominantes.

Palabras clave: Gabriela Mistral, feminismo, lectura queer

A juzgar por lo que revela la herramienta del Google Books Ngram Viewer, el interés por la obra de Gabriela Mistral (1889-1957), aunque fluctúa a lo largo del tiempo, no ha llegado a desaparecer o a ser insignificante. El gráfico de Google nos muestra puntos altos y bajos en esa fascinación por una de las figuras más emblemáticas de la literatura chilena. Comprensiblemente, uno de esos picos de interés ocurrió a partir de 1945, fecha en la que la poeta recibió el Premio Nobel de Literatura.



A finales del siglo XX observamos que se reanuda la atención de los críticos literarios por Mistral. De este periodo cabe destacar el estudio de Licia Fiol-Matta, “‘The Schoolteacher of America’: Gender, Sexuality, and Nation in Gabriela Mistral,” incluido en la rupturista colección de ensayos titulada *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* (1997). En este artículo, la estudiosa puertorriqueña contrasta la identidad (nacional, profesional, de género, sexual...) que Mistral construye o proyecta de sí misma en los prólogos de dos de sus obras y aprovecha la ocasión para denunciar la tendencia sexista y homofóbica de los críticos literarios en lo que concierne a la escritora chilena:

That Gabriela Mistral was a lesbian is widely acknowledged in literary and social circles, but rarely treated in literary criticism, occupying, instead, the space of the “open secret.” Most literary criticism on Mistral has in fact frozen her into a heterosexist conception of womanhood and of the woman author in Latin America. Male and female critics alike have created an abstract heterosexuality for Mistral, even though nothing conclusive is known about her heterosexual loves. Furthermore, not only is Mistral compulsorily heterosexual for them, on top of it she is either asexual or frustrated. (201-202)

Volviendo al interés de la crítica en la figura de Mistral y dando un salto en el tiempo, en abril de este mismo año, 2025, leyendo *El País* nos enteramos, gracias a Antonia Laborde, de la reciente publicación de las cartas que escribió Mistral a sus amigos y a su amada (*Los seres buenos se hacen mejores con el dolor, los malos nos hacemos peores. Cartas de amor 1905-1956*). Esta publicación continúa la línea de investigación emprendida con anterioridad por Elizabeth Horan, Carmen de Urioste Azcorra y Cynthia M.

Tompkins y cuyo fruto es el libro *Preciadas Cartas: Correspondencia entre Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Victoria Kent, 1932-1979*.

En cuanto a mi afición por la obra de Mistral, debo decir que resurgió gracias a “Pan,” tras décadas de enseñar este poema en un curso que yo creé y he coordinado titulado *Introducción al análisis literario* (actualmente, *Maneras de leer*).¹ Al investigar las interpretaciones que había recibido este texto literario, me llamó la atención el ensayo titulado “The Subversive Function of the Domestic Vignette in the Works of Latin American Women Poets,” en el cual su autora, Orlia Preble-Niemi, manifestaba que:

[T]wo other poems containing domestic vignettes that include overt, subversive messages are Castellanos’ “Destino” and Mistral’s “Pan.” In them, the domestic vignettes present the poetic personae breaking bread at the table, and both end with transcendent insights. (89)

Y específicamente sobre “Pan” postulaba la siguiente tesis:

[I]n Mistral’s poem, the domestic vignette leads to the enunciation of an awareness of solidarity with all of humanity, a notion not entirely current in her day of elitist societies throughout Latin America. (89)

Si bien no niego que la solidaridad humana que algunos versos del poema promulgan podría considerarse “subversiva” --tanto en el primer tercio del siglo XX como hoy día, cuando todo lo relacionado con la diversidad, la equidad y la inclusión se ha puesto en entredicho--, yo, en cambio, detecto una “subversión” más radical en otro aspecto del texto poético.² A mi ver, Mistral recrea el episodio bíblico de la última cena o bien la parte de la misa que lo representa desde una perspectiva inclusiva que cuestiona los roles de género y la orientación sexual defendidos por la Iglesia católica. Recordemos que esta institución religiosa no solo impide a las mujeres ocupar los puestos de mayor prestigio y autoridad, sino que también condena la homosexualidad. Es por eso que en este trabajo propongo una lectura alternativa de “Pan,” con la cual ampliaré las interpretaciones existentes.

Para los que no conozcan o recuerden este poema, he aquí mi resumen: al encontrar un pan recién hecho sobre una mesa (estrofa 1), la voz poética cae en la cuenta de que no ha pensado en este alimento en mucho tiempo (estrofas 2 y 7); tanto la visión del pan como su olor (estrofa 4) despiertan su atención y promueven la evocación de experiencias infantiles,

lugares —de Chile y de otros países latinoamericanos— y personas —como su madre y sus amigos—, cuyo denominador común es el pan (estrofas 3, 5 y 6).³ Tras esta remembranza, la voz poética toma el pan con sus manos y les ofrece el calor que emana de la miga a sus amigos muertos (estrofas 8 y 9). Por último, dice que se arrepiente (“llanto arrepentido”, estrofa 10) de haber olvidado el pan (su “tacto y olor,” estrofa 2), pero al mismo tiempo celebra su reencuentro con él (estrofa 11).

A lo largo del poema observamos las numerosas referencias a los sentidos corporales en relación con el pan, tanto el que contempla la voz poética sobre una mesa como los que rememora del pasado. La vista: “me parece nuevo o como no visto,” “la mirada puesta en mi mano”; el olfato: “Huele a mi madre,” “Otros olores no hay en la estancia / y por eso él así me ha llamado”; el tacto: “Sabía mi mano su miga / y el calor de pichón emplumado”; “La mano tengo de él rebosada”; el oído: “este silencio humano.” Sorprendentemente, no hay nada sobre el sentido del gusto con respecto al pan “que dejaron [...] en la mesa” (estrofa 1) y que da lugar al poema que tenemos entre manos. A pesar de que en varios versos la voz poética afirma haberlo comido (estrofas 8 y 9), aparentemente no se lleva a la boca el pan que ha hallado por casualidad en la mesa, aunque sí lo sujeta con las manos y lo parte.⁴ La percepción visual, olfativa y táctil estimulan sus recuerdos, pero no sus papilas gustativas ni tampoco su apetito. En esa falta de referencias al sentido del gusto se encuentra, en mi opinión, la clave del poema o por lo menos de ciertas estrofas del mismo. La poeta pasa de concebir el pan como un objeto material, sensorial, tangible a otorgarle un sentido religioso, espiritual o simbólico.

En torno a la religiosidad de Mistral se ha realizado multitud de estudios (*Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, *La divina Gabriela*, *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*) y de hecho algunos de sus poemas se consideran “actually prayers or hymns” (EBSCO). Pero como afirman la crítica norteamericana Elizabeth Horan y otros estudiosos, “the question of the poet’s religious identification is a complicated one” (41). Así lo expresaba la propia Mistral:

[S]oy católica, a mi manera [...] Yo no voy a misa... mis padres de la Orden de San Francisco aceptan que yo lo sea, sin obligaciones litúrgicas, por mi salud. Soy cristiana, pero tengo una concepción muy personal de la religión. No se

debe hablar de esto. Sólo sé decirle que no soy dogmática y que le rezo a Dios, es decir, le hablo a Dios muy a mi manera. (Citado por Horan, 42)

Esclarecer el tipo de creyente que fue Mistral no es el objetivo de este trabajo, pero sí lo es constatar que sus amplios conocimientos de la religión católica, entre otras, influyeron y confluyeron en la concepción del pan de una manera más metafísica que física en el poema que lleva ese nombre. Como sabemos, en el catolicismo “el pan” tiene múltiples iteraciones: está presente en la oración del padrenuestro, en la auto-definición de Jesús como “el pan de vida,” en la transubstanciación (la conversión del pan en el cuerpo de Cristo durante la celebración de la misa), etc.

Para el escritor mexicano Octavio Paz, la carga religiosa que adquieren ciertos alimentos --en particular el pan-- dentro de la obra poética de la autora chilena se debe a la influencia directa de la Biblia:

Es la ley de la gravedad espiritual de la poesía. Algunos poemas de Gabriela Mistral, los mejores, son una inmejorable ilustración de esta ley. Esta rara cualidad se debe, quizá, a que fue uno de los pocos poetas de nuestra lengua que recogió y prolongó la tradición bíblica. En esa tradición la realidad más real está impregnada de religiosidad y las cosas más santas son también las cosas diarias. En los poemas de Gabriela la vida de todos los días es una liturgia y los alimentos mismos —el pan y la leche, el agua y la carne, el azúcar y el aceite— se vuelven sacramentos. (69)

El único verso de “Pan” que explícitamente alude a algún aspecto religioso es la referencia al personaje bíblico de Sara, la esposa de Abraham y madre de Isaac, con la que se identifica la voz poética por no haber sido madre: “yo con mi cuerpo de Sara vieja.”⁵ No obstante, la atribución al pan de un cuerpo mediante el recurso retórico de la personificación o la prosopopeya (“este pan abierto en un plato, / que con su cuerpo me reconoce y con el mío yo reconozco”) podría proceder de la doctrina católica, específicamente del proceso de la transubstanciación. Y la estrofa final del poema, que dice “estemos juntos los reencontrados / hasta que seamos otra vez uno,” ¿no equivaldría a la “comunión” que ocurre tras ingerir la hostia, el cuerpo de Cristo dentro del cuerpo del creyente?

Con respecto a la hostia, cabe recordar que el pan ácimo que se emplea durante la consagración y luego se reparte en la comunión debe estar hecho de harina de trigo según la liturgia católica. Es la razón por la que se introdujo el

cultivo de esta planta en el Nuevo Mundo.⁶ La hostia no podía ser de ningún otro cereal, ni siquiera del originario del continente americano, el maíz. Al hacer referencia a España, los versos “un pan en septiembre molido/ y en agosto en Castilla segado” (estrofa 8) nos permiten intuir que la poeta chilena conocía este requisito o, si no, que el pan que tenía en mente era de trigo. Por otro lado, que “la sagrada forma” no tenga apenas sabor se podría relacionar con la ausencia del gusto en este poema de Mistral.

Fijémonos ahora en la acción que describe el yo poético en las estrofas 8 y 9, acción que remeda una práctica católica fundamental: “Amigos muertos con que comíalo/ en otros valles sientan el vaho”; “Abro la miga y les doy su calor / lo volteo y les pongo su hálito.” Al tomar el pan en las manos y ofrecerles “el calor” (su “vaho,” “su hálito”) a sus compañeros fallecidos, ¿no está reproduciendo la voz poética el gesto que realiza Jesucristo durante la celebración de la última cena o bien el del sacerdote después de la consagración de la eucaristía durante la misa?

Los amigos muertos serían como los discípulos o los apóstoles que acompañan a Jesús durante la última cena. Como aquellos han fallecido, no se encuentran en la casa cuando la voz poética advierte la presencia de un pan sobre una mesa y por eso no pueden celebrar juntos el banquete. Observemos, además, el uso del imperativo: “sientan” y “Tomad y comed.”⁷ Y algo más que tienen en común la acción de Jesús o del sacerdote católico y el acto de ofrecer el pan a sus conocidos por parte de la voz poética es que ambas acciones conmemoran algo. En el caso de “Pan,” diríamos que es la amistad (aunque no lo instituye como ceremonia o práctica futura) y en la celebración de la última cena o en la consagración, el sacrificio de Jesucristo.

Ahora bien, durante la celebración de la misa, justo después de la consagración, el sacerdote católico ingiere la hostia. Sin embargo, en el poema de Mistral, como ya he dicho, esto no ocurre: el sujeto lírico no llega a consumir el pan que acaba de ofrecer a sus conocidos fallecidos. Digamos que literalmente no “comulga” en este poema. Por un lado, la no ingestión del pan cabría interpretarse como un rechazo o una desviación de las prácticas de la Iglesia católica y no de la religión misma, excepto si consideramos que Mistral está basándose en la última cena y no en la misa, pues Jesucristo reparte el pan entre sus discípulos, pero no lo come, o por lo menos no se indica en los evangelios que lo hiciera.⁸

La crítica Preble-Niemi da por sentado que la voz poética sí consume el pan; no solo menciona “communion” dos veces (89) sino que además asevera lo siguiente: “[s]he eats the bread” (89). Aunque discrepemos ella y yo en este sentido, no obstante, la aceptación del consumo del pan no contradice mi lectura de esos versos; por el contrario, reforzaría la tentativa identificación de la voz poética con la figura del sacerdote que yo he señalado. Igualmente, estoy en desacuerdo con su lectura de los últimos versos. Según ella: “The final stanza of the poem is a call for harmony among the peoples of the world, a concept the poet saw in an almost religious light, but which was alien even to most diplomats of that day” (89). Para mí, “los dos en este silencio humano” son la voz poética y el pan, y no incluye a otros individuos, ya que, como reitera el yo, “no hay nadie tampoco en la casa” y esta “se halla vacía.” A mi ver, es una experiencia personal, más que universal, la que describe Mistral en estos versos finales.⁹ De hecho, la poeta podría estar invitándonos a considerar que la “comuni3n” cat3lica no es el 3nico m3todo de experimentar una vivencia trascendental. Como conocedora del budismo, ella consideraría la meditaci3n otra v3a v3lida. Para la voz po3tica, tras la contemplaci3n, reflexi3n y remembranza, el pan ha dejado de ser en su mente una sustancia alimenticia, nutritiva y se siente unida a 3l en un plano plenamente espiritual. No es imprescindible ingerirlo, literalmente incorporarlo.

En conclusi3n, espero que por todo lo que he expuesto aqu3 se entienda por qu3 considero “Pan” un poema profundamente transgresor: desaf3a las convenciones religiosas y sociales al posicionar a una mujer —y, en una lectura m3s profunda, a una voz lesbiana— como figura central en un escenario que remeda, pero no parodia, un pasaje popular b3blico (si aceptamos que la voz po3tica se equipara con el Jes3s de la 3ltima cena) o el ritual cat3lico de la misa (si la comparaci3n se establece con un sacerdote).

Ahora bien, no es en “Pan” la primera ni 3nica vez que Mistral se inspira o se apropia de elementos religiosos cristianos para la elaboraci3n de su propia obra. Los ejemplos abundan. He aqu3 uno de ellos citado por Horan: “the theme of personal suffering remains a constant in Mistral’s earlier work... in which the poet’s every trial echoed the crucifixion” (179). Otro ejemplo nos lo proporcionan Raquel Chang-Rodr3guez y Malva E. Filer en *Voces de Hispanoam3rica*: “Mistral se identificaba con el Cristo sufriente a quien acud3a en busca de consuelo” (320).

Pero no es solo con la figura de Jesucristo que se equipara o identifica el yo lírico en “Pan,” asimismo lo hace con Dios. Pues si, como explica el teólogo José Manuel Sánchez Caro, en el poema “Nocturno” de Mistral, “cada una de las pequeñas cosas de la realidad cotidiana existen porque Dios se acordó de ellas, mientras parece haberse olvidado de la poeta que sufre” (64), en “Pan” es la voz poética la que recuerda la existencia del pan y, poéticamente, le da vida.

No sé si esto último se considerará subversivo, irreverente o sacrílego, pues también cabe la posibilidad de remitir esta equiparación a la concepción del poeta como un pequeño Dios, como reivindicó el escritor vanguardista Vicente Huidobro, compatriota de Mistral. ¿Y es necesario mencionar la orientación sexual de la escritora chilena a la hora de interpretar “Pan”? En mi opinión, sin duda lo es. Esa mención sirve, por un lado, para contrarrestar la propensión de la crítica a ignorar este aspecto de la figura de Mistral, sobre lo cual nos sensibilizó Fiol-Matta en el estudio ya citado y, por otro lado, funciona como recordatorio de la posición marginal que ocupan las mujeres dentro de la Iglesia católica (por ejemplo, no pueden oficiar la misa) y, aún más, aquellas cuya orientación sexual se aparta de la heterosexualidad normativa.¹⁰

Es cierto que en “Pan” la voz poética no se identifica ni como lesbiana ni como heterosexual, pero si admitimos los puntos de contacto de esa voz con la persona de Mistral --los “valles por los que ha pasado” son lugares documentados en su biografía; el verso “con mi cuerpo de Sara vieja” hace referencia a no haber tenido hijos-- entonces no hay razón para no tener presentes ambos aspectos de su identidad, su género y su preferencia sexual, al interpretar el poema. Varios versos de él nos indican que la persona que alza el pan y se lo ofrece a sus amigos es del género femenino (se refiere a sí misma, por ejemplo, como “sonámbula”). Igualmente cabe señalar que la voz poética no es quien ha horneado el pan, lo cual evita la asociación tradicional y estereotípica de la mujer con el espacio doméstico y el trabajo culinario. Ahora bien, dadas las referencias autobiográficas que contiene el poema, ¿por qué no suponer que esa mujer sería lesbiana como la propia autora, aunque no se especifique? La subversión que conlleva la celebración de la eucaristía en “Pan” resultaría todavía más significativa e impactante por el hecho de que quien la lleva a cabo es una mujer cuya orientación sexual la Iglesia católica desapruueba. Como nos recuerda Elisabetta Povoledo, “[t]he Catholic Church considers homosexual acts ‘intrinsically disordered’ and a sin.”

A pesar de “la muerte del autor” proclamada por Roland Barthes, la autoría sí importa; de hecho, tener en cuenta quién creó una obra artística se ha vuelto un aspecto fundamental para los críticos literarios de distintas orientaciones teóricas (feminismo, marxismo, poscolonialismo...).¹¹ Y por ello plantear una lectura *queer* de “Pan” no me parece desacertado.¹² La profesora Lilith Acadia explica en qué consiste este tipo de acercamiento crítico: “[b]eyond reading for queer characters and desires in texts, queer theory is a tool for seeing below the superficial, and supporting unconventional readings that deconstruct normative assumptions” (el subrayado es mío). Así pues, lo que propongo aquí es leer “Pan” como la expresión de una subjetividad poética lésbica. A través de mi análisis “poco convencional” de “Pan,” deseo haber despertado el interés por un texto canónico, revelando su potencial disruptivo en el contexto de los estudios literarios y de género

NOTAS

¹ Inicialmente, este texto nos servía para introducir el género de la poesía y luego analizarlo conforme a la metodología tradicional, esto es, prestando atención a la métrica e identificando las figuras retóricas empleadas (anáforas, metáforas, personificación...). Luego “Pan” migró a la sección del curso dedicada a la teoría feminista y ha terminado agrupado con otros textos que se prestan a una lectura *queer*. Además de desentrañar en clase su contenido, de pasada mencionábamos que la colección de poemas titulada *Tala* (1937), en la cual apareció incluido “Pan” (bajo el apartado “Materias”), como reiteran todos los manuales de literatura, se ubica entre el modernismo y las vanguardias, dos de los movimientos literarios más importantes de principios del siglo XX. Por ejemplo, en *Voces de Hispanoamérica* Raquel Chang- Rodríguez y Malva E. Filer precisan que “[en] *Tala y Lagar* la escritora chilena utilizó recursos vanguardistas, en particular sueños y alucinaciones, para dejarnos una poesía más hermética y pesimista” (320).

² No es extraño encontrar unidos los términos Mistral y “subversivo/a” en artículos académicos.

³ Aunque el término no aparece en el poema de Mistral, no creo de más recordar que “compañero/a” significa etimológicamente “persona con la que se comparte el pan.”

⁴ Estos versos lo aseguran: “Se ha comido en todos los climas / el mismo pan en cien hermanos” (estrofa 5); “Amigos muertos con que comíalo (estrofa 8); “Es otro y es el que comimos” (estrofa 9).

⁵⁵ José Manuel Sánchez Caro, “doctor en teología bíblica,” en su ensayo “Gabriela Mistral y la Biblia” ofrece abundantes ejemplos de la influencia del Antiguo Testamento y los evangelios en la prosa y poesía mistraliana y, sin embargo, no incluye la referencia a Sara en el poema “Pan.”

⁶ Según las palabras de la historiadora mexicana Sonia Corcuera de Mancera, “los españoles tenían buenas razones para cultivar trigo en la Nueva España, pues además de su gusto natural por el pan, éste era indispensable para obtener las hostias utilizadas en la misa” (51).

⁷ Copio aquí el versículo del Nuevo Testamento (San Mateo, 26:26, 46): “Y mientras comían, tomó Jesús el pan, y bendijo, y lo partió, y dio a sus discípulos, y dijo: Tomad, comed; esto es mi cuerpo” (Linkgua).

⁸ Con respecto a esta cuestión he consultado a un sacerdote amigo mío, Alfonso Rey, y ésta ha sido su respuesta: “en los evangelios no hay una mención expresa a si comió o no el pan. Se puede pensar que sí lo comió, dado que estaban en una Cena ritual que evocaba la Primera Pascua que Dios dispuso con Moisés. Señalar las puertas de las casas de los judíos con sangre y sacrificar y comer el Cordero Pascual. En la Última Cena el Cordero es el propio Cristo. En esa cena era el padre de familia o en su caso el que estaba al frente de esa comunidad, el que comía y distribuía el pan. Por eso es lógico que Cristo lo comiera.”

⁹ Preble-Niemi menciona el término “contrition” (89). Esta última es una práctica de la religión católica consistente en arrepentirse por alguna falta o pecado. En “Pan” el acto de contrición que performa la voz poética se debe al hecho de haberse olvidado del pan. Así pues, para esta crítica, este poema de Mistral constituiría una “plegaria.” Lo cual nos recuerda la definición que el teórico y poeta Sinan Antoon nos ofrece sobre la poesía en general: “Poems are also prayers, but not to any god. Prayers to be shared among those who believe that a poem is a prayer” (Poets.org).

¹⁰ Se desconoce todavía la posición del nuevo papa, León XIV, en relación con los creyentes de la comunidad LGBTQ. Consúltense los artículos de Liam Stack, pues en ellos el periodista del New York Times aborda esta cuestión con suma regularidad.

¹¹ Proponer la identificación de Mistral con el yo poético no conlleva rechazar en términos absolutos la noción de “la muerte del autor,” pues tal rechazo conduciría a una lectura ingenua, esto es, poco profesional del texto literario. En “Pan” el sujeto lírico hace referencia a sucesos que no se pueden verificar o no importa hacerlo como, por ejemplo, el hecho de haber encontrado por casualidad un pan “mitad quemado, mitad blanco” (estrofa 1) en una mesa. Es imposible determinar dónde empieza y acaba “la ficción” o “la imaginación” en los poemas en general, y resulta aún más difícil cuando se trata de poemas con base autobiográfica.

¹² En lugar de “lectura *queer*,” tal vez debería decir “*querring*,” como propone Lawrence La Fountain-Stokes. Pero, como él mismo observa, “[t]here are multiple ways (and multiple challenges) to understand the phrase “queering Latina/o literature” (178).

BIBLIOGRAFÍA

- Acadia, Lilith. "Queer Theory." *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, edited by John Frow, February 23, 2021. Oxford University Press. Access 25 Sep. 2025, <https://doi-org.proxy.library.upenn.edu/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1003>
- Chang-Rodríguez, Raquel y Malva E. Filer, eds. "Gabriela Mistral." *Voces de Hispanoamérica. Antología Literaria*. Thomson Heinle, 2004, pp. 319-326.
- Corcuera de Mancera, Sonia. *Entre gula y templanza. Un aspecto de la historia mexicana*. Fondo de Cultura Económica, 1981 [1999].
- EBSCO. "The Poetry of Mistral by Gabriela Mistral." Published 2020. Access September 22, 2025. <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/poetry-mistral-gabriela-mistral#research-starter-title>
- Figueroa, Virgilio. *La divina Gabriela*. Imprenta "El Esfuerzo," 1933.
- Fiol-Matta, Licia. "'The Schoolteacher of America': Gender, Sexuality, and Nation in Gabriela Mistral." *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, editado por Emilie Bergmann y Paul Julian Smith, Duke UP, 1995, pp. 201-229.
- Google Book Ngram Viewer. "Gabriela Mistral." Acceso 11 de abril de 2025. https://books.google.com/ngrams/graph?content=Gabriela+Mistral&year_start=1800&year_end=2022&corpus=en&smoothing=3
- Horan, Elizabeth. *Gabriela Mistral: An Artist and her People*. Organization of American States, 1994.
- , Carmen de Urioste Azcorra y Cynthia M. Tompkins, eds. *Preciadas Cartas (1932-1979): Correspondencia entre Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Victoria Kent*. Renacimiento, 2019.
- La Biblia. Nuevo Testamento*. Linkgua, 2023.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. "Queering Latina/o Literature." *The Cambridge Companion to Latina/o American Literature*, edited by John Morán González, Cambridge University Press, 2016, pp. 178–194.
- Laborde, Antonia. "Las íntimas cartas de amor de Gabriela Mistral." *El País*, 7 de abril de 2025, <https://elpais.com/chile/2025-04-07/las-intimas-cartas-de-amor-de-gabriela-mistral.html>
- Mistral, Gabriela. "Pan." *Tala*. Losada, 1946 [1980], pp. 55-57.

---. *Los seres buenos se hacen mejores con el dolor, los malos nos hacemos peores.*

Cartas de amor 1905-1956, Libros del Cardo, 2024.

Paz, Octavio. "El pan y la sal de Gabriela Mistral." *Vuelta*, número 150, mayo de 1989, p. 69.

Poets.org. "Enjambments Interview: Sinan Antoon," August 14 2023. Access April 19 2025, <https://poets.org/text/enjambments-interview-sinan-antoon>

Povoledo, Elisabetta. "Pope Francis Says Homosexuality Is Not a Crime," *NYT*, January 25 2023. Access Dec 1 2025, <https://www.nytimes.com/2023/01/25/world/europe/pope-francis-homosexuality.html>

Preble-Niemi, Oralia. "The Subversive Function of the Domestic Vignette in the Works of Latin American Women Poets." *Studies in Honor of María A. Salgado*, editado por Millicent A. Bolden y Luis A. Jiménez, Juan de la Cuesta, 1995, pp. 81-95.

Sánchez Caro, José Manuel. "Gabriela Mistral y la Biblia." *Anales de Teología*, vol. 14, número 1, 2012, pp. 53-98.

Stack, Liam. "Francis Opened the Door to the L.G.B.T.Q. Community, But Only so Much," *NYT*, April 21 2025. May 8 2025. Access December 1 2025, <https://www.nytimes.com/live/2025/04/21/world/pope-francis-updates-vatican?smid=url-share#francis-opened-the-door-to-the-lgbtq-community-but-only-so-much>

---. "Cautious Optimism Among Liberals About New Pope's Views on Gay Catholics," *NYT*, May 8 2025. Access December 1 2025, <https://www.nytimes.com/2025/05/08/nyregion/pope-leo-xiv-lgbtq-gay.html>

Taylor, Martin C. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*. Madrid: Gredos, 1975.

Vargas Saavedra, Luis Ed. *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1978.

Colecciones españolas de tapices en instituciones de EE.UU.

Victoria Ramírez Ruiz
AA. Museo Nacional Artes Decorativas

Resumen

El texto analiza la dispersión de las colecciones de tapices de la nobleza y la Iglesia españolas entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, y su incorporación a museos y colecciones privadas de Estados Unidos. Este fenómeno se vincula a la crisis económica y social de ambos estamentos, a las leyes desvinculadoras y a la ausencia de una legislación eficaz para la protección del patrimonio, circunstancias que favorecieron la venta —frecuentemente opaca— de obras de gran valor histórico y artístico. El estudio destaca el papel fundamental de intermediarios, casas de subastas europeas y marchantes internacionales, así como el auge del coleccionismo estadounidense, impulsado por una nueva élite económica interesada en el prestigio cultural. A través de numerosos ejemplos, se reconstruye el itinerario de tapices procedentes de importantes colecciones nobiliarias y eclesiásticas hoy conservados en instituciones como el Metropolitan Museum of Art o el Art Institute of Chicago. El artículo concluye que esta dispersión revela profundas tensiones entre patrimonio, mercado y poder cultural, y señala la necesidad de continuar investigando este proceso.

Palabras clave: tapices, patrimonio, poder cultural, museos

El objeto de este artículo es el estudio del devenir y dispersión de las colecciones de tapices de la nobleza e iglesia española, en los años comprendidos entre las últimas décadas del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, y su destino a colecciones de museos estadounidenses. Dando cuenta en ocasiones del itinerario europeo de las obras cuando resulta necesario para entender su dispersión, y aunque el foco principal debemos fijarlo en el periodo 1870–1930, en algunos casos analizamos años posteriores

para reconstruir la trayectoria completa de determinadas piezas. En la segunda mitad del siglo XIX las grandes colecciones de tapices en España estaban en manos de la corona, la iglesia, y la nobleza. Colecciones que se habían formado durante los siglos XVI y XVIII.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX asistimos en España a un periodo de enormes cambios sociales, entre los que destaca el empobrecimiento económico que sufría buena parte de la nobleza y de la iglesia. Por su parte la nobleza asistió impávida a los grandes cambios producidos por las revoluciones liberales burguesas, que anularon los privilegios de este estrato social. Comenzaría así un ciclo de enajenación de obras de arte respecto de sus colecciones originales para incorporarse a otras, tanto dentro como, muy especialmente, fuera de nuestras fronteras¹.

El coleccionismo de artes decorativas españolas, y en nuestro caso de tapicerías, tiene una estrecha relación con la historia y con el estatus político, cultural y económico del país.

Para entender el mundo del coleccionismo y del comercio de obras de arte, hay que encuadrarlo en un contexto histórico, tanto nacional como internacional. En el caso de nuestro país, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX asistimos a un período de enormes cambios sociales y culturales producidos por los efectos de la desamortización, y la promulgación de las leyes desvinculadoras, con una nobleza e iglesia, empobrecidas y en decadencia, lo que ocasionó que pusieran sus colecciones artísticas en venta.

La concentración de títulos en pocas familias, las leyes desvinculadoras de los mayorazgos y la incompetencia de parte de este estamento produjeron el debilitamiento de muchas familias poseedoras de obras de arte y facilitaron su puesta en venta al mejor postor. Son conocidas, en este sentido, las ventas de numerosas colecciones artísticas como las del duque de Alba, el marqués de Leganés, el conde de Altamira, el duque de Medina Sidonia y de la casa ducal de Osuna.

Mientras que, en España, los tapices eran poco demandados, fuera de nuestras fronteras hubo un verdadero interés por estas piezas, siempre que fueran de gran calidad. Será el mercado de París, con las grandes casas de subastas, como la del Hotel Drouot y Londres con intermediarios como Lionel y Tommas Harris, donde se fraguaba el comercio de las grandes piezas de tapicerías procedentes de colecciones españolas. El auge de este coleccionismo europeo de tapices, que tuvo lugar desde mediados a finales del

siglo XIX, se debió por un lado a la gran demanda de estas piezas en los museos europeos como el South Kensington de Londres, el Kaiser Friedrich en Berlín, el Museum für Angewandte Kunst de Viena, el Bayerische Saatsmuseum o el Musée des Arts Décoratifs de París. Y el auge del coleccionismo americano alcanza su esplendor en las primeras décadas del siglo XX. Las colecciones particulares españolas de tapices habían permanecido ocultas y eran muy poco conocidas, pero desde la segunda mitad del siglo XIX una serie de circunstancias hicieron que salieran a la luz².

En primer lugar, hay que mencionar la actividad de la Sociedad Española de Excursiones. El escaparate público y órgano ideológico de esta institución fue el BSEE (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones), publicado entre 1893 y 1932.

Fue una asociación científica fundada en Madrid en 1893 por Enrique Serrano Fatigati, que entre otros fines científicos tenía el del estudio de las colecciones de artes decorativas.

Realizaron exposiciones de obras pertenecientes en su mayor parte a las colecciones de sus miembros, y para el conocimiento de las tapicerías de particulares fue especialmente destacada la exposición de 1912, que tenía como objeto mostrar muebles y tapices del siglo XVII.

Un dato importante para tener en cuenta fue la prensa del momento, muy proclive a publicar fotografías de las casas y palacios de coleccionistas. Lo que resulta una fuente fundamental a la hora de constatar cómo era la decoración y el mobiliario de estos espacios, con piezas artísticas.

Otro factor sobresaliente, y que no hay que olvidar, es la divulgación de las piezas de artes decorativas en las exposiciones, tanto nacionales como internacionales, como la Universal de Barcelona de 1888, en donde se expuso parte de la colección de don José María Escrivá de Romaní marqués de Monistrol y conde de Sástago.

Otro ejemplo de ello son los tapices de la colección Castro-Serna; tapices que también se exhibieron en la Exposición Histórico-europea de Madrid, realizada entre 1892 y 1893³.

Y la Iglesia, a través de publicaciones ilustradas o de muestras de arte retrospectivo, hizo lo propio. Es patente que dichas exhibiciones actuaron como reclamo para coleccionistas y marchantes, pero es importante también destacar que expertos estudiosos del arte español, como Arthur Byne y Mildred

Stapley, quienes también fueron marchantes de arte, escribieron sobre los tejidos españoles, siendo sus publicaciones muy valoradas por los coleccionistas estadounidenses.

Fueron también significativas las piezas de tapicería procedentes de colecciones españolas en las Exposiciones Hispanofrancesas de 1908 y 1919, la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y la Iberoamericana de Sevilla de 1929. Donde se expuso una serie de Aquiles, con hilos metálicos, de gran calidad. En estas estuvieron presentes interesantes ejemplos de obras de arte - algunas de ellas cedidas por coleccionistas particulares- en donde el espacio destinado a las tapicerías fue significativo.

Asimismo, las exposiciones universales en 1900 y 1920 incluyeron una sección en la que se exhibieron importantes tapices, principalmente de la corona y de los cabildos, que abrieron los ojos a los marchantes para buscar piezas semejantes en las casas nobles.

Por otro lado, la divulgación de estas colecciones fue consecuencia en gran parte del auge de las subastas, especialmente de París, donde llegaron las piezas más importantes de las colecciones españolas, conocidas internacionalmente a través de la publicación de sus catálogos. Sin lugar a duda, una de las más importantes fue la venta de la colección del duque de Alba en la casa de subastas Drouot de París 4.

Los poseedores de las colecciones de tapices

Se puede afirmar que la nobleza e iglesia española fueron compradoras compulsivas de tapices durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII. Y que, hasta la mitad del siglo XIX, esta nobleza, llamada de sangre, fue poseedora de grandes colecciones de tapices. La gran cantidad de obras de tapicería de las colecciones nobiliarias obedecía a la concentración de diversas herencias y patrimonios. Muchas casas importantes se habían unido a través de los siglos, y cada uno de ellos aportaban sus colecciones de tapices. Uno de los hechos que más favoreció la pervivencia de las colecciones de tapices en manos de estas familias hasta finales del siglo XIX fue su vinculación a los mayorazgos.

El mayorazgo es una institución jurídica del antiguo derecho castellano que permitía mantener un conjunto de bienes muebles e inmuebles vinculados entre sí de manera permanente. Se conocen como bienes vinculados aquellos que van unidos al título nobiliario y al titular de un mayorazgo, recibidos por

herencia o traspaso, y de cuyo cuidado y mantenimiento es responsable como propietario único. El propósito principal de esta medida era impedir el fraccionamiento de los mayores patrimonios aristocráticos y la disolución social de las grandes familias españolas, de forma que el grueso de bienes de una familia no se diseminara, sino que solo podía aumentar. La institución del mayorazgo estuvo vigente hasta la denominada Ley Desvinculadora de 1820 y 1840, año a partir del cual se suprimieron todos los vínculos.

Tras las leyes desvinculadoras, algunas de las grandes colecciones de tapices, que estaban en los mayorazgos, se dispersan⁵. Esto dio lugar, por un lado, a la repartición de las tapicerías entre distintos herederos, y los diferentes usos que ellos dan a su herencia. Este fue el caso de la colección Medinaceli tras la muerte de doña Ángela Pérez de Barradas y Bernuy (1827- 1903) mujer del decimoquinto duque de Medinaceli, que repartió entre sus siete hijos una colección que había permanecido unida desde el siglo XVI.

Otras veces, la dispersión tuvo su causa en la ruina económica de la Casa, como la de la casa de Osuna, donde se habían unido las colecciones artísticas, entre otras, de los duques del Infantado y Pastrana. O la colección Alburquerque, donde se habían unido los tapices del ducado de Sesto y los marqueses de Alcañices; otras, donde a la causa anterior se unen cambios de gusto de estas Casas, como es el caso de la colección Alba ya referido, de la venta la realizada en 1877. A esta demanda se unirá, para facilitar la salida de importantes tapices de nuestras fronteras, la falta de legislación y la opacidad de las colecciones favoreció un comercio clandestino.

En la mayoría de los casos resulta muy difícil establecer con claridad el volumen y la procedencia de las piezas que se vendieron entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. De igual modo, en este tiempo, la Iglesia, empobrecida y con algunos dirigentes sin escrúpulos que fueron tentados por comerciantes que ofrecían buenos precios por obras de arte que abundaban en sus centros. Catedrales como la de Zamora⁶, Palencia⁷, Burgos⁸ Tortosa, Toledo y Cuenca, vendieron parte de sus colecciones

Los demandantes y sus intermediarios

Estos hechos coincidieron casi en el tiempo con el nacimiento de una poderosa burguesía americana, que se consolidó en pocos años gracias a las grandes fortunas amasadas durante la revolución industrial en los Estados

Unidos de América. Algunos de aquellos burgueses enriquecidos fueron grandes demandantes de tapices, cuya posesión era signo de gustos refinados y distinción social

El conocimiento del tesoro artístico español comenzó gracias a la labor de A.M. Huntington y su fundación, la Hispanic Society of America, que promovió el estudio y la divulgación del arte y la cultura española. Hay que destacar el gusto que se vivió en esta época por las decoraciones de interiores seguidoras de estilos históricos europeos, especialmente el éxito de la decoración Spanish colonial Revival Style inspirada en estilo del Renacimiento español colonial. La decoración con tapicerías triunfó en EE. UU. especialmente desde la Exposición de Panamá-California de 1915 en San Diego, y en este sentido destaca el trabajo del arquitecto Bertram Goodhue. Este estilo decorativo triunfó hasta los primeros años de la década de los treinta del siglo XX, y dio lugar a una gran demanda de tapices.

Las casas de los dos coleccionistas americanos que mejor ejemplifican este estilo son las de W. R. Hearst en San Simeón, California, y la denominada “Clarendon House” en Manhattan propiedad de los Blumenthals. Será la colección de estos últimos, terminada hacia 1920 en la ciudad de Nueva York, reflejo de la demanda norteamericana y del gusto español del momento. Este matrimonio de coleccionistas había comprado para su casa neoyorquina el patio de mármol del siglo XVI del castillo de Los Vélez, en Vélez Blanco (Almería), y este vendría a convertirse en un marco incomparable para la exhibición de los tapices. En ese espacio colgaron los tapices de Mercurio y Herse que Blumenthals había comprado al anticuario Seligmann, con esa ubicación específica ya en mente⁹.

Junto a estas circunstancias, el interés por las tapicerías se vio acrecentado por conferencias y exposiciones en diferentes ciudades. A esta demanda se uniría la facilidad para comprar y exportar fuera de nuestras fronteras vestigios histórico-artísticos de nuestro país, (como es el caso de las tapicerías), la falta de legislación como hemos dado cuenta y la opacidad de las colecciones de tapices tanto de la nobleza como de la iglesia es lo que favoreció un comercio clandestino.

La lista de clientes es un auténtico “quién es quién” de hombres y mujeres cuyas colecciones de arte han constituido desde entonces el núcleo de las colecciones de tapices de muchos museos estadounidenses, la familia Blumenthals, Deering, W.R. Hearst, Rockefeller, por nombrar solo algunos, el

senador William A. Clark (1839-1925), Isabella Stewart Gardner (1840-1924), la señora Collis P. Huntington (fallecida en 1923) y J.P. Morgan (1837-1913). Hubo otros tapices procedentes de España, que estuvieron un tiempo en colecciones americanas, como fue el caso de los paños de la catedral de Palencia, de la colección Hearst pero que más tarde fueron comprados por instituciones europeas, tras la debacle de su imperio, de los EE. UU. Regresaron a Bruselas por eso no serán desarrollados en este artículo¹⁰.



Patio de la casa de los Blumenthals. Fot MET.

El papel de los intermediarios fue clave para este comercio. Destacan entre los comerciantes de tapices en este periodo, residentes en España, el matrimonio de hispanistas Arthur Byne y su esposa Mildred Stapley, la familia Stuyck, directores de la Real fábrica de Tapices, y la familia Ruiz, y los marchantes Jacques Seligmann (1858-1923)¹¹, Duveen, French & Co¹² entre los intermediarios que dirigían el comercio en París, Londres y Nueva York. Los archivos de French & Company, estudiados por Clarissa Bremer-David, proporcionan documentación primaria. para un porcentaje importante de los tapices de las colecciones americanas. Es por estos archivos que conocemos en gran parte la procedencia de las piezas analizadas en los inventarios y las fotografías que ilustran las tendencias en el coleccionismo de tapices en general.

De lo que se deduce que, en las primeras décadas del siglo XX, la relación de la French & Co, con el magnate W.R .Heart sea una de las fructíferas relaciones comerciales artísticas de esta época. En este comercio, se conformaron redes de intermediación transnacionales. Los tapices españoles se insertan en un circuito más amplio de tapicerías flamencas y

europeas, y que el caso español puede compararse con otros “periféricos” como Italia o Portugal. La demanda de tapices fue tan grande que se cree que más de 6.000 paños salieron de Europa en las primeras décadas del siglo XX.

Los tapices: origen y destino

La primera colección de tapices de la nobleza española que tenemos que mencionar al realizar este estudio es la de la casa de Alba. Podemos afirmar, de forma documental, que esta colección fue iniciada en el siglo XV y llegó a la segunda mitad del siglo XIX con más de cien paños de excelente calidad.

La casa de Alba poseía a finales de siglo XIX uno de los más importantes conjuntos de tapices. En el siglo XVIII, gracias al matrimonio de la condesa de Monterrey y marquesa del Carpio, con don Francisco de Toledo y Silva, X duque de Alba, se unieron buena parte de las colecciones de tapices más importantes del siglo XVII -Monterrey, Carpio y Alba-, unión nobiliaria que continúa hasta hoy.

Por diferentes razones, la colección de tapices de los duques de Alba fue puesta en venta en París¹³ en la casa de subastas Drouot en 1877, como ya hemos comentado. Aunque esta subasta fue interrumpida el primer día, aduciendo como pretexto las tensiones entre Rusia y Turquía, creemos que, por los datos recogidos sobre esta venta, gran parte de estas tapicerías se debieron vender en el primer día. Fuera en subastas o en ventas posteriores, fueron muchos los paños vendidos, y siempre aparece como comprador el barón Frederic Emile d'Erlanger, belga de familia de banqueros y residente en París, que fue uno de los compradores más destacados de antigüedades a finales del siglo XIX. Años más tarde, a través de los grandes intermediarios americanos como fue la casa Duveen Brothers, de New York, pasaron a formar parte de los coleccionistas privados americanos, y más tarde acabaron en los grandes museos de Norteamérica.

¿Qué piezas de esta colección hemos podido identificar en instituciones norteamericanas en la actualidad? Empezaremos dando cuenta de dos tapices de grandes dimensiones, tejidos en Bruselas en el primer cuarto del siglo XVI en lana y seda, de la serie “La Redención del Hombre”. Estos tapices pertenecieron dentro de la colección de los duques de Alba, a los condes de Monterrey, y fueron vinculados por estos en 1555¹⁴. El primero, “Cristo

empezando su ministerio”, actualmente en el Museum of Fine Art de Boston¹⁵, forma parte de sus fondos desde 1954, procedente de la colección de William Randolph Hearst (b. 1863 - d. 1951), quien a su vez lo había comprado en 1922 a la firma Duveen de New York.

Esta tapicería pertenece a la serie “Alegorías del cristianismo” y es la sexta de una serie de diez, diseñada para ilustrar la historia de la redención de la humanidad en términos de alegoría cristiana. En su campo se muestran varias escenas que incluyen la “Decapitación de Juan el Bautista”, “Juan predicando”, “La Mujer sorprendida en Adulterio”, “Las Virtudes armando al Caballero Cristiano”, “El Bautismo de Cristo”, “La Resurrección de Lázaro” y “La Caridad desafiando a los Vicios”. Dos figuras masculinas sentadas aparecen en las esquinas inferiores, sin identificar a la izquierda, y David a la derecha. Está bordeada con una estrecha cenefa con flores y frutos.



“Cristo empezando su ministerio”. Serie “Alegorías del cristianismo”
también denominada “La redención del Hombre”. Bruselas. Primer cuarto del siglo XVI.
Museum of Fine Art Boston. N inv. 54.1776. Fot. IVDJ.

El segundo tapiz, “La Resurrección”, de la misma serie “La redención del Hombre” o “Alegorías del cristianismo” se encuentra en el Instituto de Arte de Chicago¹⁶. Comprado por el barón D’Erlanger en la venta de Alba 1877. En 1922 estaba en manos de Duveen Brothers, quien lo vendió a William Randolph Hearst (1863-1951) y en 1946 pasó a manos del Art Institute of Chicago. Muestra la figura de Cristo rodeado de diferentes escenas del antiguo y nuevo Testamento. Cierran el campo los dos profetas, con filatelias en la parte inferior. Todo el tapiz está bordeado por una estrecha cenefa de flores y frutos.



“La Resurrección”. Serie “Alegorías del cristianismo” o “La redención del Hombre”. Bruselas
Primer cuarto del siglo XVI. Art Institute of Chicago. N inv. 1946.47. Fot. IVDJ.

Procedente de la misma colección nobiliaria, el Art Institute of Chicago posee otro tapiz denominado “Pomona sorprendida por Vertumno y otros pretendientes” perteneciente a la serie de “Vertumno y Pomona”¹⁷, tejidos hacia 1535 en Bruselas con las armas del duque de Rouen. Desarrolla en el campo la historia de amor entre Pomona y Vertumno que Ovidio escribió en su libro XIV de la Metamorfosis. según la historia, Vertumno estaba enamorado de la hermosa Pomona, que era devota de la jardinería y no estaba interesada en el cortejo. Intentó cortejarla, al principio en vano, pero finalmente ganó su corazón. La tapicería es la primera escena de cinco y representa el desinterés de Pomona por todos los diversos pretendientes que se muestran. Esta tapicería pertenece al conjunto narrativo de este tema, superviviente más antiguo que ilustra la totalidad del cuento de Ovidio.



“Pomona sorprendida por Vertumno y otros pretendientes”. Serie “Vertumno y Pomona”. Bruselas
1535. Art Institute of Chicago. N inv. 1940.86. Fot. The Art Institute of Chicago.

Procede de las compras realizadas por French and Company, de New York. En 1926, esta sociedad la vendió a William Randolph Hearst (+1951), y a través de sus herederos pasó en 1940 al Art Institute of Chicago. Entre las piezas más importantes de la colección Alba se encontraba un conjunto de tapices procedente de la colección de Enrique VIII rey de Inglaterra. y compradas por el marqués del Carpio, don Luis de Haro en la conocida como la Almoneda del Siglo, en 1649; pasaron en el siglo XVIII a la colección Alba.

Este conjunto de tapices de primera calidad artística y técnica, a lo que se une la riqueza de sus materiales, pues la mayoría cuentan con hilos metálicos en su tejeduría, fueron puestos a la venta en la subasta de Drouot en 1877.

Empezaremos dando cuenta de cuatro tapices conocidos como la de la “Pasión de Alba”¹⁸ que actualmente se encuentran repartidos entre el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y la National Gallery of Art de Washington. Fueron tejidos en Bruselas con lana, seda e hilos metálicos hacia 1520 por el tejedor más importante del momento, Pieter de Pannemaker (1517– 1535). Ilustran la Pasión de Cristo y se basan en los dibujos de Bernaert van Orley pintor de la corte de Margarita de Austria. Además del tema, estos tapices están unificados por estar bordeados por una cenefa de roleos, frutos y plantas, a modo de grisalla.



“La última cena”. Serie de “La Pasión”, Bruselas, ca. 1520–30.
Metropolitan Museum of Art. N inv. 1975.1.1915. Fot. MET.

Los que actualmente están en el Metropolitan Museum of Art se conocen con el nombre de “La última cena”, donde Cristo se muestra en el centro de la composición con su brazo derecho alrededor del durmiente San Juan, y su brazo izquierdo extendido dirigiendo la vista del espectador hacia Judas, que se levanta para irse; en la esquina inferior derecha, su bolsa ya llena con el pago que ha recibido por la traición que prometió. Los tapices de la colección Alba vendidos en 1877 fueron comprados más tarde por la compañía Duveen Brothers, de New York, en noviembre de 1912.

Completaban esta serie los dos tapices que en la actualidad se encuentran en la National Gallery of Art de Washington¹⁹, se denominan la “Crucifixión de Cristo” y la “Oración en el huerto de Getsemaní”. Otro tapiz, también en el Metropolitan Museum of Art, procedente de esta colección, es “La Crucifixión”. Con borduras diferentes basado en la obra Bernard van Orley (Netherlandish, Brussels ca. 1492–1541) y posiblemente tejido por Pieter de Pannemaker (Netherlandish, active 1517–1535), con lana, seda e hilos de oro, en Bruselas entre 1515 y 1525.

En la parte central un Cristo crucificado rodeado de una multitud de ángeles llena un cielo turbulento, sosteniendo los símbolos de la Pasión. Abajo, Juan el Evangelista avanza desde la izquierda; a la derecha, María Magdalena, vestida lujosamente. También, llorando, la Virgen María mira hacia su hijo, y una tercera mujer santa, posiblemente María de Cleofás, abraza la cruz. Pasó a formar parte de la colección del Metropolitan en 1941 procedente de la colección de Bequest of George Blumenthal.



“La Crucifixión”. Bruselas 1515-25, Metropolitan Museum of Art
N inv. 41.190.136. Fot. MET.

Hay que mencionar por último un tapiz procedente de la colección Alba-Monterrey y que creemos es el que actualmente se encuentra en la National Gallery of Art de Washington, “un paño de devoción de ras del descendimiento de la Cruz” es probablemente el tapiz de “La Lamentación”²⁰.

La segunda colección en importancia fue la colección Medinaceli. Estaba formada en 1889 por más de cincuenta tapices, reunidos en varias series. La colección de tapices comenzó en el siglo XVI, y fue aumentando a través de los siglos con la unión de las diferentes casas poseedoras de tapices que entraron a formar parte de la casa de Medinaceli. Algunas de estas fueron las de Alcalá, Santisteban, Medellín, Cardona y Aytona.

La colección mantuvo unidas sus principales piezas hasta principios del siglo XX en que se repartió la herencia del XV duque de Medinaceli, don Luis Tomás Fernández de Córdoba y Ponce de León (1840–1873); tras su muerte, el grueso de la colección de tapices quedó en manos de su viuda doña Ángela María Apolonia Pérez de Barradas y Bernuy (Córdoba, 9 de febrero de 1827-Madrid, 13 de agosto de 1903).

Entre las ventas de tapices más importantes al mercado internacional de esta colección podemos destacar los dos paños de “Las bodas de Mercurio y Herse”²¹, serie tejida por Willem de Pannemaker en 1570, basada en los cartones de Giovanni Battista Lodi da Cremona (1540–52) y las cenefas en los dibujos de Giovanni Francesco Penni (Italian, Florence ca. 1496–after 1528 Nápoles). Formó parte desde 1603 de la colección de Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma y valido de Felipe III. Estos tapices pasaron a la casa de Medinaceli por herencia en 1673²², cuando Feliche Enríquez de Cabrera, viuda de don Francisco Gómez de Sandoval, II duque de Lerma la dio en herencia a su nieta Catalina de Aragón, quien la declaró vinculada al mayorazgo de Medinaceli.

El conjunto de tapices permaneció unido en la Casa Medinaceli hasta su dispersión en 1909, año en que la duquesa de Denia y Tarifa (1827 – 1903), viuda del XV duque de Medinaceli, dividió la serie entre seis de sus herederos. Los paños de “El baile y Mercurio detenido por Aglauro” pertenecen en la actualidad a la Fundación Medinaceli, un tercero de “Mercurio enamorado de Herse” pasó a la duquesa de Híjar (1854 – 1923) y en la actualidad está en manos de los duques de Alba; el quinto, “Aglauros es superado por la envidia,” actualmente se encuentra en Córdoba en la finca del Patriarca, en manos de la duquesa de Cardona. Sin embargo, otros fueron vendidos y adquiridos en el

extranjero. Son los tapices de las “Cámara nupcial de Herse” y “Metamorfosis de Aglauro y partida de Mercurio”, heredados por María del Carmen Fernández de Córdoba y Pérez de Barradas (1865-1949), condesa de Valdelagrana y por su hermano el duque de Lerma.

En noviembre de 1909, estos dos últimos tapices, tras su puesta en venta pasaron rápidamente de un anticuario parisino, Raoul Heilbronner, al distribuidor Jacques Seligmann, con sede en París y Nueva York, y a los coleccionistas George y Florencia Blumenthal. Finalmente, en 1941 pasaron al Metropolitan Museum of Art, en donde se conservan en la actualidad.



“Cámara nupcial de Herse” Serie “Mercurio y Herse”.
Museum, Metropolitan Museum of Art N inv. 41.190.135 Fot. MET.

Otra gran colección de tapices, procedente de la nobleza de Palma de Mallorca, fue vendida a principios de siglo por la familia Villalonga Mir²³. En 1913, fueron adquiridos por Charles Deering en 350.000 pesetas, pasando buena parte de esta colección a engrosar finalmente los fondos del Art Institute de Chicago²⁴.

En un primer momento esta serie se quedó en España, ya que Deering tenía una casa en Sitges donde conocemos cómo estaban colgados, y la serie a la que pertenecen. Estos tapices fueron reconocidos por las fotografías expuestas en *“Mallorca: artística, arqueológica, monumental”*, publicada por el editor Parera²⁵.

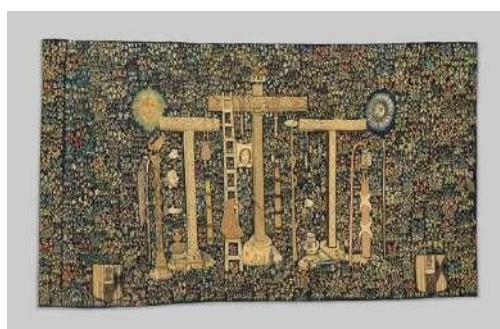
Pertenecen a la serie de “César y Cleopatra”, tejida en Bruselas por G Peemans y G.L Leefdael hacia 1680 según los diseños de Justus van Egmont.



“Historia de Cesar y Cleopatra”. Bruselas, ca 1680 Tejedores Peemans, Gerard; Leefdael, G. L. Art Institute de Chicago N inv. 1944.18. Fot. Art Institute de Chicago.

En este breve recorrido por los tapices nobiliarios españoles en instituciones norteamericanas tenemos que dar cuenta de cuatro tapices procedentes de la colección del marqués de Dos Aguas y vendidos en los primeros años del siglo XX.

El primer tapiz es un frontal de altar con instrumentos de pasión que actualmente se encuentra en el Metropolitan Museum of Art. Se denomina Arma Christi. En el campo del tapiz encontramos las cruces en las que Jesús y los dos ladrones fueron ejecutados. Alrededor de las cruces hay objetos vinculados al sufrimiento y muerte de Jesús, conocidos como Instrumentos de la Pasión -la corona de espinas, el paño con el que Verónica limpió su rostro y los clavos que lo fijaron a la cruz-, todos ellos alineados sobre un fondo floral. Porta las armas de los duques de Segorbe en la parte inferior, izquierda y derecha y fue tejido en hilo de oro y plata en talleres de la corona de Aragón²⁶.



Arma Christi. Aragón 1480-1500. Metropolitan Museum of Art. N inv. 52.34. Fot. MET.

A juzgar por su tema y dimensiones, este tapiz no queda claro si fue utilizado como un antependio o como un fragmento de un dosel. Estudios recientes afirman que debió haber sido fabricado en la Corona de Aragón alrededor de 1480-1510, quizás en el taller del maestro tejedor Joan Marroquí.

Posiblemente fue encargado por Enrique II de Aragón, duque de Villena y Segorbe (1472– 1522), o por su hijo. No conocemos cómo y cuándo paso al marqués de Dos Aguas, Valencia (c. 1910) quien lo vendió a la Spanish Art Gallery Ltd. de Londres hacia 1928. Tras las ventas en Christie's, Londres (April 6-7, 1938, no. 234) estuvo en manos de L. F. A. Drey, de Londres, y fue vendido y adquirido por el Metropolitan en la década de 1950.

Y los tres tapices siguientes, procedentes de esta última colección, pertenecientes a la serie de “Los triunfos de las virtudes” actualmente en Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco²⁷, se conocen como “La Prudencia”, “La Fortaleza” y “La Justicia”, tejidos en Bruselas hacia 1535, en lana y seda.

En el campo aparecen las virtudes triunfantes, están sentadas en un carro, acompañadas de figuras extraídas tanto de la Biblia cristiana como del mundo antiguo para comunicar ideas sobre la justicia y la moralidad. Era común representar las virtudes y los vicios como figuras humanas, dándoles forma real. Estos tapices se basan en el hecho de que los espectadores medievales comprendían este lenguaje simbólico. La figura de la justicia se representa como una mujer con una espada, y está sentada en un carro.

Estos tapices fueron los vendidos por el marqués de Dos Aguas, a principios del siglo XX, y después de diferentes compras pasaron a la colección William Randolph Hearst Foundation, para terminar en la actualidad en el museo Palace of the Legion of Honor de San Francisco, desde 1953.

Tenemos que mencionar otra colección de tapices española que se encuentra en la actualidad en una institución norteamericana. Son cinco paños de la serie de “Historia de Escipión”, realizada según diseños de Giulio Romano, y tejida por Cornelius y Hendrick Mattens hacia 1580; tejidos en seda, lana, oro y plata, se encuentran hoy en el National Geographic Theater de San Simeón, el Hearst Castle y en el Peabody Conservatory Museum de Baltimore; por lo que sabemos, fueron vendidos a principios del siglo XX en las Galeries Heilbronner de París, y pasaron después por las colecciones de Clarence Hungerford Mackay y Henry Simmons. En 1927 fueron comprados por Mitchell Samuels; ese mismo año Hearst se hizo con el conjunto. Sus títulos son:

“Presentación de las coronas”, “Llegada a África”, “Encuentro entre Escipión y Aníbal antes de la batalla de Zama”, “Incendio del campo numidio” y “Triunfo de Escipión con prisioneros”. Estos tapices se pusieron en venta posiblemente a través de Lyvinio Stuyck, director de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid, procedían de la colección del duque de Sexto, marqués de Alcañices, aunque algunos autores creyeron que procedía de la colección real²⁸.

Además, hubo otra parte de nuestra nobleza que por sus relaciones internacionales vendieron de forma directa sus colecciones en Estados Unidos. Es el caso de Francisco González de la Riva y Vidiella, IX marqués de Villa Alcázar, quien desde 1912 vivía en Los Ángeles y tenía contactos suficientes, dada la demanda que había en esta región²⁹. Noticias de la época hablan de la venta de la colección con más de 40 tapices, procedentes de Sevilla.

Tapices procedentes de la iglesia

Como hemos dado cuenta, las colecciones de tapices de la Iglesia, a finales del siglo XIX, eran tan amplias como las colecciones de la nobleza. La pobreza y necesidades por la que pasaban las iglesias y catedrales españolas, hicieron que se vendieran gran parte de los objetos religiosos.

La opacidad de estas ventas ha dificultado la labor de los investigadores, lo que ha dado lugar a que sean las investigaciones en las colecciones americanas las que nos han dado luz en este tema, presentando en la actualidad grandes lagunas. Son tres los museos estadounidenses que acogen más tapices procedentes de las colecciones eclesiásticas españolas.

En primer lugar, daremos cuenta de un fragmento de tapiz denominado “Los santos españoles”, actualmente en The Fine Arts Museums of San Francisco (California). Es un fragmento de tapiz de lana y seda tejido en Flandes hacia 1440-1468. Según los estudios del profesor Zalama su procedencia es probablemente la colección de Juana Enríquez, mujer de Juan II, rey de Aragón. Por herencia pasó a su nuera, la reina Isabel La Católica. Según se documenta en los estudios del profesor Miguel Ángel Zalama:

Después de la muerte de la reina en 24 de noviembre de 1504, y cumpliendo la manda testamentaria en la que facultaba a su esposo para construir y dotar la Capilla Real, cuando el rey Fernando optó por enviar veintidós tapices en dos lotes a lo largo de 1505, y en el segundo envío se documenta el paño de los Santos de España, que por nómina del rey de Aragón firmada en Segovia el 22 de julio de 1505 se entregó junto a otros diez paños al capellán Real Martín Velázquez para los llevar a la dicha Capilla de Granada³⁰ (Zalama 40).



Tapiz "Los Santos españoles". Fine Arts Museum of San Francisco. N inv. 1975-5-27. Fot. The Fine Arts Museum of San Francisco.

Posiblemente pasaría a la colección de Mariano Fortuny con ocasión de las ventas que hizo la catedral de Granada en 1871. Más tarde fue vendido en la subasta de Hotel Drouot de París en 1875, en donde figuró con el número 140 entre las pertenencias del artista. Catalogado como tapiz español de finales del siglo XV, se describía como panel que representa a pontífices y abades españoles, según la leyenda que figura en la parte superior del tapiz y los nombres que aparecen en sus vestimentas. Fue donado al museo por de Hélène Irwin Fagan, en 1975. Esta coleccionista adquirió el fragmento en 1925 de French and Company, que probablemente lo compró en la subasta celebrada en el Hotel Drouot en París entre el 27 y el 30 de abril de 1875. En la Colección Mascort se conserva un fragmento que pudo haber formado parte de este tapiz, con escudo de armas.

El segundo tapiz procedente de catedrales españolas se titula el "El Credo" y en la actualidad se encuentra en el Museum of Fine Arts, Boston. N Inv 08.441. Fue tejido con lana y seda en Flandes hacia 1475- 1500. Las escenas desarrolladas en el campo están separadas por columnas que dividen la tapicería en cuatro bayas. Cada baya encierra una escena que ilustra un texto del Antiguo o Nuevo Testamento. El tema que se desarrolla en este tapiz

es la armonía divina entre las promesas de los profetas y su cumplimiento según lo indicado en el Credo de los Apóstoles. En la primera escena, Dios Padre levanta su mano en bendición ante Eva, que se levanta del lado de Adán dormido. En la siguiente sección del tapiz, Juan el Bautista se muestra en el acto de bautizar a Cristo. Y la tercera sección principal muestra la Natividad. La Crucifixión está representada en la cuarta y última sección del tapiz.

Según la información del museo, procede de una catedral española. Fue comprado en Madrid en 1893 por Eben Wright (b. 1867 - d. 1908). En 1908, tras su muerte, paso a su madre Anna Nichols (Sra. John Harvey) Wright (nacida en 1839 - fallecida en 1910), quien lo regalo en este momento al MFA.

Sin lugar a duda, el museo norteamericano que contiene más tapices provenientes de colecciones eclesiásticas españolas es el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Además, fue el principal museo que se benefició del debacle financiero del magnate Herrst y por esta razón llegaron a este museo un importante legado de tapices, algunos procedentes de colecciones españolas, colgados principalmente en The Cloisters, Los tapices flamencos, fueron muy del gusto del impulsor de dicha sección de arte medieval, John D. Rockefeller Jr. (1874-1960), estaban llamados a ocupar un lugar fundamental.

El primer tapiz del que daremos cuenta en este apartado del denominado tapiz “El Credo de los Apóstoles”³¹. Había pertenecido a las colecciones de la nobleza, pero lo encuadramos en este apartado porque en el momento de su venta estaban en manos de la iglesia. El caso del Tapiz del Credo, actualmente en el Metropolitan Museum of Art procedente de una iglesia catalana. Fue tejido en Bruselas en lana y seda entre 1550 y 1600.

El campo está dividido en quince compartimentos. Cada uno de ellos contiene una escena que representa un artículo del Credo de los Apóstoles, un conjunto de declaraciones de creencias cristianas que se remontan al siglo IV. Esta tapicería es una de las pocas piezas que sobreviven sobre este tema, representado quince artículos en una sola colgadura, sin inscripciones acompañantes. De esta forma, la idea representada lo hace fácilmente legible.

La serie comienza con Dios creando el cielo y la tierra y termina con una imagen de vida eterna. Dentro del contexto de la iglesia, tales tapicerías ofrecían lecciones visuales que habrían sido usadas en la instrucción religiosa.

tejidos en Flandes, con lana y seda hacia 1500-1520 pertenecen a la serie que actualmente es conocida como “Redención del Hombre” o “Alegoría del Cristianismo” formada por diez paños, tejida en la manufactura de los talleres de Bruselas. Carecen de marcas de tejedor y de ciudad.

Esta serie narra la historia de la Creación, los Vicios, la Redención, el Juicio Final y se inscribe dentro de la didáctica que a lo largo de la Edad Media se confirió a las imágenes. Las metáforas visuales se utilizaron con frecuencia como herramientas poderosas al servicio del poder para enseñar modelos de conducta a toda la sociedad, verdaderos espejos en los que debía contemplarse toda la colectividad.

Estos tapices forman parte de las donaciones que el cardenal Fonseca donó a la catedral de Burgos. Participaron en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, en la Exposición Histórico-europea de Madrid de 1892, y en la exhibición de arte retrospectivo que la catedral de Burgos organizó en 1921 para celebrar el VII centenario del templo. La notoriedad que las piezas adquirieron en dichos eventos atrajo a comerciantes y mercaderes, lo que supuso que en 1929 el anticuario vitoriano Raimundo Ruiz ofreciera a los marchantes extranjeros algunos de los tapices que Fonseca había donado a la catedral de Burgos, resultando que dos de las cuatro colgaduras fueran rápidamente compradas por inversores estadounidenses, quienes ofrecieron una cantidad significativa para su adquisición

El origen está en la donación de cuatro tapices que el obispo Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524)³³ hizo a la catedral de Burgos en 1526, en donde dos piezas siguen formando parte del patrimonio de esta, mientras que las otras dos forman parte del catálogo del Met. Como otro ejemplo de opacidad en las ventas de la Iglesia resulta interesante advertir que en la ficha de dicha venta aparece consignado, que no debía ser divulgado, la procedencia de dichos paños, excepto al comprador³⁴.

Fueron vendidos por la catedral de Burgos en 1931 a French & Co. por medio del comerciante español Raimundo Ruiz. La negociación de compra por parte del Museum, Metropolitan Museum of Art fue llevada a cabo por James J. Rorimer, conservador de arte medieval de la institución.

El tercer tapiz que proviene de la catedral de Burgos se denomina “La Sagrada Familia con Santa Ana”. Es de pequeñas dimensiones y fue tejido en Flandes, con lana e hilos metálicos, hacia 1500.



Tapiz "La Sagrada Familia con Santa Ana". Bruselas.
Metropolitan Museum of Art Nueva York. N inv. 65.181.15. Fot.MET.

En el campo aparecen la Virgen y el Niño bajo palio, acompañados de san José a la izquierda y santa Ana a la derecha. Todo el tapiz está bordeado de una estrecha bordura de flores muy del gusto de los tapices de Bruselas del principio del siglo XVI.

Fue vendido por la catedral de Burgos alrededor de los años 1919 al comerciante Lionel Harris, fundador de la firma The Spanish Art Gallery de Londres. Años más tarde fue comprada por French & Co., de allí a la colección de Adele y Arthur Lehman, y de allí en 1965 al Metropolitan museum of Art.

Otros tapices, que actualmente se encuentran en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York son los tapices de la serie de Las Edades del Hombre³⁵.

Todos ellos tejidos en lana y seda en Bruselas hacia 1515, basados en los dibujos de Bernard van Orley (1492–1541/42). N Inv. 53.221.1. La serie que ilustran es la vida de un hombre, dividida en doce períodos de seis años.

En el primer tapiz "La primavera". Venus, en el centro, representa la primavera de la vida; los símbolos y ocupaciones de tres meses, enero, febrero y marzo, representan los años desde el nacimiento hasta los dieciocho. Las historias muestran a Moisés, de niño, eligiendo un carbón ardiente en lugar de un pedazo de oro; a un niño romano, Papirio, explicando a los senadores cómo había engañado a su madre para ocultar sus secretos; y al joven Alejandro asombrando a los embajadores persas con su astucia.

El segundo, la tercera edad, "El Otoño". Baco, en el centro, representa el otoño de la vida; los símbolos y ocupaciones de tres meses, julio, agosto y septiembre, representan los años desde los 36 hasta los 54. Las historias

muestran al centauro Quirón compartiendo su conocimiento al enseñar medicina al joven Asclepio; a José dirigiendo la recolección de la cosecha en anticipación a los años de escasez que vendrán; y a Hércules cosechando las manzanas doradas de las Hespérides, el último de sus doce trabajos.

Fueron encargados posiblemente por Margarita de Austria regente de los Países Bajos. No se conoce documentalmente en qué momento pasaron a la catedral de Tortosa, o Lérida. Posteriormente, y a través del comerciante Raimundo Ruiz, y Apolinar Sánchez, pasaron a manos de grandes intermediarios y coleccionista norteamericanos, como Lionel Harris (c. 1930) y French and Co., en Nueva York fueron vendidos a William Randolph Hearst y a través de su fundación pasaron a formar parte de la colección del Metropolitan en 1953³⁶. Otros tapices hoy en el Metropolitan Museum of Art y que se asigna su origen a colecciones españolas, pero que creemos necesitan un estudio más profundo por la complejidad de su origen son:

“Cinco escenas de la historia de los Siete Sacramentos y sus prefiguraciones en el Viejo Testamento”³⁷. N inv. 07.57.1-2.3-4-5. Tejido en lana y seda en Flandes hacia 1430-1450. Procede posiblemente de la colección del rey Juan II de España, de quien pasó por herencia a Enrique IV de España, y de este a Isabel la Católica.

Tras las ventas de los tapices de la capilla Real de Granada, herencia de esta última reina, fueron comprados por Mariano Fortuny Marsal y vendidos por este último en la subasta del Hôtel Drouot, en París en 1875, tras pasar en 1907 por las manos del Pierpont Morgan llegaron al, Metropolitan Museum of Art.

El tapiz de “La caída y la Redención del hombre” tejido en lana y seda e hilos metálicos. Flandes hacia 1480-1490. Con N inv. 17.189. Es un tapiz a modo de retablo donde se representa la redención del hombre por la crucifixión de Cristo, representado en la escena central. Rodeando esta escena, aparecen distintos episodios del Antiguo Testamento. La expulsión de Adán y Eva del paraíso. Salomón y la reina de Saba, la historia de Zacarías y Moisés presentando las Tablas de la Ley.

En el estudio que hace Caballo de los tapices medievales del Metropolitan Museum of Art³⁸, da cuenta de cómo el investigador Steppe asigna la procedencia de este tapiz a Isabel la Católica, asociándolo al inventario y ventas de sus tapices de 1505.

Las últimas atribuciones dadas por el Metropolitan, antes de entrar en su colección, dan como los poseedores de esta pieza en el siglo XX a la colección parisina de Emile Gavet, y a la colección de Oliver H. Payne, de Nueva York (1917).

Tapiz “La Anunciación” posiblemente procedente de la catedral de Gerona³⁹, N inv. 45.76. Tejido en lana y seda entre 1410-1420 en los Países Bajos meridionales. Se representa a la Virgen sentada, sorprendida ante la visión de arcángel Gabriel. Este sostiene un pergamino con las palabras Ave gracia plena («Dios te salve, llena de gracia»). Arriba, Dios Padre envía al niño Jesús con una cruz hacia la Virgen, precedido por la paloma del Espíritu Santo. Descienden en dirección a la Virgen. El jardín cerrado enfatiza su virginidad, y el único lirio blanco colocado en una elaborada vasija de cerámica simboliza su pureza.

Se cree que procede de una catedral española, posiblemente Gerona y que en las compras del siglo XX estuvo en propiedad de varios intermediarios como la Spanish Art Gallery Ltd., London; P. W. French & Co., New York (antes de 1922–1924); y de Mr. and Mrs. Harold Irving Pratt (1924–1949), antes de entrar en el Metropolitan Museum of Art.

El tapiz “Cristo niño presionando las uvas de la Eucaristía.”⁴⁰, N inv. 14.40.709. Posiblemente procedente de la colección de Juana de Castilla, de quien pasó a la orden militar de Calatrava. Tras varias ventas, fue comprado por Benjamin Altman, de Nueva York. Tejido en Flandes hacia 1500, es de pequeñas proporciones y representa a niño Jesús, rodeado de signos de pasión.

Por último, daremos cuenta de las compras a la catedral de Toledo, estudiados por la Dra. Martínez Ruiz ya que fueron muchas las necesidades de este cabildo a finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX y se dan como la causa principal de las ventas de tapices⁴¹. El catálogo Hearst también reunió cuatro paños tejidos en Bruselas hacia 1500-1515 procedentes del tesoro de la catedral de Toledo. Pertenecían a la serie de la Batalla entre los Vicios y las Virtudes y se denominaban “La Tentación del hombre por los vicios y la defensa de las Virtudes”, “El combate de vicios y virtudes o el triunfo de Cristo”, “La Creación y caída del hombre” y “La Resurrección de Cristo”. Fueron comprados por Hearst quien los destinó a la decoración de Clarendon House, el lujoso apartamento en el 137 de Riverside Drive. No está claro donde se conservan

actualmente, lo que sí se sabe es que las colgaduras salieron del templo toledano a comienzos del siglo XX, y a lo mejor son los que actualmente se encuentran The Fine Arts Museums of San Francisco⁴².

Posiblemente sea otro paño, procedente de la catedral de Toledo *La Crucifixión y la Resurrección* de la serie Las Edades del Hombre. Bruselas, 1500- 1515. después de formar parte de la colección Hearst⁴³, se conserva actualmente en Fine Arts Museums of San Francisco. No fueron éstos los únicos paños procedentes de la catedral de Toledo que formaron parte de la vasta colección Hearst; Duveen puso en sus manos otro interesante ejemplar toledano: “La Crucifixión y la Resurrección Hearst lo adquirió en 1925, pero tras la muerte de éste fue donado en junio de 1954 al McMullen Museum Boston College, donde actualmente se exhibe⁴⁴.

Conclusión

Aún a falta de muchos estudios sobre la procedencia de piezas de tapicería en las instituciones americanas, podemos afirmar que desde últimos del siglo XIX y principios del siglo XX, y debido la precariedad de nuestra nobleza e Iglesia, son muchas las piezas que salieron de España, y llegaron a los muros de los palacios y colecciones particulares norteamericanas. Más tarde, por donación o venta, pasarían a sus museos.

Podemos concluir afirmando que el periodo elegido en España es un momento de grandes contrastes: por un lado, aparecen importantes coleccionistas, investigadores, artistas que hacen un trabajo insuperable en el campo de las artes decorativas; por otro lado, la ausencia de una legislación clara, es decir, de un deficiente ordenamiento jurídico orientado a la protección del legado cultural y la opacidad de las colecciones de arte de la nobleza y la Iglesia, favorecieron un comercio clandestino, que posibilitó la salida de obras artísticas fuera de nuestras fronteras. Esta dispersión de nuestras colecciones de tapices sigue en la actualidad, aunque en este momento bajo una legislación concreta.

Los dos últimos tapices que salieron a los EE. UU. fueron dos piezas de tapicería procedentes de la colección del marqués de Castro Serna, que fueron adquiridas por el Metropolitan Museum of Art en el siglo XX.

Un paño de “La Verónica”, de lana, seda e hilos metálicos tejido en Bruselas en el primer cuarto del siglo XVI, fue puesto a la venta en una casa de

subastas de Madrid en 2004. Este tapiz había participado en la exposición de arte flamenco en las colecciones españolas en 1958. Otro tapiz similar fue donado al Museum, Metropolitan Museum of Art a la muerte de George Blumenthal en 1941.

Y el último tapiz conocido fue “El triunfo de la Fama”. Este pertenece a una serie de seis paños basados en la famosa obra literaria italiana, de la segunda mitad del siglo XIV, de Francesco Petrarca. Fue tejido en lana y seda, en Bruselas, sobre cartones del círculo de Colyn de Coter. El tapiz de “Los Triunfos” se data en torno a los primeros años del siglo XVI (1502-1504). Este tapiz formaba parte de un conjunto de seis tapices pertenecientes a la colección Castro-Sena. Esta colección se formó en el siglo XVIII y constaba de tapices de gran calidad. Junto con otro de la misma serie, “El Triunfo del Tiempo”, estuvieron en la colección Castro-Serna al menos hasta 1971⁴⁵.

En 1990 “El triunfo de la Fama” aparece ya en un catálogo de tapices de la prestigiosa galería especializada en arte medieval y tapices Bernard Blondeel de Amberes, en asociación con de Wit Fine Tapestries⁴⁶. Después, el 14 de junio de 1993, aparece a la venta en la casa de subastas Christie’s de Londres con el número de lote 178. La pieza fue finalmente adquirida por Bernard Blondeel quien la tendrá hasta 1998, momento en el que la fundación Annenberg la donará al Museum, Metropolitan Museum of Art⁴⁷.

Las investigaciones sobre las piezas de tapicería que llegaron a instituciones o colecciones particulares estadounidenses siguen siendo objeto de mi estudio y creemos que estamos ante la punta de un iceberg. Los coleccionistas españoles tenían en sus inventarios un número ingente de estas piezas, que hasta aproximadamente la década de los años 30 del siglo XX fueron muy codiciadas por los coleccionistas americanos.

En general, estas operaciones se llevaban a cabo fuera de los canales legales que requerían de la intervención y opinión de las Reales Academias y la Dirección General de Bellas Artes. Se realizaban en secreto, con vendedores manteniendo el anonimato. Y se prefería eliminar cualquier rastro de la historia de los objetos para evitar posibles problemas legales o administrativos en el futuro.

NOTAS

¹ Victoria Ramírez Ruiz. "Fortuna y dispersión de las colecciones nobiliarias de tapices de los siglos XVI y XVII" en *Humanismo y Naturaleza en los tapices de Badajoz* & Adenda: ponencias y anejos del Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura. Badajoz 21 y 22 de febrero de 2019 / Ignacio López Guillamón (ed. lit.), César Chaparro Gómez (ed. lit.), 2020 pp. 110-149

² Los tapices de los que damos cuenta en ese trabajo, procedentes del siglo XVI, XVII pueden conocerse gracias a los testimonios asentados en los distintos inventarios, tasaciones de bienes, testamentos o documentos indirectos de relación de bienes que se redactaron a lo largo de varios siglos. Las fuentes que se han consultado para realizar este trabajo son los inventarios de nobleza principalmente en el Archivo de la Fundación Alba, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Archivo histórico de la Nobleza de Toledo y bibliografía especializada, especialmente la revista Blanco y Negro de los primeros años del siglo XX.

³ *Exposición Histórico-europea. 1892 a 1893*. Catálogo General, (Madrid: Fortanet, 1893), pág. 570.

⁴ *Catálogo de ventas de la colección Alba. Hotel Drouot*. París, del 7 al 20 de abril de 1877.

⁵ Las colecciones elegidas para este trabajo, como Medinaceli y Alba fueron estudiadas en mi tesis doctoral.

⁶ Victoria Ramírez Ruiz, *Los tapices del Ayuntamiento de Madrid*. Guadalajara 2008

⁷ Miguel A Zalama y María José Martínez Ruiz (2007): "'Tapestries of the cathedral of Palencia in the Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brussels: bishop Fonseca, the sale of the canvases and the magnate Hearst'.", en *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Antwerp Royal Museum Annual*, pp. 155-175.

⁸ Javier Campo San José y José Matesanz del Barrio. *Hilos de Flandes. La colección de tapices de la Catedral de Burgos*, Fundación Caja Burgos, Burgos. 2018

⁹ Home of George and Florence Blumenthal, Fifty east Seventieth Street, New York, ca 1925. Citado en Cleland. E. *Collecting sixteenth-Century tapestries in twentieth Century America: The Blumenthals and Jacques Seligmann* 2019, 151.

¹⁰ Parte de la impresionante colección de tapices del siglo XVI que se encuentra hoy en día en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en el San Francisco Museum of Art, es en gran medida gracias al esfuerzo coleccionista del destacado magnate de los medios de comunicación. Para una mayor aproximación a la figura de William Randolph Hearst véase Merino De Cáceres y Martínez Ruiz (2012), y Martínez Ruiz, (2010, pp. 287-304

¹¹ Elizabeth Cleland "Collecting sixteenth-century tapestries in twentieth-century America: The Blumenthals and Jacques Seligmann", *MMA Journal*, 50 (2015), pp.146-161.

¹² Clarissa Bremer-David "French & Company and American Collections of Tapestries, 1907-1959" *Studies in the Decorative Arts*, Vol. 11, No. 1 (FALL-WINTER 2003-2004), pp. 38-68. Published by: The University of Chicago Press on behalf of the Bard Graduate Center. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40663064>. Accessed: 24-07-2018 11:00 UT.

¹³ "Collection de S.A Le Duc de Berwick et Alba: de Velasquez. 75 tapisseries 4.000 gravines" Expositions et ventes Hotel Douot, Paris 1877 1877. *Institut National d'Histoire de l'Art, París* (Francia), cit Victoria Ramírez Ruiz, V. Op. cit. 2013, 249. Algunos de estos tapices proceden de las ventas de Carlos I rey de Inglaterra.

¹⁴ Inventario de alhajas, tapicerías, cuadros y otros objetos vinculados en la Casa, 1777 (18-04-1777). Estado de Monterrey. ADA, c. 158, doc. 13. Citado: Ramírez Ruiz, V. Op. cit. 2013. Ramírez Ruiz, V. (2015). "La colección de tapices de los condes de Monterrey". *Libros de la corte*. 10, 30-59. <http://hdl.handle.net/10486/669027>.

¹⁵ En la pg. w de este museo aparece un paño semejante procedente catedral de Toledo. No podemos afirmar que no sea al que nos referimos.

- ¹⁶Kate Dimitrova "European Tapestries in the Art Institute of Chicago," ed. by Koenraad Brosens (Art Institute of Chicago/Yale University Press, 2008).
- ¹⁷Koenraad Brosens, ed., Christa C. Mayer Thurman, gen. ed., *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, exh. cat., [exhibition: "The Divine Art: Four Centuries of European Tapestries in the Art Institute of Chicago"] (Chicago: Art Institute of Chicago, 2008) 94-102, cat. 11 (ill.) p. 94-101.
- ¹⁸VVAA *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, exh. cat., The, New York, 2002: 304, 320.
- ¹⁹VVAA *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, no. 31, repro.
- ²⁰Victoria Ramírez Ruiz 2015, p. 38.
- ²¹Catálogo: Concha Herrero Carretero, «Una tapicería rica recuperada. Las bodas de Mercurio del duque de Lerma y la Casa de Medinaceli», pp. 7-23; Nello Forti Grazzini, «El cartonista de Las bodas de Mercurio», pp. 47-58.
- ²²Victoria Ramírez Ruiz, V.2013. 2013 p 364.
- ²³Bassegoda B y Domènech i "Mercat de l'art", *col·leccionisme i museus* 2017, 24.
- ²⁴K Brosens, P h., Bertrand, P.-F. y Mayer-Thurman, C. C., *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Art Institute of Chicago, 2008, 155; y Bassegoda y Domenech, I., *Charles Deering y el palacio Marcel de Sitges* (Barcelona)ll. Merino Cáceres J. M. y Martínez Ruiz, M. J. *La destrucción del patrimonio artístico español, W.R Hearst: —el gran acaparadorll*, Madrid, Cátedra, 2012, 53.
- ²⁵Fotografía de Jose Martino Arroyo Marycel 1918, 58 cita de Brosens, K., Bertrand, P.-F. y Mayer Thurman, C. C., *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2008, 165, n 1.
- ²⁶Jacobo Vidal Franquet "A Catalan Tapestry in New York, Universitat de Barcelona Academia Letters, Article 2690. <https://doi.org/10.20935/AL2690>. Jacobo Vidal Franquet, "De París, Bruxelles i Arràs: Mestres tapissers a la Corona d'Aragó medieval." In Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400: Circulació de mestres, obres i models artístics, edited by Maria Rosa Terés Tomàs. IRCVM: *Medieval Cultures*, Vol. 5. Rome: Viella, 2016. pp. 183, 196, fig. 8.
- ²⁷Guy Delmarcel, "The Triumph of the Seven Virtues and Related Brussels Tapestries of the Early Renaissance", in *Acts of the Tapestry Symposium. November 1976*. The Fine Arts Museums of San Francisco, ed. by Anna Bennett, San Francisco, 1979, p. 155 - 170.
- ²⁸Fowles 1976, p. 114, Letter from Trade Development Company, N.Y., [signature indiscernible] to Raoul Heilbronner, March 31, 1913 (R. H. Papers, container 8). America: "The Blumenthals and Jacques Seligmann" Citado en Cleland E. *Collecting Sixteenth-Century Tapestries in Twentieth-Century* University of Chicago, 2019, 159 (<http://www.journals.uchicago.edu/t-and-c>).
- ²⁹Victoria Ramírez Ruiz, Ob cit. 2020 p. 137.
- ³⁰Miguel Ángel Zalama, "Santos de España (fragmento)" en *Nostra et Mundi*. Patrimonio Cultural de Castilla y León en el mundo, Fundación Castilla y León, 2025. <https://inventario.nostraetmundi.com/es/obra/40>.
- ³¹Adolfo Cavallo. *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993. no. 53, pp. 13, 15, 608–16.
- ³²María José Martínez Ruiz y Miguel Ángel Zalama, "Nacimiento de Cristo como redentor. Serie: Historia de la Redención del Hombre. Tapiz procedente de la catedral de Burgos" en *Nostra et Mundi*. *Patrimonio Cultural de Castilla y León en el mundo*, Fundación Castilla y León, 2025. <https://inventario.nostraetmundi.com/es/obra/72>
- ³³Inma Pérez Iñiguez de Heredia. Los "paños ricos" del obispo Juan Rodríguez de Fonseca, diez tapices de la Redención del hombre. Metáforas visuales al servicio del poder en las postrimerías de la Edad Media". Vol. 10 Núm. 1 (2024). *Specula Revista de Humanidades Y Espiritualidad*, 10(1), 135-175. https://doi.org/10.46583/specula_2024.1.1155.
- ³⁴Miguel Angel Zalama y M Jose Martínez Ruiz, 2013, p. 293.
- ³⁵Edith A. Standen "The Twelve Ages of Man": A Further Study of a Set of Early Sixteenth-Century Flemish Tapestries Metropolitan" *Museum Journal* Vol. 2 (1969), pp. 127-168. Published By: The University of Chicago Press.
- ³⁶Charissa Bremer-David. "French & Company and American Collections of Tapestries, 1907-

1959" en *Studies in the Decorative Arts*, FALL-WINTER 2003-2004, Vol. 11, No. 1, pp. 38-68. Published by: The University of Chicago Press on behalf of the Bard Graduate Center. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40663064>.

³⁷ Adolfo Cavallo. *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993. no. 7a, pp. 13, 67, 156-73, fig. 99-101.

³⁸ Adolfo Cavallo. 1933 no. 5, pp. 14, 137-47. Y. no. 15, pp. 13, 254-71.

³⁹ Jacobo Vidal Franquet, "De París, Brusselles i Arràs: Mestres tapissers a la Corona d'Aragó medieval." In *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400: Circulació de mestres, obres i models artístics*, edited by Maria Rosa Terés Tomàs. IRCVM: *Medieval Cultures*, Vol. 5. Rome: Viella, 2016. pp. 169-70, 193, fig. 3.

⁴⁰ Elizabeth. "Small-Scale Devotional Tapestries—Fifteenth and Sixteenth Centuries, Part 2: The 'Mystic Grapes Group.'" *Studies in the Decorative Arts* 16, no. 2 (2009). fig. 1, pp. 141-161.

⁴¹ Inma Pérez Iñiguez de Heredia. Los "paños ricos" del obispo Juan Rodríguez de Fonseca, diez tapices de la Redención del hombre. Metáforas visuales al servicio del poder en las postrimerías de la Edad Media". Vol. 10 Núm. 1 (2024). *Specula Revista De Humanidades Y Espiritualidad*, 10(1), 135-175. https://doi.org/10.46583/specula_2024.1.1155. "Las necesidades financieras del templo fueron, con toda probabilidad, las responsables de la venta de los tapices. En este sentido, el acuerdo capitular de 1 de septiembre de 1899 (ACT, Libro de Actas capitulares 1893- 1901, f. 106v.) refleja el estado de la obra, la escasez de fondos y la necesidad de invertir "para la conservación en el templo y reparación de ornamentos y otros efectos del culto". Asimismo, el acuerdo capitular de 23 de agosto de 1901 (ACT, Libro de Actas capitulares 1893-1901, f. 268) apunta "la conveniencia de que previas las autorizaciones necesarias se hagan en esta S. I. enajenaciones de los objetos que no sean necesarios al servicio de la misma para allegar recursos con que atender a sus necesidades". Aunque los registros oficiales capitulares no especifican qué bienes fueron vendidos, es más que probable que los cuatro paños de la Historia de la Redención estuvieran entre ellos"

⁴² Citado en María José Martínez Ruiz, "Modernas mansiones con pretensiones cortesanas". En torno a la colección de Tapices del siglo XVI de W. R. Hearst" en p 299. Según el citado inventario, dichos paños, procedentes de Toledo, habían pasado por la colección Weinberg de Frankfort y fueron expuestos en la Union Centrales des Beaux-Arts en París, en 1876, así como en la Exposition d'Art Ancien Bruxellois en el Cercle Artistique et Litteraire de Bruselas en 1905. Posteriormente se hizo con ellos Duveen Brothers, quien se los vendió a Hearst en 1921; el magnate pagó por el lote 199.894 dólares. Con posterioridad fueron expuestos en The Golden Gate Internacional Exposition en San Francisco, en 1939. En dicha ciudad siguen hoy en día, pues forman parte de la colección de The Fine Arts Museums of San Francisco. CWP, Hearst Art Archives, book 11.

⁴³ Martínez Ruiz, M J; Ob cit 2010. La imagen aparece en la pág. 297.

⁴⁴ Citado en María José Martínez Ruiz, "Modernas mansiones con pretensiones cortesanas". En torno a la colección de Tapices del siglo XVI de W. R. Hearst" en Zalama Rodríguez, Miguel Ángel (ed.). *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*. Valladolid: Grupo Página, 2010, págs. 287-304 Éste hubo de salir del templo a fines del siglo XIX, posteriormente pasó por las colecciones de Alexander de Polovtsoff en San Petersburgo, Asher Wertheimer y Carlo von Weinberger, antes de llegar a las galerías Duveen de Nueva York. Hearst lo adquirió en 1925, pero tras la muerte de éste fue donado en junio de 1954 al McMullen Museum Boston College, donde actualmente se exhibe.

⁴⁵ Van Buyten, *Aspekten van de laatgotiek*, p. 600.

⁴⁶ Bernard Blondeel y Garpard de Wit (N.V.), *Tapestry*, (Bruselas: Imprenta Van In-Lier, 1990), pp. 10-11.

⁴⁷ Thomas P. Campbell, *Philippe de Montebello and The Metropolitan Museum of Art 1977-2008*, dir. James R. Houghton, (Nueva York: The Metropolitan Museum, 2009, pág. 6

BIBLIOGRAFÍA

- Bassegoda y Domenech, I. — Charles Deering y el palacio Marcel de Sitges (Barcelona)ll. Merino Cáceres J. M. y Martínez Ruiz, M. J. La destrucción del patrimonio artístico español, W.R Hearst: —el gran acaparadorll, Madrid, Cátedra, 2012.
- Bennett, A. G. *Five Centuries of Tapestry from The Fine Arts Museum of San Francisco*. Fine Arts Museums of San Francisco.1992.
- Bremer-David, C. (2003-2004). *French & Company and American Collections of Tapestries, 1907-1959*. Studies in the Decorative Arts, 11, 38-68. <https://doi.org/10.1086/studdecoarts.11.1.40663064>.
- Brosens, Koenraad ed., Mayer Christa C. Thurman, gen. ed., European Tapestries in the Art Institute of Chicago, exh. cat., [exhibition: "The Divine Art: Four Centuries of European Tapestries in the Art Institute of Chicago"] (Chicago: Art Institute of Chicago, 2008.
- Brosens, P h y Bertrand, P.-F. y Mayer-Thurman, C. C., European Tapestries in the Art Institute of Chicago, Chicago, Art Institute of Chicago, 2008, 155; Campbell, T. Philippe Campbell, t. y Philippe de Montebello Ph : and The Metropolitan Museum of Art 1977-2008, dir. James R. Houghton, Nueva York: The Metropolitan Museum, 2009..
- Campo San José Javier y Matesamz del Barrio Jose (2018): Hilos de Flandes. La colección de tapices de la Catedral de Burgos, Fundación Caja Burgos, Burgos.
- Cavallo, Adolfo S. *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art*, 1993.
- Cleland, Elizabeth. "Small-Scale Devotional Tapestries—Fifteenth and Sixteenth Centuries, Part 2: The 'Mystic Grapes Group.'" Studies in the Decorative Arts 16, no. 2. 2009.
- Cleland E. "Collecting sixteenth-century tapestries in twentieth-century America: The Blumenthals and Jacques Seligmann", MMA Journal, 50 (2015), pp.146-161.
- Demarcel, Guy. "Triumph of the Seven Virtues and Related Brussels Tapestries of the Early Renaissance", in Acts of the Tapestry Symposium. November 1976. The Fine Arts Museum of San Francisco, ed. by Anna Bennett, San Francisco, 1979.
- Kate Dimitrova "European Tapestries in the Art Institute of Chicago," ed. by Koenraad Brosens (Art Institute of Chicago/Yale University Press, 2008).
- Herrero Carretero C, *Catálogo exposición del museo del Prado —Los Tapices Flamencos en el Siglo XVI: La Serie de Mercurio y Herse*, Madrid, 2010.
- Martínez Ruiz, M. J. (2010). Modernas mansiones con pretensiones cortesanas. En torno a la colección de tapices del siglo XVI de W. R. Hearst. En M.Á. Zalama (ed.), Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno 2010 pp. 287-304. <https://arteysociedad.blogs.uva.es/files/2012/09/16>.

- Martínez Ruiz, M. J. Raimundo y Luis Ruiz, pioneros del mercado de antigüedades españolas en EE. UU. Berceo, 2011, 161, 49-87. <https://bit.ly/3QFceOz>.
- Martínez Ruiz, M. J. El largo viaje: recepción en Nueva York de tapices antiguos procedentes de España. En M. Á. Zalama (dir.), *Magnificencia y arte: devenir de los tapices en la historia* (pp. 325-354). Ediciones Trea. 2018.
- Pérez Iñiguez de Heredia, I. Los “paños ricos” del obispo Juan Rodríguez de Fonseca, diez tapices de la Redención del hombre. Metáforas visuales al servicio del poder en las postrimerías de la Edad Media”. Vol. 10 Núm. 1 (2024). *Specula Revista De Humanidades Y Espiritualidad*, 10(1), 135-175. https://doi.org/10.46583/specula_2024.1.1155.
- Standen E. "The Twelve Ages of Man": A Further Study of a Set of Early Sixteenth-Century Flemish Tapestries *Metropolitan Museum Journal* Vol. 2 (1969), pp. 127-168.
- Vidal Franquet, Jacobo. "De París, Brusselles i Arràs: Mestres tapissers a la Corona d'Aragó medieval." In *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400: Circulació de mestres, obres i models artístics*, edited by Maria Rosa Terés Tomàs. IRCVM: Medieval Cultures, Vol. 5. Rome: Viella, 2016. pp. 169–70, 193, fig. 3.
- Ramírez Ruiz, Victoria. Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII, Tesis doctoral, UCM, 2013 <http://eprints.ucm.es/16179/1/T33881.pdf>.
- Ramírez Ruiz, V. —La colección tapices de los condes de Monterrey. *Librosdelacorte.es*, nº 10, año 7 primavera-verano, 2015.
- Ramírez Ruiz Victoria “Fortuna y dispersión de las colecciones nobiliarias de tapices de los siglos XVI y XVII” en *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura*. Badajoz 21 y 22 de febrero de 2019 / Ignacio López Guillamón (ed. lit.), César Chaparro Gómez (ed. lit.), 2020 pp . 110- 149.
- Ramírez Ruiz, Victoria. *Los tapices del Ayuntamiento de Madrid*. Guadalajara 2008.
- Ramírez Ruiz, Victoria “Coleccionismo y expolio de las tapicerías de la nobleza en el cambio de siglo” en *El coleccionismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo; (finales del siglo XIX-principios del siglo XX)*; editores, Victoria Ramírez Ruiz y Abraham Rubio Celada; Madrid 2022.
- Zalama Miguel A. y Martínez Ruiz M.: “Tapestries of the cathedral of Palencia in the Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brussels: bishop Fonseca, the sale of the canvases and the magnate Hearst”. en *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Antwerp Royal Museum Annual*, 2007 pp. 155-175.
- Zalama, Miguel Ángel, A. "Spanish Saints (fragment)" in *Nostra et Mundi. Cultural Heritage from Castile and Leon around the world*, Fundación Castilla y León, 2025. <https://inventario.nostraetmundi.com/en/work/40>.
- Zalama, Miguel Ángel. “Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada”, vol. LXXXVII, nº 345, en *Archivo Español de Arte*, CSIC, Madrid, 2014.

Zalama, Miguel Ángel (ed.). *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*.
Valladolid: Grupo Página, 2010

Zalama, M. A., y Martínez Ruiz, M. J. *Valoración y conservación del patrimonio: la venta de los tapices del Obispo Fonseca en las Catedrales de Burgos y Palencia*. En J.J. Rivera (coord.), *Arqueología, arte y restauración: IV Congreso Internacional "Restaurar la Memoria"*, Valladolid del 12 al 14 de noviembre de 2004 (pp. 723-738). Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo. 2006. Los "paños ricos" del obispo Juan Rodríguez de Fonseca, diez tapices. 175. *Specula*, n.º 10, septiembre 2024, 135-175, ISSN-e: 2792-3290

Zalama, M. A. y Martínez Ruiz M. J. *Tapices del obispo Juan Rodríguez de Fonseca en las catedrales de Palencia y Burgos: de la donación a nuestros días*. En M.A. Zalama, y P. Mogollón (coords.), *Alma Ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax* (pp. 281-296). Universidad de Valladolid.2013.

De insomnio: desde Salamanca con Alberto P. Echavarría

Santiago Tejerina Canal
Hamilton College y Cueto de Estío

Resumen

El texto traza un recorrido biográfico, crítico y afectivo sobre la figura y la obra de Alberto P. Echavarría, destacando la confluencia entre talento innato, formación artística y una intensa red de influencias culturales transatlánticas. Desde su infancia marcada por la experiencia estadounidense en Amherst hasta su madurez creativa en España, se subraya cómo su escritura articula ironía, humor, denuncia y experimentación metaficcional, exigiendo una lectura activa y participativa. El autor sitúa los relatos de Echavarría en diálogo con una amplia tradición literaria y artística —de Cervantes y Dámaso Alonso a Emily Dickinson y Billie Holiday—, especialmente en torno al tema del insomnio, la violencia social y el abuso, tratados desde una estética que privilegia el *cómo* sobre el *qué*. Se analizan cuentos como *Todos nosotros* y *Una fruta extraña*, donde convergen intertextualidad, crítica social y una poética del dolor que evita el sentimentalismo. El texto reivindica a Echavarría como una voz renovadora, ética y necesaria dentro de la narrativa contemporánea, e invita a la publicación de su obra inédita como aporte cultural imprescindible.

Palabras clave: denuncia, violencia, intertextualidad, metaficción

Introducción

El presente ensayo pretende, audaz leyente, que inicies un encuentro con la obra casi inédita—y enormemente rica por su complejidad, encanto y originalidad— de un artista callado, escondido y humilde en su propia proyección. Ello augura, a nuestro modesto entender, su futura revelación a largo plazo, pasado el periodo de notoriedad del momento en que los “Best Sellers” hayan sido ya eclipsados por nuestro presentista tiempo en favor del valor universal. Así ha ocurrido en el caso de sus modelos Emily Dickinson, Flannery O’Connor, o el mismísimo Cervantes. Se trata, por otra parte, de un breve adelanto a una futura monografía, introductoria o no, a una antología a la obra inicial de Alberto P. Echavarría. En estos momentos Alberto cuenta con una cuarentena de cuentos y numerosos premios de relato breve, además de

ciertas muestras críticas, literarias, musicales y pictóricas. Nos centramos en este estudio en tres textos: *Todos nosotros*, *El sen del verdugo*, y *Una fruta extraña*. Habremos de esperar, por consiguiente, a tal monografía antológica para conocer con mayor detalle textual y extensión crítica y literaria la obra de Alberto P. Echavarría.

Frente a la crítica tradicional realista a lo Menéndez Pidal de antaño y a cierta tendencia doctrinaria igualmente elitista de hogaño, no limitamos lo académico a referencias históricas y literarias, sino que escarbamos además en biografía familiar, ficción poética y narratología, no como material de simples notas sino como intertextualidades—que no influencias—y autoconsciencias esenciales desde teorías positivistas, formalistas, estructuralistas, fenomenológicas o dia-logistas carnavalescas de Cervantes a Rabelais o Woolf. En tal referencia popular y rural ha de inscribirse la atención que dedicamos a sus padres María José y Miguel. Sin tal vivencia rural en la textil Pradoluengo burgalesa materna y el cuidado agrícola paterno en la cacereña Cabrero del Valle cerecero del Jerte, resultaría difícil descodificar y comprender la aguda sensibilidad e insistente denuncia de Alberto contra la pobreza y abandono rural. De casta le viene al galgo: la preocupación y desgarró ante “bulling” colegial y asalto racial que observaremos en los tres cuentos examinados, le llegan directamente del magisterio comprometido y público de progenitores. En el caso nuestro, el deambular de una madre autodidacta por el Valle Vadiniense leonés de Vegacerneja a Remolina y de Oseja de Sajambre a Las Salas para acabar enseñándonos a cantar en latín incluso antes de hablar en cristiano, ayuda a comprender el desgarró en sangre propia ante el ninguneamiento rural de un valle no tanto vacío cuanto abandonado y hasta desterrado, directamente por ahogamiento e indirectamente por ese tan duro exilio rural, sea a León capital, Barcelona, Francia, la Madrid de Ayuso o a la otra parte del charco en la América de Trump. Nos debemos así a internacionales puentes en que el lenguaje sencillo, correcto y hasta coloquial de la oralidad popular en la cultura rural ahogada y abandonada se abre paso y trata de recuperarse a duras penas de la mano de Julia Kristeva, Mijail Bajtín y una pléyade heterodoxa y heterogloxa en medio de la supuestamente culta burguesía y nobleza urbana.

Nos hallamos en la obra de Alberto ante “renacimientos culturales, artísticos y literarios” con que *Cuadernos de ALDEEU* invita “a mirar de nuevo, con otros ojos, con otros marcos, con nuevas voces” para “renacer: Nuevas

Miradas para un Mundo en Transformación”—apunta Ana Brenes—con “perspectivas renovadas” de “voces emergentes”. Ojalá con ello consigamos animar a Alberto a sacar a la luz editorial esos sus cuentos inéditos, sin que tengamos que esperar—como en los casos de Emily Dickinson de su infantil osmosis o de su reconocida maestra literaria Flannery O’Connor—a que lo tengan que hacer sus herederos, privándonos de un goce artístico seguro, de un magisterio social necesario y de esa su magia literaria hacia un mundo de comprensión, desenmascaramiento y paz.

Biografía vital y Teoría autoconsciente

Conocí a Alberto al poco de él nacer, el 27 de abril de 1976 en Cornellá de Llobregat. Sus padres, el cacereño de Cabrero Miguel Porras y la burgalesa de Pradoluengo María José Echavarría, ejercían ya como Maestros Nacionales comprometidos en la enseñanza pública, mientras completábamos estudios superiores en la Universidad de Barcelona a caballo entre Dictadura y Transición. “Transacción” la llamaba nuestro colega de licenciatura Julio Anguita.

De allí saltaron ellos a Salamanca y a Massachusetts nosotros, siempre ligados a la enseñanza y en cordial contacto en España y USA. Inolvidable fue su visita a nuestra Amherst, en que a mi entender se fraguó el futuro Alberto con la fuerza atávica del Destino. Tal artístico talento entre catalán, burgalés, extremeño, madrileño, salmantino y americano, bien merece atención y esfuerzo crítico. Lo americano fue coyuntural: desde *Fe mía* con el sublime vate Pedro Salinas en Massachusetts—“De ti me fio, redondo / seguro azar”—a la “bella de Amherst” Emily Dickinson, cordón emblemático del Destino de Alberto.

Cada vez que leo una de sus sensacionales, sensuales, sibilinas, sensibles y sibilantes historias, siento una intensa sensación a la vez símil y disímil, que me retrotrae a su imagen sensorial infantil en Amherst a fines de los 70: sonrisa angelical y firme de rubito querubín y diablillo de mirada a la vez humilde y sagaz: triste y feliz en la vista; toque sedoso y doloroso al tacto; reacción dulce y quejumbrosa al oído; paladar abierto y exigente en el gusto; aroma natural con suave fragancia a lavanda y nenuco al olfato. Repito una y otra vez esta sinegética mantra; redoblo mi identificación con historia, ironía, humor, personajes y trama; refrendo su provocación a una lectura impulsiva—de un tirón—y participante tanto del texto como de sus

intertextualidades manifiestas u ocultas. El relato de Echavarría arrastra irremediablemente a huir de la lectura pasiva para participar en el fuego y juego entre lectura y escritura: “Es la hora del lector” que proclama la crítica literaria de la *Reader’s Response* fenomenológica. En 1978 precisamente aparece *The Act of Reading* de Iser. Autor convierte a leyente en cuentista y deportista autoconsciente, en participante a la vez cómplice socialmente y riante lúdicamente. Como dicen Linda Hutcheon o Robert Alter, la meta-ficción para ser buena: “it better be fun!” Y la de Alberto lo consigue, no sé si de la mano del Destino en Amherst encontrado al azar a sus dos años, o a base de dedicación, aprendizaje teórico y adquisición práctica en su ejercicio de estudio y del tajo en pintura, música y literatura. Seguramente se unieron ambos, talento intrínseco y dedicación esforzada. Bonnie recuerda siempre que a esa tierna edad de dos años Alberto ya hablaba como un libro.

Licenciado en Bellas Artes, trabaja como diseñador gráfico, redactor de contenidos y profesor de talleres literarios. Prestigiosos premios literarios que tan merecidamente recibe, le ayudan a mantener la cabeza alta, a pesar de, o mejor, a causa de su modestia financiera. El catedralicio hogar de Miguel y M^a José en Salamanca es museo de su primera etapa artística del pincel y hasta mi hija Jen conserva como oro en paño un retrato a lápiz que le hizo Alberto. Durante 20 años participó de bajo en inclasificables grupos Punk para quienes además escribía las letras de sus canciones sin haber sido nunca procesado—“inexplicablemente”, confiesa Alberto—. Tales letras musicales fueron el germen de sus premiados relatos—como el Gerald Brenan en 2023—que llevaron a su libro de cuentos *Diente por Diente*, y al ensayo—sigue diciendo Alberto—“*Escribir Un Árbol, Plantar Un Hijo y Tener Un Libro*” como coautor con la escritora Cristina Sánchez-Andrade.

Entre aquellas creatividad, teoría y crítica literarias que Alberto mamaba al azar a sus dos años por los USA de fines de los 70 y principios de los 80 y el momento del cuento actual del primer cuarto del XXI, tenemos de los 80 en adelante una generación que va dejando el realismo social artísticamente tradicional por esa renovación internacional. La apertura democrática tras la muerte del Dictador es sin duda esencial para ese salto. En tal contexto y tiempo invitamos a investigar la aportación internacional de los estudios allende estadounidenses. Desde aquellos 80 he formado parte como miembro y como Presidente (1996-1998) de ALDEEU (Spanish Professionals in América), y he participado además en la dirección académica y administrativa de estudios

“Abroad” con Hamilton, SIHS y Stanford, en torno a APUNE (Asociación de Programas Universitarios Norteamericanos en España). En tales puentes inter-atlánticos de ida y vuelta he tenido el honor de conocer, invitar a breves conferencias y prolongados cursos por años y décadas y hasta cultivar amistad y estudio con relevantes figuras de la A a la Z a ambos lados del Atlántico: Antonio (Román), Ángel (Loureiro y Tejerina), Carlos (Bousoño y Fuentes), Carmen (Moro), Ciriaco (Morón Arroyo), Claudia (Sánchez), Daniel (Frost, Murphy y Tejerina), Darío (Villanueva), Domnina (Canal), Doris (Sommer), Elena (Santiago), Enrique (Ruiz-Fornells y Tierno Galbán), Eugenio (Suárez Galván), Gene (Tobin), Gloria (Castresana), Gonzalo (Torrente Ballester), Hal (Boudreau), Javier (Marías), Jesús (Calabozo y Marcos), José María y Margarita (Merino), John (Kronik), Juan Cruz (Mendizábal), Julia y Ricardo (Doménech), Julio (Llamazares y Santoyo), Karen (Kramer), Lidia (Falcón), Linda (Hutcheon), Luis (Cañón y Fernández Cifuentes), Margarita (Navarro), Mariano (Esteban), Michael (Predmore y Ugarte), Nicole (García), Noël (Valis), Roger (Kornberg), Rosa (Montero), Santos (Juliá), Sumner (Greenfield), Teresa (Valdivieso), Toño (LLamas), Zoe... y un amplio etc. Menciono esto por formar parte todos ellos y muchos más de mis propias intertextualidades, como es aquí y ahora el caso paradigmático de Doménech o Merino, como autores de relatos cortos; ese cuento popular milenario que ambos cultivan en su paso renovador del realismo social a la narrativa larga o breve de la fantasía en que directamente bebe Alberto, según exploramos en la mencionada monografía inédita.

Tal vez nuestro juicio rebose entusiasmo, mas no viene ni de ausencia de dudas, ni del temor a la mediocridad, ni de engreimiento en autoestima literaria, ni de la moda de la corrección política tan pareja a dar coba a autor y leyente en vez de enfrentarse lorquiana o valleinclanesca a un público más cómodo que activo. Hay que apuntar con franqueza que, al leer los cuentos de Alberto, a menudo se pasa de la serenidad a la tensión y viceversa, de la seriedad a la carcajada y al revés; nunca lo sentimental empaña el paño de lágrimas del realismo clásico, aunque de tanto en tanto una gota de llanto aparece con un profundo suspiro que la absorbe hasta lo más hondo del corazón. Eso sólo pasaba con obras maestras en que el CÓMO literario se empareja o supera al QUÉ vital como señuelo de excelencia estética. Así sucede de Cervantes (*El Quijote*) a Emily Dickinson (*Life*), de *Cárcel de amor*, el *Libro del buen amor*, *Las coplas de Manrique*, *La Celestina*, Garcilaso, San

Juan de la Cruz, Santa Teresa y Góngora, *El amigo Manso*, *San Manuel*, *Divinas palabras*, *Sánchez Mejías*, "Borges y yo", "Axolotl", *Artemio Cruz*, *La saga/fuga*, "Paulo Pumilio", "No amanece", a *Las meninas* de Velázquez y Picasso, *Los caprichos* de Goya, *Papilla Estelar* de Remedios Vado o toda la obra de Escher y Magritte, y algunos casos más "que olvidar no quiero" (Alter, Bajtin, Barthes, Baudelaire, Chéjov, Clarín, Delibes, Faulkner, Kafka, Kristeva, Kundera, Flannery O'Connor, Ortega, Poe, Rilke, Rulfo, Shakespeare, Woolf, ...) de que se da cuenta en ese inédito estudio sobre veinte de los cuentos de Alberto P. Echavarría. Muchos de ellos aún inéditos en esa España oficial que atiende más al favor de la comercial "audiencia" de la élite del poder de la boyante cultura urbana, que al abandonado populacho más rural que urbano de la auténtica cultura popular incomprendida o falsificada. Tal vez merezca la pena seguir escribiendo y leyendo en esa identidad final entre valientes escritores y lectores audaces; que contra viento y marea bien os lo merecéis.

Y ¿qué relación hay entre las citadas vida y teoría autoconsciente, y la práctica creativa reflejada en la obra literaria de Alberto, haya nacido en el azar de Amherst con fuerza de Destino, o en su propio talento propiciado por el aprendizaje y adquisición en su devenir individual, social y vital?

De Dámaso Alonso y Billie Holiday, a *Todos nosotros*, *El gen del verdugo* y *Una fruta extraña*

El 31 de mayo de 2020 daba cuenta a mi amigo Miguel, de haber recibido el regalo de 7 relatos, siendo 7 y 14 mis números fetiche: *Todos nosotros*, *El gen del verdugo*, *La vida es un cambio de color*, *Ranuras*, *Una fruta extraña*, *Mal fario* y *Volver a jugar*. De inmediato le contestaba a Miguel haber leído ya el del Conejo de un tirón, como de costumbre con los relatos de Alberto. Fabulosa tragedia de risa y llanto, añadía. Hora era de enésimas re-lecturas, pues mucho me intrigaba lo del conejo.

Vuelvo a quedarme asombrado por juegos meta-ficticios, hondo humor y acercamiento serio en torno al tema del insomnio de los siete relatos, especialmente en *Todos nosotros* (el del Conejo) y *Una fruta extraña*, a raíz de sus dos referentes intertextuales abiertos y directos en dos monumentos artísticos, español uno y estadounidense el otro, de los ámbitos de la poesía y de la música.

El poema de Dámaso Alonso sigue siendo de lo más actual especialmente en la América de Trump, en la Rusia de Putin, en el Israel de Netanyahu y en general en Europa de Ucrania a España, en Asia, África, Oceanía y hasta Argentina, Groenlandia y Palestina.

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me
pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la
luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la
leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales de tus noches?

Here is a fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the Sun to rot, for the trees to drop
Here is a strange and bitter crop.

Del galante sur pastoril fe mía
Ojos hinchados, boca retorcida
Aroma de magnolias, fresco y miel
Mas súbito hedor de abrasada piel.

Estamos ante insomnio de uno y otra—Damaso y Billie—provocado por hedor y tragedia que despiertan asesinatos múltiples de guerras civil española y mundial, y alucinantes linchamientos sureños del enfrentamiento racial estadounidense y universal, que hoy siguen.

“Monstruos” es el poema de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso que figura como epígrafe del albertino *Todos nosotros*. El poemario damasiano de 1944 es libro de protesta escrito cuando en la España franquista no sólo nadie protestaba, sino que hacerlo era peligro de muerte. El primero de sus poemas era precisamente el citado *Insomnio* de una nueva “poesía desarraigada” contra un mundo hostil de angustia y soledad existencialistas ante un universo y un Dios incomprensibles que guardan silencio. Precisamente a finales de los 70 de nuestra osmosis albertina, en Amherst devorábamos en Gredos la obra crítica de don Dámaso *Seis calas en la expresión literaria española (prosa, poesía y teatro)* que preconizaba la salida de la muerte como destino irrevocable a una existencia gris de aquella España oficial.

Nada parece haber cambiado, por lo que Alberto en *Todos nosotros* ha de seguir denunciándolo y actualizándolo con imputaciones artísticas acordes a nuestros tristes tiempos. El Yo narrativo describe su terrible insomnio y tristeza causados, según vamos descubriendo a narrativo cuentagotas entre humor y horror, por el cruel abuso colegial infantil a un compañero con nombres y apellidos: José Francisco Ramírez Sánchez.

Es el famoso “bullying”, tan hipócritamente denunciado hoy por nuestras élites, cuya tragedia se des-culpabiliza sibilinamente en nuestra España oficial del adoctrinamiento cultural, económico, informativo y político—falazmente democrático—mediante la nominación verbal de nuevas palabras y falsificaciones léxicas que se supone denuncian una realidad educativa cruel, pero que en realidad hacen superficial el “concepto” del “signo” lingüístico con un “significante” casi incomprensible. ¡Ya me dirás, paciente y perspicaz leyente, si la palabra *bullying* te llega al cerebro, te mueve el corazón y te revuelve las tripas! Su importado sonido extranjero de moda y su adorno PC de corrección política denotan superficialidad pura. Por el contrario, la autenticidad dura de la denuncia del relato albertino en que testimonio vital y artístico se complementan con un vocabulario a la vez actual y *artificial*, trivial y ritual, serio y lúdico, ostenta la naturaleza lingüística del cuento en que el QUÉ mimético

parece minimizado ante el CÓMO estético del proceso lingüístico y narrativa que se repite y multiplica anafóricamente entre sonidos, palabras, silencios y rasgos escritos de baladí bolígrafo BIC. Entre una mezcla mestiza de monólogo interior y narración tradicional en primera persona, la lectura activa va amontonando datos y sorpresas entre sonrisas y lágrimas que dañan la existencia de un mundo absurdo y maniqueo de fácil sentimentalismo y pura tragedia imposibles en este nuestro reino global en blanco y negro.

José Francisco, víctima colegial de la **crueldad** infantil, sufre el acoso no sólo físico sino lingüístico mediante mote denigrante, como débil “**Conejo**” vegetariano por su dentadura gigante. El principal verdugo de la violencia física en el inventado juego del “barro y la capucha” es el peor estudiante de la última fila colegial moteado como sanguinario “**tejón**” carnívoro que acaba como eminente traumatólogo— matasanos más que médico—del Hospital Gregorio Marañón madrileño, que condena a la víctima de esa cruel Madrid de don Dámaso a una “isquemia intestinal fulminante” causada por calmantes y la ingesta de una botella de la afamada Lejía Conejo. Humor e ironía de pura crueldad narrativa y poética de *Todos nosotros*. Fría furia de Dios de los *Hijos de la ira*, repetida por el boli Bic, el ic, ic, ic conejil entre oscuras imágenes de un millón de muertos y un tumbo infantil.

Es la misma historia autoconsciente de *El gen del verdugo*, en que la víctima es el verdugo mismo con la colaboración de ese mismo mundo cruel colegial que lo motea como “**Patata**” o “**tubérculo**”, en absurda connotación sexual tergiversada por el cambio ortográfico de “b” por “v”—tu-ver-culo—, y la alteración espacial que lo llevará a una diferente connotación lingüística de contexto semántico fotográfico de absurdo plagio del “Cheessss” americano por “pa-ta-ta”. Se destierra así la más mínima esperanza en este mundo cruel de la fobia social que convierte la celebración de un 60 cumpleaños en una condena a la guillotina social por una ancestral tradición familiar y nacional de ajusticiamiento, inquisición y muerte que de nuevo ha de llevar al solitario documentalista-Yo-protagonista a insomnio y condena, otra vez entre lágrimas y risas.

No es extraño que ante tal negro panorama de soledad, tristeza y oscuridad— complejo lingüístico de ironía intencionada—, no lleguen premios literarios en los relatos precedentes, hasta que aparece un triste *Accésit III*

Premio Internacional “Ramos Ópticos” de relatos sobre jazz 2019 en Una fruta extraña.

La cita completa de *Strange Fruit* en versión original y traducción nuestra rimada a la americana como *Fruta extraña*—no olvides que toda traducción es traición—, da nutrida cuenta del nuevo relato de Alberto de raíz estadounidense como homenaje a Eleanora Holiday, una de las tres grandes del Jazz sureño y universal que ha sido siempre actual, muy especialmente en nuestra época de protesta artística, literaria, musical y política en Amherst-Northampton de los 70, hasta pasar a proclamarse como la más importante composición musical del siglo XX, cuando Alberto ya había pasado de los dos años a la veintena, de Massachusetts a su época musical punk de Salamanca.

De hecho, la relación de *Hijos de la ira* y *Strange Fruit* parece ser más que temporal. Nace la letra de la canción por 1939 (fin de la Guerra Civil española) de la pluma del comunista judío Abel Meeropol, alias Lewis Allan, para pronto convertirse en boca de nuestra cantante de color en la primera canción de protesta de los derechos civiles de los negros como símbolo de los linchamientos en la horca en los árboles sureños. Lo mismo ocurría sólo cinco años después (1944) con el poemario de Dámaso Alonso como la primera protesta tras la Guerra Civil española. Eleanora Holiday había nacido en 1915 de una pareja de 13 y 15 años, con padre musical bohemio, y madre a salto de mata. La ayudan algunos familiares y amigos, y uno de ellos ya mayor acaba violándola a sus diez años.

Entre pobreza y segregación racial friega, corre la calle, sufre reformatorio, cárcel, compañía, soledad, insomnio y tristeza hasta hacerse un nombre auténtico en *jazz*, *blues* y *swing* de primerísima fila, cambiándose Eleanora por Billie en honor a su actriz favorita del cine mudo Billie Dove y en recuerdo al mote Bill dado por su padre antes de los 8 años. Compartió escenario con los mejores, incluido Louis Armstrong, siendo su pareja artística favorita de saxo y voz Lester Young, quien cariñosamente la moteó Lady Day en juego lingüístico que nos recuerda Alberto, al hacer Dama del Día a la dama de la noche. A pesar de su fama, siguió siendo atropellada y perseguida por la segregación racial imperante, hasta morir abandonada a los 44 años con menos de 1 dólar en su cuenta bancaria, acosada por la droga carcelaria. Mas de tal derrota gubernamental, le llegó su triunfo para la eternidad. Su voz

especial e inolvidable fue madurando de infantil a cadencia cada vez más “rasgada”, que de nuevo recuerda aquella poesía “desarraigada” inaugurada por Dámaso.

Una fruta extraña de Alberto Echavarría convierte esta biografía en el relato vital y artístico autoconsciente de un Yo narrativo directa y repetidamente dirigido a “la niña de 8 años” misteriosa, que acabamos descubriendo al final. A la luz del *Borges y yo* literario, el Yo en blanco y negro de Billie Holiday o Lady Day denuncia la fiesta diaria del vergonzoso y triste linchamiento racial como fruta extraña en un diálogo mano a mano entre saxo y voz, tragándose barro y millas, y a menudo saliéndose de los cánones al encuentro de aquella inocente niña Eleanora de 8 años que se escondía tras los brazos y la muerte de su padre negligente y desamparado. O tal vez no, tal vez se trate del CÓMO, del proceso de transformación artística de ese Pájaro azul, verde, morado, turquesa, gris ceniciento, azul tristeza de jazz que se mece en una fruta extraña colgada de un olmo para hacerse cada vez más ronca y convertirse en doloroso lamento, en puro quejido.

BIBLIOGRAFÍA

- Alas "Clarín", Leopoldo. "Adiós «cordera» y otros cuentos." 4ª e. Madrid: Austral, 1970.
- Alonso, Dámaso. *Hijos de la ira*. 1944; Madrid: Austral, 1969.
- . *Seis calas en la expresión literaria española (prosa, poesía y teatro)*. Madrid: Gredos, 1979.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: U.C.P, 1975.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Tr. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral, 1974.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Ed. Jacques Crépet. Paris: Libraire J. Corti, 1942.
- Beauvoir, Simone de. *La mujer rota, La edad de discreción y Monólogo*. 1967; Barcelona: Edhasa, 2019.
- Borges, Jorge L. "Borges y yo" y "La muerte y la brújula." ed. A. Coleman. *Cinco maestros: Cuentos modernos de Hispanoamérica*. NY: H.B. Jovanovich, 1969, 7-8, 27-42.
- Boudreau, Harold L. "The Salvation of Torquemada: Determinism and Indeterminacy in the Later Novels of Galdós." *Anales Galdosianos*, XV (1980), 113-128.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 1605 y 1615; Ed. Martín de Riquer. 2 vols. 8ª ed. Barcelona: Juventud, 1974.
- Cortázar, Julio. "Axolotl" y "La noche boca arriba". ed. A. Coleman. *Cinco maestros: Cuentos modernos de HA*. NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1969, pp. 81-87 y 88-97.
- Chéjov, Antón. *Los campesinos*. 1897; Trad. Olga Sokolov. Madrid: Eneida, 2017.
- Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. R.W.Franklin. Boston: Harvard, 1999.
- . *Palabras como espadas*. Tr. Amalia Rguez. Monroy. Madrid: Alianza, 2019.

- Doménech, Ricardo. *La pirámide de Khéops*. 1980; Pról. Cuentos, David Roas. Madrid: Salto de Página, 2011.
- Echavarría, Alberto P. y Cristina Sánchez-Andrade. *Escribir un árbol, plantar un hijo y tener un libro: Un diálogo sobre escritura creativa*. Madrid: Triacastela, 2020.
- . [Una novela y una cuarentena de relatos inéditos a espera de publicación].
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1979.
- Encinar, Ángeles y Anthony Percival Ed. *Cuento español contemporáneo*. 1993; 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.
- Faulkner, William. *As I Lay Dying*. 1930; *Mientras agonizo*. Madrid: Alianza, 2017.
- Fraile, Medardo. *Cuento español de postguerra*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Friedman, Edward H. Ed. *El cuento: Arte y análisis*. NJ: Prentice Hall, 2003.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. 1962; México: Letras mexicanas, 1973.
- García Lorca, Federico. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid: Cruz y Raya, 1935.
- Goya, Francisco de. *Caprichos* (1799).
- Greenfield, Sumner. *Ramón María del Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Fundamentos, 1972.
- Holiday, Billie. *Strange Fruit* (1939).
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1978.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. 1915; 17ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Kristeva, Julia. *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Kronik, John W. "El amigo Manso and the Game of Fictive Authority." *Anales Galdosianos* 12, (1977), 71-94.
- Loureiro, Ángel G. *Mentira y seducción: La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia, 1990.

- Machado, Antonio. *Poesías escogidas*. 6ª ed. Madrid: Aguilar, 1972.
- Manrique, Jorge. *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre*. En *Jorge Manrique: Cancionero*. 7ª ed. Augusto Cortina. Madrid: Clásicos Castellanos, 1975.
- Manuel, don Juan. *El Conde Lucanor: Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Ed., Intro. y notas José Manuel Blecua. 2ª ed. Madrid: Castalia, 1971.
- Merino, José María. *No soy un libro*. Madrid: Siruela, 1992.
- Merino, Margarita. "Viaje al exterior: Una explicación a vuelapluma". En Santiago Tejerina Canal ed. *Del rascacielos a la catedral: Un regreso a las raíces*. León: ALDEEU y Universidad de León, 2001, pp. 177-179.
- Mills, C. Wright. *The Power Elite*. New York: Oxford UP, 1956.
- Montero, Rosa. "Paulo Pumilio". Ed. Ymelda Navajo *Doce relatos de mujeres*. Madrid: Alianza, 1982, 67-93.
- Morón Arroyo, Ciriaco. *Para entender El Quijote*. Madrid: Rialp, 2005.
- Navokov, Vladimir. *Lectures on Russian Literature: Chekhov, Dostoevski, Gogol, Gorki, Tolstoy, Turgenev*. Ed. & Intro. Fredson Bowers. NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- O'Connor, Flannery. *The Complete Stories*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1946.
- . *Cuentos completos*. Barcelona: Lumen. 2005.
- Pérez Galdós, Benito. *El amigo Manso*. Madrid: Alianza, 1978.
- Porras Echavarría, Alberto. *Diente por diente*. Cáceres: El Brocense, 2018.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. 5ª ed. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Roas, David. Ed. *Perturbaciones: Antología del relato fantástico español actual*. Madrid: Salto de Página, 2009.
- Salinas, Pedro. *Poesía Completa I: Presagios (1924) Seguro Azar (1928) Fábula y signo. (1931)*. Pr. Soledad Salinas de Marichal. Madrid: Alianza E., 2022.
- Santiago, Elena. *Relato con lluvia y otros Cuentos*. Salamanca: Barrio de Maravillas, 1986.
- Santoyo, Julio César. *El delito de traducir*. León: Universidad de León, 1996.
- Sanz Villanueva, Santos. "El cuento, de ayer a hoy." *Lucanor*, 6 (Sept. 1991), 13-25.

- Suárez Galbán, Eugenio. *Como una brisa triste*. Madrid: Fundamentos, 1986.
- Tejerina Canal, Santiago. *“La muerte de Artemio Cruz”: Secreto generativo*. Boulder: Sssas, 1987.
- . Ed. *Del rascacielos a la catedral: Un regreso a las raíces*. León: ALDEEU y Universidad de León, 2001.
- . “Gente en León: Ficción y realidad quijotescas en un mundo sin causas perdidas.” Ed. Antonio Román Román. Vol 35. *Cuadernos de ALDEEU*, primavera 2021, 387-401.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Trans. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *La saga/fuga de J.B.* Barcelona: Destino, 1972.
- . *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- Ugarte Precioso, Michael. *Trilogy of Treason: An Intertextual Study of Juan Goytisolo*. Columbia: University of Missouri Press, 1981.
- . *Los Precioso Ugarte: Una familia singular*. Castilla-La Mancha: Almud, 2023.
- Unamuno, Miguel de. *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Francisco Fernández Turienzo ed. Salamanca: Almar, 1978.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Divinas palabras and Luces de bohemia*. Intro. & notes by Anthony Zahareas & Sumner Greenfield. New York-Madrid: Anaya-La Noria, 1972.
- Varo, Remedios. *Papilla estelar* (1958).
- Velázquez, Diego de. *Las meninas* (1656).
- Villanueva, Darío. *Morderse la lengua: Corrección política y posverdad*. Barna: Espasa, 2021.
- White, Hayden. *Meta-History: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. 1973; 4th ed. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1983.
- Woolf, Virginia. *The Waves*. London: Hogarth Press, 1931. *Las Olas*. Barna: Bruguera, 1982.

Más allá de la automatización: proceso, reflexión y agencia en el aprendizaje de lenguas con inteligencia artificial

Fran López Martín

Denison University

Resumen

El artículo analiza el impacto de la inteligencia artificial generativa en la educación universitaria, con especial atención a la enseñanza de lenguas, y propone un marco pedagógico centrado en la orquestación humana. Desde la irrupción pública de los modelos generativos en 2022, la IA se ha integrado de forma cotidiana en la vida académica, transformando los modos de investigar, escribir y aprender. Este cambio obliga a replantear supuestos pedagógicos tradicionales, especialmente en disciplinas donde la interacción humana y la construcción compartida de significado son esenciales.

El artículo también aborda riesgos clave: integridad académica, vigilancia, sesgos algorítmicos, desigualdad de acceso y atrofia cognitiva. Como respuesta, propone una alfabetización crítica en IA y presenta Open Portal, una plataforma de código abierto orientada al proceso de aprendizaje, la soberanía de datos y la justicia curricular. En conclusión, el texto sostiene que el verdadero valor de la IA reside en cómo se orquesta pedagógicamente para cuidar, y no reemplazar, la experiencia educativa.

Palabras clave: inteligencia artificial, modelos generativos, educación

Tras la irrupción pública de los modelos generativos en 2022, la inteligencia artificial (IA) dejó de ser una promesa para instalarse en la vida universitaria de manera casi cotidiana. En muchas universidades, la presencia de estas herramientas ya no sorprende: se han vuelto tan familiares como la conexión Wi-Fi, y han empezado a modificar, a veces de manera imperceptible y a veces de forma abrupta, la manera en que los estudiantes investigan, escriben e incluso piensan (Chan y Hu 43).

Este giro inesperado está empujando a las instituciones a replantearse ciertos supuestos pedagógicos que hasta hace poco parecían inamovibles, sobre todo en ámbitos donde la interacción humana y la construcción compartida de significado constituyen el núcleo del aprendizaje, como ocurre

con la enseñanza de lenguas. En este terreno, la IA abre un horizonte difícil de ignorar. Multiplica las oportunidades de retroalimentación, permite recrear escenarios comunicativos que antes solo podían imaginarse en el aula o en estancias en el extranjero, y deja un rastro minucioso del proceso de aprendizaje. Todo ello podría transformar dicho proceso de aprendizaje, pasando de un dictamen final a un intercambio continuo. Sin embargo, conviene reconocer las tensiones. A medida que los estudiantes se apoyan de forma creciente en asistentes digitales, muchos docentes se preguntan si su labor seguirá siendo enseñar a pensar o si se reducirá, en última instancia, a ayudar a formular las preguntas correctas a un algoritmo (Chan y Hu 43).

La llegada de la inteligencia artificial y los LLM (Modelos de Lenguaje a Gran Escala) ha provocado una transformación en el ámbito de la educación. Los estudiantes piden auxilio constante a la IA para que les ayude con sus tareas y ensayos. El docente, por otro lado, trata de navegar este nuevo espacio, replanteando su valor y sus objetivos en la clase.

El presente trabajo pretende colaborar en la solución al dilema, situándose en la encrucijada entre las Humanidades Digitales y la pedagogía de segundas lenguas. Lo que aquí propongo es un marco de orquestación humana que permita integrar la IA en la práctica universitaria, y más concretamente en la enseñanza de lenguas secundarias, sin perder de vista principios que no deberían negociarse: transparencia, accesibilidad y control sobre los datos. Mi planteamiento central es que aunque la IA no resuelve la problemática total del aprendizaje de lenguas, redistribuye las capacidades de estudiantes y profesores, ofreciendo vías para acompañar procesos complejos de manera más eficaz y, quizás, más justa. En este sentido, el interés por la IA no radica en la sofisticación de sus respuestas, sino en las conversaciones pedagógicas que puede propiciar cuando se diseña con intención y cuidado.

Para poder navegar en este nuevo paisaje, es necesario un enfoque crítico y pausado. Neil Selwyn nos recuerda que conviene "slowing down, scaling down and recalibrating the current debate around AI and education" ("ralentizar, reducir y recalibrar el debate actual sobre la IA y la educación"; mi trad.; Selwyn 13). Quizás la tarea más urgente sea dejar a un lado la fascinación tecnológica y concentrarnos en diseñar experiencias de aprendizaje deliberadas, sostenidas en criterios pedagógicos sólidos. Desde

esta perspectiva, la idea de orquestación humana no es solo una metáfora sugerente, sino un marco que devuelve protagonismo al juicio experto del docente y a la agencia del estudiante, procurando que la tecnología permanezca al servicio de la pedagogía y no al revés.

Fundamentos teóricos: de la orquestación humana al modelo "AI-in-the-Loop"

Si queremos que la IA se integre en la enseñanza de manera pedagógicamente sólida, conviene volver a un punto de partida clásico: la teoría sociocultural del aprendizaje. Lev Vygotsky definió la Zona de Desarrollo Próximo (ZDP) como la distancia entre el nivel de desarrollo real y el potencial que un estudiante puede alcanzar con la guía de un adulto o la colaboración de compañeros más avanzados (Vygotsky 86). Para que el estudiante pueda moverse en esa zona intermedia, necesita lo que Wood, Bruner y Ross llamaron *scaffolding*: un soporte temporal en el que “el adulto debe controlar aquellos elementos de la tarea que están inicialmente más allá de la capacidad del aprendiz”; mi trad.; Wood 90. En la universidad, ese “andamiaje” suele adoptar formas muy concretas como la retroalimentación del profesor sobre un ensayo, una tutoría individual o la conversación en el aula. Éstas son prácticas valiosas, pero también finitas: un docente, con su tiempo limitado, no puede ofrecer acompañamiento constante y personalizado a decenas de estudiantes a la vez. Aquí es donde la inteligencia artificial generativa, y en particular los Modelos de Lenguaje a Gran Escala (LLM), abre una posibilidad nueva.

Su propia arquitectura, entrenada a partir de millones de interacciones humanas, los hace especialmente aptos para simular el diálogo pedagógico que Vygotsky y después Diana Laurillard situaron en el centro del aprendizaje. Laurillard, en su Marco Conversacional, lo resume con claridad: enseñar y aprender es, ante todo, un intercambio de roles, un ir y venir entre profesor y estudiante que construye conocimiento (93). Los LLM, al menos en parte, pueden recrear esa dinámica.

La diferencia con los materiales tradicionales es significativa. En lugar de plantear actividades cerradas con respuestas fijas, la IA puede devolver comentarios inmediatos, ajustados al contexto y, sobre todo, con una frecuencia que antes era imposible. Puede señalar tanto un error gramatical como una inconsistencia conceptual, y hacerlo en cuestión de segundos. Una

revisión de 178 estudios realizada por Gutiérrez-Castillo, Romero-Tena y León-Garrido lo confirma: “la IA potencia el rendimiento académico mediante la personalización del aprendizaje, la provisión de retroalimentación inmediata y la optimización de estrategias de estudio, [y a la vez] promueve la autonomía estudiantil, brindando herramientas para un aprendizaje autodirigido con apoyo continuo” (185). Visto así, la IA puede funcionar como un andamio digital persistente: un apoyo disponible 24/7, capaz de ocuparse de las rutinas más mecánicas de la práctica lingüística, mientras libera al profesor para concentrarse en lo que no puede ser automatizado: la mediación experta, la conversación crítica, la dimensión ética y cultural del aprendizaje.

Ahora bien, conviene hacer una advertencia. Que la IA sea capaz de simular ciertos aspectos del andamiaje no significa que pueda sustituirlo. Confundir apoyo con reemplazo sería un error: nos arriesgamos a terminar reduciendo la enseñanza a un intercambio mecánico de correcciones, perdiendo lo más valioso de la interacción humana. El andamiaje nunca ha consistido únicamente en resolver dudas técnicas. Se trata también de acompañar con empatía, de saber leer entre líneas, de captar aquello que un estudiante todavía no logra decir y darle espacio para expresarlo. Esa mediación de sentido sucede en la interacción entre profesor y alumno. La IA, en el mejor de los casos, puede ser un apoyo útil, un refuerzo que aligera ciertas tareas, pero nunca el reemplazo del docente.

La pregunta, entonces, no es si la IA llegará a las aulas, que ya lo ha hecho, sino cómo podemos integrarla de manera que sume sin desdibujar lo que constituye el corazón de nuestro trabajo pedagógico.

El concepto de *orquestración humana* que defiende en este artículo no puede quedarse en un lema atractivo; necesita un anclaje técnico y teórico que lo haga operativo. La llamada que hizo en 2023 el Departamento de Educación de Estados Unidos para adoptar el criterio de *humans in the loop*, o *humanos en el bucle* (sistema automatizado por la IA en el que el docente está informado e interviene en momentos clave) como principio rector del uso educativo de la IA ofrece un buen punto de partida. Sin embargo, la expresión en sí es ambigua y corre el riesgo de quedarse en un eslogan (U.S. Department of Education 5). La investigación sobre interacción humano-máquina ha precisado esta idea distinguiendo entre dos modelos

diferentes: *Human-in-the-Loop* (HITL) y *AI-in-the-Loop* (AI2L) (Natarajan 1-3). Entender esa diferencia es crucial para diseñar sistemas de IA que ayuden a estudiantes y docentes.

En un modelo HITL clásico, la IA conserva el timón. El papel de la persona se reduce, la mayoría de las veces, a supervisar o corregir: es un “oráculo” que valida o un “etiquetador” que pule los datos de entrenamiento (Settles 1, 6). Por ejemplo, alguien que corrige clasificaciones erróneas de un algoritmo o que añade ejemplos para mejorar su rendimiento. En estos escenarios la máquina controla el proceso mientras que el ser humano interviene. El modelo AI2L invierte esta relación. La persona controla mientras que la IA sugiere, analiza y detecta patrones y alternativas (Natarajan 2). El ser humano evalúa esas propuestas, las analiza y toma la decisión final. Cuando trasladamos estos dos modelos al plano de la educación, las diferencias son enormes. Un enfoque HITL permite sistemas donde la IA califica automáticamente y el profesor solo revisa errores graves. En cambio, en un enfoque AI2L la IA puede señalar patrones gramaticales o proponer estructuras, pero es el estudiante acompañado por el docente quien decide qué cambios hacer y por qué. La *orquestración humana* que se propone en este trabajo se separa del modelo HITL, y busca una opción de diseño consciente que se alinea con el paradigma AI2L. En este modelo, la IA sugiere, pero la persona argumenta y decide, evitando así el riesgo de automatización. El objetivo es facilitar el proceso de aprendizaje del estudiante.

En la práctica, aplicar un modelo AI2L en un aula de lenguas obliga a revisar nuestras nociones de lo que significa enseñar y aprender. La IA no reemplaza al profesor ni al estudiante: lo que hace es abrir más posibilidades para que el aprendizaje ocurra, y lo hace de manera constante, como una corriente subterránea que refuerza cada paso del proceso. Tenemos un claro ejemplo de esto en la escritura académica. Durante demasiado tiempo, la evaluación se ha centrado en el producto final: normalmente un texto entregado tras semanas de trabajo. La IA cambia el foco. Permite detenernos en los borradores y ver las decisiones que van dando forma al texto. Con la ayuda de la IA, abrimos la posibilidad de microciclos de escritura y revisión con retroalimentación casi inmediata, de modo que el proceso deja de ser un tránsito oculto y se convierte en un espacio documentado y reflexivo. El

estudiante puede registrar cada decisión y hacer visible su propia evolución intelectual.

Por supuesto, la IA no es la panacea. La investigación reciente muestra que cumple bien su papel en lo más mecánico, como la gramática o el vocabulario, pero tiene problemas cuando se trata de habilidades más complejas: sostener un argumento, dar coherencia a una idea, organizar un discurso (Zhuang 2). Para muchos estudiantes, esas correcciones terminan sintiéndose como simples retoques: útiles, pero sin el mapa que les ayude a entender cómo se construye el significado en un texto. Y es justo en ese vacío donde el modelo híbrido —IA acompañada por la guía del tutor humano— revela su verdadera fuerza.

El mismo estudio revela que cuando la IA se encarga de los aspectos formales y el profesor se concentra en lo conceptual y retórico, las mejoras en escritura compleja son mucho más significativas (Zhuang 9-10). Esta combinación dialoga con el marco de Hattie y Timperley: la IA cubre el *feedback* a nivel de tarea, mientras que el docente puede enfocarse en el *feed-up* (clarificar metas) y el *feed-forward* (planear mejoras futuras). Así, la retroalimentación se vuelve integral (86-87, 90- 93). La viabilidad de este enfoque colaborativo no es una intuición teórica; empieza a documentarse con claridad en la investigación empírica. Un ejemplo particularmente sugerente es el estudio de Clark et al. (2018) sobre escritura creativa asistida por sistemas generativos. En este estudio se observa que los entornos concebidos bajo la lógica del *AI-in-the-Loop* no reducen la agencia del escritor, como suele temerse, sino que, en muchos casos, la amplifican. Los participantes que coescribieron relatos junto con una IA produjeron textos más ricos en detalles y, quizá más interesante aún, afirmaron sentirse más satisfechos con el proceso siempre que conservaran la última palabra sobre qué aceptar y qué descartar. Lo que muestra este experimento es algo simple pero relevante: cuando la tecnología se limita a sugerir y no pretende imponer, se convierte en un estímulo para la creatividad humana y no en su reemplazo.

En mi propia docencia he visto algo parecido. En cursos de escritura avanzada en español, suelo pedir al estudiante que prepare un primer borrador y lo pase por una ronda de comentarios automáticos generados por IA y centrados en aspectos locales como gramática, léxico y claridad oracional. Con esa versión revisada en mano, mi intervención se desplaza

hacia elementos que requieren deliberación como la arquitectura argumental, la densidad conceptual y la adecuación al género académico.

Para cerrar el ciclo, cada estudiante acompaña su entrega con una breve reflexión en la que explica qué tomó de la IA, qué decidió ignorar y por qué. Al poner en palabras sus decisiones, el estudiante convierte la inteligencia artificial como herramienta en un detonante de la conversación pedagógica. No viene a dictar un resultado, sino a abrir un espacio donde podemos discutir ideas, matices de estilo y estrategias retóricas, en vez de dedicar la clase únicamente a corregir errores sueltos. En cursos avanzados, una práctica enriquecedora es pedir al estudiante que acompañe cada entrega revisada con una “carta al lector” o reflexión metacognitiva. Allí explica qué decisiones tomó, por qué y con qué intención.

El profesor, en lugar de evaluar un texto cerrado, recibe un dossier de elecciones justificadas. Como recuerdan Nicol y Macfarlane-Dick, “[g]ood feedback practice helps clarify what good performance is” (“una buena práctica de retroalimentación ayuda a aclarar qué es un buen desempeño”; mi trad.; Nicol 199). Esa reflexión demuestra que el estudiante no solo ha corregido, sino que ha interiorizado estándares y los aplica con autonomía.

En cuanto a la oralidad, quizá el terreno más intimidante para muchos estudiantes, la IA puede crear un espacio de práctica privada y sin riesgo social. La tecnología de reconocimiento automático del habla (ASR) ya permite recibir retroalimentación inmediata sobre pronunciación (Sun 10-11). Esto habilita una práctica focalizada y continua fuera de la clase.

En cuanto al objetivo de la práctica oral, es importante destacar que, desde la perspectiva de la *orquestración humana*, la meta no es alcanzar una pronunciación “nativa” o “neutra” —a menudo inalcanzable y culturalmente cuestionable—, sino algo más justo: la inteligibilidad: que el interlocutor comprenda con un esfuerzo razonable. La tecnología de reconocimiento automático del habla (ASR) habilita una práctica focalizada fuera del aula mediante retroalimentación inmediata sobre dificultades específicas, como la precisión del fonema, el ritmo o la entonación.

En el mercado actual, herramientas como **ELSA Speak**, que utiliza IA para ofrecer “mapas de calor” de errores articulatorios, los módulos de pronunciación de **Duolingo** o los módulos de fluidez de **Microsoft Reading Coach** permiten al estudiante ensayar en un entorno privado y seguro (Sun

10-11). Esta automatización libera al docente de la corrección mecánica para concentrarse en lo que la máquina no puede hacer: explicar los matices pragmáticos y culturales, y validar el progreso en contextos reales.

En una asignatura de conversación, por ejemplo, esta dinámica permite pedir al estudiante que simule primero interacciones cotidianas con la IA, como pedir indicaciones en la calle, conocer a una persona, o resolver un malentendido en un restaurante, y acuda luego al aula con un registro de todos los errores detectados; de este modo, la sesión presencial en el aula se transforma en un espacio para dramatizar esas escenas y negociar las estrategias comunicativas necesarias, logrando de este modo que la tecnología prepare el terreno para el aprendizaje y la interacción humana complete el sentido.

La IA como infraestructura para pedagogías alternativas: Ungrading

La capacidad de la IA para ofrecer retroalimentación frecuente y de bajo coste no solo perfecciona las prácticas de evaluación ya existentes, sino que empieza a perfilarse como la infraestructura que podría hacer viables a gran escala pedagogías alternativas que antes parecían impracticables por pura logística. Un ejemplo es el modelo de *ungrading* (o “descalificación”).

El *ungrading* plantea minimizar, o incluso eliminar, las calificaciones numéricas o alfabéticas con el fin de desplazar la atención del estudiante de la nota hacia el aprendizaje mismo. En la introducción de *Ungrading*, Susan Blum advierte que las calificaciones generan “a misplaced focus on accumulating points rather than on learning” (“un enfoque equivocado en la acumulación de puntos en lugar de en el aprendizaje”; mi trad.; Blum 3).

La propuesta busca, así, reducir la ansiedad que acompaña a las notas, fomentar la motivación del estudiante y promover una mentalidad de crecimiento. Pero el núcleo de esta pedagogía no está en la eliminación de notas por sí sola, sino en su sustitución por un flujo constante de retroalimentación rica y detallada, así como por un diálogo continuo entre docente y estudiante (Chiaravalli 86). Y es aquí donde suele atascarse la implementación: la carga de trabajo que requiere semejante nivel de acompañamiento resulta para la mayoría de los profesores sencillamente insostenible.

La IA incide directamente en este cuello de botella. Automatizar las correcciones rutinarias, desde microciclos de revisión gramatical hasta sugerencias sobre coherencia básica o léxico, libera tiempo y energía docente para lo que realmente importa: la conversación sobre el aprendizaje, la mentoría y la discusión de habilidades de orden superior (U.S. Department of Education). De esta forma, la IA no es solo una herramienta de *feedback*, sino que puede convertirse en el detonante que permita pasar de un modelo de evaluación centrado en el juicio a uno centrado en el diálogo. Y en ese cambio radica la esencia misma del *ungrading*.

Riesgos

La integración de la IA en la educación superior está lejos de ser neutral. Si se adopta de manera acrítica, empujada por la fascinación tecnológica o las dinámicas del mercado, corre el riesgo de erosionar principios básicos como la integridad, la equidad o el pensamiento crítico. Como recuerdan Maya Georgieva y John Stuart, “ethical integration isn’t a barrier—it’s foundational to genuine innovation” (“la integración ética no es un freno: es el fundamento de la innovación genuina; mi trad.”). Ignorar esa premisa puede transformar una herramienta con potencial emancipador en un mecanismo de control, exclusión y superficialidad intelectual.

Uno de los temores más inmediatos es el impacto en la integridad académica. En este terreno ha aparecido incluso un neologismo: *Aigiarism*, definido como el uso indebido de la IA para generar o modificar trabajos académicos (Halupa 3). A diferencia del plagio tradicional —que implica copiar un texto existente—, el *Aigiarism* opera en una “zona gris”: el estudiante entrega un texto técnicamente original, pero evita el esfuerzo cognitivo y el proceso de aprendizaje que la tarea buscaba estimular.

Este fenómeno no es marginal. Encuestas recientes muestran que la mayoría de los estudiantes universitarios ya utilizan la IA en sus tareas (Freeman 2), y cerca del 80% de los docentes sospechan haber recibido trabajos generados con estas herramientas (The Crimson). Las instituciones han respondido, en muchos casos, con detectores de IA, aunque su fiabilidad es limitada y el riesgo de falsos positivos afecta de forma desproporcionada a los hablantes no nativos de inglés (Dalalah y Dalalah 5). Una estrategia

basada solo en la vigilancia tecnológica resulta, por tanto, insuficiente y, en algunos casos, contraproducente.

Modelos más productivos pueden rediseñar las tareas y clarificar las políticas de uso. Harvard, por ejemplo, ha optado por no prohibir el uso de IA de forma generalizada, sino por dar a los docentes la libertad de establecer normas según su disciplina y los objetivos de cada curso. Lo esencial es comunicar con transparencia en el programa del curso qué está permitido, qué no y cómo atribuir el uso legítimo de la IA (Cotton 4). Asimismo, los educadores deben diseñar evaluaciones resistentes a la automatización: pedir borradores, reflexiones metacognitivas, defensas orales o conexiones personales, es decir, tareas que exijan una agencia y un compromiso que la IA, por sí sola, no puede simular (Cornell CTI).

Otro riesgo de esta tecnología es la privacidad y el acceso a los datos. La presencia de la IA en la universidad es masiva. No se trata solo de calificaciones o expedientes; hablamos también de rastros de comportamiento, huellas digitales de cada interacción en línea e incluso señales vinculadas al bienestar emocional. Existe el riesgo de que esa información se filtre, como ya sucedió con el caso de ProctorU, cuando la información personal de casi medio millón de estudiantes fue expuesta (Edly). Sin embargo, el mayor problema quizá no sea la brecha de seguridad en sí, sino la normalización de prácticas que convierten la vida académica en un escenario de continua vigilancia. Existen plataformas de *proctoring* que registran la mirada del estudiante, controlan cada pulsación de teclado o exigen escaneos del espacio doméstico, transformando un examen en un control policial. Más allá de lo cuestionable de estas técnicas frente a leyes como FERPA o GDPR, lo que se erosiona es algo más frágil: la confianza. Cuando un estudiante percibe que cada gesto está siendo observado se reduce su disposición a arriesgar desarrollar una hipótesis, a equivocarse o a explorar ideas incómodas. Y sin ese margen de libertad —el derecho a fallar y a probar caminos inciertos— el aprendizaje se vuelve una representación vacía, no un proceso vivo (Edly). El sesgo algorítmico es un problema más sutil pero no menos dañino, y es que los modelos de IA se entrenan con los mismos datos que circulan en la sociedad, y por lo tanto heredan y a veces amplifican sus prejuicios. Según Challen, los sistemas de IA aprenden de los datos que les damos. Un modelo entrenado con información incompleta o

usada en contextos no previstos puede producir efectos arbitrarios e incluso dañinos. En la práctica, esto se traduce en la perpetuación de las desigualdades y en el refuerzo de prácticas desfasadas (231-33). Pero, además, debemos añadir el acceso a dispositivos, a conexiones estables o a las versiones avanzadas, normalmente de pago, de las herramientas que trabajan con inteligencia artificial. El resultado es paradójico. Lo que se anuncia como una promesa democratizadora corre el riesgo de funcionar como una maquinaria de exclusión en la educación superior. Una brecha tecnológica que se superpone a la brecha social, y que puede profundizarla aún más (Chan y Hu 43).

Por último, me gustaría destacar uno de los riesgos más urgentes: la atrofia cognitiva. Cuando los estudiantes delegan en la IA tareas que antes requerían un esfuerzo real como analizar un texto u organizar un argumento, corren el peligro de debilitar las mismas capacidades que la educación debería cultivar: el pensamiento crítico, la resolución autónoma de problemas, la creatividad verbal. La “lucha cognitiva”, ese proceso de enfrentarse a lo difícil hasta encontrarle una salida no tiene un sustituto tecnológico. Kasneci lo explica con estas palabras:

Learners may rely too heavily on the model. The effortlessly generated information could negatively impact their critical thinking and problem-solving skills. This is because the model simplifies the acquisition of answers or information, which can amplify laziness and counteract the learners' interest to conduct their own investigations and come to their own conclusions or solutions. (7)

En los últimos años, cada vez más docentes detectan un patrón de uniformidad estilística en los textos: gramaticalmente correctos, pero planos, sin voz propia ni matices (Preprints.org). Esa homogeneización es algo más que una cuestión estética; es un reflejo del pensamiento del estudiante, un compromiso superficial con el conocimiento, un riesgo de perder la autenticidad de la voz del estudiante. La respuesta a estos riesgos no puede ser la prohibición ya que esto convertiría al docente en un policía en lugar de facilitador del conocimiento. La solución pasa por una alfabetización crítica en IA: enseñar a los estudiantes a formular mejores preguntas, a evaluar lo que la máquina devuelve, a contrastarlo con fuentes fiables y, sobre todo, a discernir cuándo vale la pena apoyarse en la IA y cuándo es necesario ejercitar la propia capacidad de pensar.

En este sentido, la investigación más reciente insiste en que no basta con saber manejar la tecnología. Celik demuestra que el conocimiento técnico (TK) solo adquiere sentido cuando se combina con el saber pedagógico (PK) y con una evaluación ética constante. Este nuevo marco se fortalece no sólo con competencias tecnológicas, sino también con la capacidad de reconocer los dilemas de transparencia y equidad que plantea la IA (1–2, 8). Dicho de otro modo: la formación crítica no es un añadido, sino el núcleo mismo de una integración pedagógicamente sólida y éticamente defendible.

Open Portal como herramienta pedagógica

Frente a un escenario en el que la IA aparece como promesa, pero también como amenaza, las respuestas rápidas y los parches improvisados apenas rozan la superficie del problema. Hoy en día, la mayoría de los libros de texto de lenguas extranjeras vienen acompañados de plataformas de apoyo al estudiante, que dependen del libro de texto. Sin embargo, el coste del libro y la plataforma en línea es prohibitivo para muchos estudiantes, además los alumnos no compran el producto, sino que lo alquilan por un tiempo limitado, de manera que no pueden revender el libro, ya que requiere de la plataforma en línea. La implementación de la inteligencia artificial en estas plataformas aumenta aún más el coste. El profesor, en lugar de adaptar los ejercicios a las necesidades del estudiante, se ve atado a un libro y unos ejercicios que controlan el currículum del curso.

Lo que se necesita es un diseño pensado a fondo, capaz de entrelazar lo técnico y lo pedagógico desde su origen, no como añadidos posteriores, y que el producto sea de bajo coste para que todos los estudiantes puedan beneficiarse. Con esa idea comencé, en 2024, el proyecto de humanidades digitales AI-Powered Language Learning Platform, conocido también como Open Portal, actualmente en desarrollo en la Universidad de Denison y parcialmente patrocinado por World Languages 360. Durante el curso académico 2024–25, el equipo del proyecto, formado por dos estudiantes (Lam Do en Humanidades Digitales y Jin Seok Youn en Ciencias de la Computación), Matt Kretchmar, profesor de Informática y yo como coordinador, se reunió cada dos semanas para estudiar las posibilidades y decidir los pasos a seguir para completar el proyecto. Cada sesión combinaba

soluciones a problemas técnicos y reflexiones críticas sobre los principios de adquisición de segundas lenguas y las exigencias de transparencia ética. Para los estudiantes fue tanto un reto de programación como un ejercicio de investigación digital en la enseñanza de lenguas: aprendieron a reemplazar manuales comerciales por materiales sostenibles, a entrenar modelos de IA con *prompts* diseñados pedagógicamente y a integrar un LMS de código abierto que evita depender de sistemas privados.

Esta plataforma de apoyo para las clases de lengua no es simplemente un conjunto de aplicaciones, sino una infraestructura que intenta materializar el principio de *orquestración humana* y, al mismo tiempo, anticipar y mitigar los desafíos éticos y pedagógicos que he señalado a lo largo de este trabajo. A diferencia de las soluciones comerciales, *Open Portal* se construye sobre dos pilares principales: Código abierto y repositorio de tareas. Para evitar la dependencia de manuales tradicionales con costes prohibitivos, *Open Portal* está diseñado con la idea de usar una colección de actividades compartidas por distintos profesores, garantizando el acceso a materiales de calidad.

Una base de datos inteligente que permite una pedagogía del proceso y no del producto final: un modelo de IA entrenado localmente ayuda al estudiante en la práctica escrita del idioma con feedback inmediato. Es más, mantiene un seguimiento del progreso del estudiante durante el curso, y sugiere al profesor tareas adaptadas al nivel de cada alumno. Veamos estos dos elementos brevemente. El sesgo algorítmico no es un error accidental, sino una consecuencia natural de entrenar modelos con los datos caóticos y muchas veces tóxicos de internet. Pretender “limpiarlos” por completo es casi imposible. Open Portal adopta otra estrategia: no intenta cambiar el modelo, sino controlar con qué contenidos se alimenta. Para ello, utiliza un repositorio de Recursos Educativos Abiertos (REA) creado y curado directamente por el profesorado. La inteligencia artificial puede proponer variaciones de ejercicios, adaptar textos a diferentes niveles y dar retroalimentación al estudiante, pero es el docente quien controla y decide qué materiales van a usarse. Este repositorio funciona como un cortafuegos que asegura que los contenidos sean culturalmente relevantes, inclusivos y diversos, en lugar de reproducir los sesgos del corpus masivo con el que se entrenan los LLM. La inteligencia artificial funciona como acelerador del trabajo pedagógico, al servicio de las decisiones de los educadores.

Por último, el diseño de *Open Portal* está pensado con la idea de ayudar al estudiante durante su proceso de aprendizaje, no en el producto final. La plataforma está concebida para documentar y visibilizar el itinerario intelectual del estudiante mediante múltiples versiones de un texto, anotaciones, reflexiones o “cartas al lector” que expliquen las decisiones tomadas. Este enfoque vuelve mucho menos atractivo el *Aigiarism* para los estudiantes: un borrador inicial generado por IA no basta, porque el estudiante debe justificar sus elecciones, mostrar cómo adaptó la propuesta a sus objetivos retóricos y evidenciar una apropiación crítica del texto.

El proyecto de humanidades digitales *Open Portal* fue concebido con la idea de apoyar iniciativas de contenido sostenible en las clases universitarias de lenguas extranjeras. Su arquitectura responde a una regla simple pero fundamental: la IA acompaña, pero quienes deciden son docentes y estudiantes.

Renacer es rehacer el presente con paciencia

A lo largo de este ensayo hemos recorrido varios temas relacionados con el impacto actual de la IA en la educación: desde el potencial de la IA para generar andamiajes personalizados y asequibles, hasta los dilemas éticos del *Aigiarism*, el sesgo y la atrofia cognitiva. El hilo conductor ha sido la necesidad de situar la *orquestración humana* en el centro de la enseñanza.

Open Portal encarna este marco en la práctica: código abierto y auto alojado para garantizar soberanía de datos, REA curados por docentes para asegurar justicia curricular y un diseño que valora el proceso por encima del resultado. Lo que antes era un obstáculo —falta de tiempo para conversar, leer con calma o revisar a fondo— ahora puede convertirse en una secuencia didáctica más rica y personalizada. Pero conviene subrayar que nada de esto ocurre de manera automática. Es necesario el trabajo consciente del docente, capaz de decidir qué delegar y qué reservar a la interacción humana. La tecnología de los LLM (Large Language Models) nos aporta la oportunidad de democratizar el acceso a una educación de calidad y éticamente sostenible, a través del uso de contenido sostenible o *affordable content*. Pero además nos ayuda a trabajar más en el proceso de aprendizaje del estudiante, en lugar de centrarnos en el producto final.

El verdadero “renacer” del aula de lenguas no llegará por la adopción acrítica de las últimas herramientas tecnológicas, sino por la capacidad de orquestarlas con paciencia y con juicio. Si se logra, la IA puede convertirse en algo más que una promesa: en una infraestructura para el cuidado pedagógico, que redistribuye el tiempo y la atención hacia lo que siempre ha importado en el aprendizaje de lenguas —que alguien nos escuche con atención, nos devuelva la palabra con cuidado y nos acompañe a descubrir una cultura diferente y a encontrar, poco a poco, nuestra propia voz.

BIBLIOGRAFÍA

- Blum, Susan D. "Introduction." *Ungrading: Why Rating Students Undermines Learning (and What to Do Instead)*, editado por Susan D. Blum, West Virginia University Press, 2020, pp. 1–22.
- Chiaravalli, Arthur. "Grades Stifle Student Learning. Can We Learn to Teach without Grades?" *Ungrading: Why Rating Students Undermines Learning (and What to Do Instead)*, editado por Susan D. Blum, West Virginia University Press, 2020, pp. 82–88.
- Celik, I. "Towards Intelligent-TPACK: An Empirical Study on Teachers' Professional Knowledge to Ethically Integrate Artificial Intelligence (AI)-Based Tools into Education." *Computers in Human Behavior*, vol. 138, 2023, art. 107468. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2022.107468>.
- Challen, R., et al. "Artificial Intelligence, Bias, and Clinical Safety." *BMJ Quality & Safety*, vol. 28, no. 3, 2019, pp. 231–37. <https://doi.org/10.1136/bmjqs-2018-008370>.
- Chan, C. K. Y., and W. Hu. "Students' Voices on Generative AI: Perceptions, Benefits, and Challenges in Higher Education." *International Journal of Educational Technology in Higher Education*, vol. 20, 2023, art. 43. <https://doi.org/10.1186/s41239-023-00411-8>.
- Clark, Elizabeth, et al. "Creative Writing with a Machine in the Loop: Case Studies on Slogans and Stories." *23rd International Conference on Intelligent User Interfaces*, ACM, 2018, pp. 329–340.
- Cornell University Center for Teaching Innovation (CTI). "AI & Academic Integrity." *Cornell University*, 2024, <https://teaching.cornell.edu/ai-and-academic-integrity>.
- Cotton, D. R. E., et al. "Chatting and Cheating: Ensuring Academic Integrity in the Era of ChatGPT." *Innovations in Education and Teaching International*, 2023, pp. 1–12. <https://doi.org/10.1080/14703297.2023.2190148>.
- Dalalah, D., and O. M. A. Dalalah. "The False Positives and False Negatives of Generative AI Detection Tools in Education and Academic Research: The Case of ChatGPT." *The International Journal of Management Education*, vol. 21, no. 2, 2023, art. 100822. <https://doi.org/10.1016/j.ijme.2023.100822>.
- Edly. "Artificial Intelligence in Education and Privacy Concerns." *Edly.io*, 10 Jan. 2025, <https://www.edly.io/artificial-intelligence-in-education-and-privacy-concerns/>.
- Freeman, Josh. *Student Generative AI Survey 2025*. Higher Education Policy Institute, 26 Feb. 2025, <https://www.hepi.ac.uk/2025/02/26/student-generative-ai-survey-2025/>.

- Georgieva, Maya, and John Stuart. "Ethics Is the Edge: The Future of AI in Higher Education." *EDUCAUSE Review*, 24 June 2025, <https://er.educause.edu/articles/2025/6/ethics-is-the-edge-the-future-of-ai-in-higher-education>.
- Gutiérrez-Castillo, J. J., et al. "Beneficios de la inteligencia artificial en el aprendizaje de los estudiantes universitarios: una revisión sistemática." *Edutec. Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, no. 91, 2025, pp. 185–201. <https://doi.org/10.21556/edutec.2025.91.3456>.
- Halupa, C. "Algiorism: A New Paradigm in Academic Misconduct." *Journal of Educational Technology Systems*, vol. 52, no. 1, 2023, pp. 3–15. <https://doi.org/10.1177/00472395231182215>.
- Hattie, John, and Helen Timperley. "The Power of Feedback." *Review of Educational Research*, vol. 77, no. 1, 2007, pp. 81–112. <https://doi.org/10.3102/003465430298487>.
- Kasneji, E., et al. "ChatGPT for Good? On Opportunities and Challenges of Large Language Models for Education." *Learning and Individual Differences*, vol. 103, 2023, art. 102274. <https://doi.org/10.1016/j.lindif.2023.102274>.
- Laurillard, Diana. *Teaching as a Design Science: Building Pedagogical Patterns for Learning and Technology*. Routledge, 2012.
- Natarajan, Mukund, et al. "Human-in-the-Loop or AI-in-the-Loop? Automate or Collaborate?" *Proceedings of the 29th International Conference on Intelligent User Interfaces (IUI '24)*, Association for Computing Machinery, 2024, pp. 638–59. <https://doi.org/10.1145/3640543.3645199>.
- Nicol, David, and Debra Macfarlane-Dick. "Formative Assessment and Self-Regulated Learning: A Model and Seven Principles of Good Feedback Practice." *Studies in Higher Education*, vol. 31, no. 2, 2006, pp. 199–218. <https://doi.org/10.1080/03075070600572090>.
- Preprints.org. "The Influence of AI Tools on the Student Writing Process and Compositional Fluency." *Preprints.org*, 2025, <https://doi.org/10.20944/preprints202505.0123.v1>.
- Selwyn, Neil. "On the Limits of Artificial Intelligence (AI) in Education." *Nordisk Tidsskrift for Pedagogikk og Kritikk*, vol. 10, no. 1, 2024, pp. 3–14. <https://doi.org/10.23865/ntpk.v10.5621>.
- Settles, B. *Active Learning Literature Survey*. University of Wisconsin-Madison, Computer Sciences Technical Report 1648, 2009, <https://minds.wisconsin.edu/handle/1793/60660>.
- Sun, W., et al. "The Impact of Automatic Speech Recognition Technology on Second Language Pronunciation and Speaking Skills of EFL Learners: A Mixed Methods Investigation." *Frontiers in Psychology*, vol. 14, 2023, art. 1210187. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1210187>.

The Crimson. "AI Is Changing How Harvard Students Learn. Professors Balance Technology with Academic Integrity." *The Harvard Crimson*, 3 Apr. 2025, <https://www.thecrimson.com/article/2025/4/3/ai-students-learning-integrity/>.
U.S. Department of Education, Office of Educational Technology. *Artificial Intelligence and the Future of Teaching and Learning: Insights and Recommendations*. U.S. Department of Education, 2023, <https://tech.ed.gov/ai>.

Vygotsky, L. S. *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Editado por Michael Cole y Sylvia Scribner. Harvard UP, 1978.

Wood, David, et al. "The Role of Tutoring in Problem Solving." *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, vol. 17, no. 2, 1976, pp. 89–100. <https://doi.org/10.1111/j.1469-7610.1976.tb00381.x>.

Zhuang, Yipeng, et al. "Enhancing Language Learning through Generative AI Feedback on Picture-Cued Writing Tasks." *Computers and Education: Artificial Intelligence*, vol. 9, 2025, art. 100450. <https://doi.org/10.1016/j.caeai.2025.100450>.

El encuentro ético entre la mirada y la palabra en la obra en colaboración de Piña-Rosales, Garrido Palacios y Daniel R. Fernández

Andrés Villagrà
Pace University

El ojo piensa,
el pensamiento ve,
la mirada toca,
las palabras arden:
Dos pares de piernas,
Escala de escalas,
Un gorrión, ¡claro!
Casa de lava.
Instantánea
y lenta mente:
lente de revelaciones.

Octavio Paz
"Instante y Revelación" (1982)

Resumen

Las obras en colaboración tituladas *Imaginerías* e *Instantáneas a dos voces* constituyen un territorio privilegiado para explorar las tensiones entre imagen y palabra, presencia y ausencia, rostro y signo. A manera de microrrelatos independientes, estas colaboraciones trascienden el mero diálogo entre fotografía y literatura para convertirse en espacios donde se manifiesta lo que Emmanuel Levinas denomina "la responsabilidad infinita ante el rostro del otro" y donde opera el "desplazamiento del signo". El significado no reside en un signo en sí, sino en su diferencia respecto a otros signos, en el juego relacional, en ese "espaciamento" que impide una presencia plena y fija y que Jacques Derrida identifica como condición fundamental de toda significación.

En *Imaginerías* (2022), la combinación de imágenes y texto refleja un proceso de significación: de la imagen a la narrativa ficcional y a la posterior participación del lector en el encuentro ético con el otro; mientras que en *Instantáneas a dos voces* (2024), la alternancia entre fotografía y escritura se radicaliza: ambos autores intercambian los papeles de fotógrafo y escritor, desplazando la voz del narrador a los propios personajes anónimos representados en los microrrelatos. Esta evolución en la colaboración intermedial permite explorar nuevas formas de alteridad y memoria, así como los límites de la representación.

Palabras clave: fotografía, escritura, diálogo, alteridad, memoria

Introducción teórica

"El ojo que mira, la memoria que preserva y la imaginación que compone" declaró Octavio Paz en su famoso *Instante y Revelación*, libro en colaboración con el fotógrafo Álvarez Bravo publicado en 1982. Octavio Paz reconoce en las fotografías de Álvarez Bravo un carácter poético, puesto que las imágenes aluden a realidades invisibles y convocan otras imágenes, como el poema que siempre dice más de lo que nombra. En esta dimensión intermedial, lo visible se abre a lo invisible, lo explícito a lo implícito y presupone —en sintonía con la postura ética de la alteridad expresada por Emmanuel Levinas y de la que hablaré más adelante— una exigencia ética ante lo no visto del otro. En este sentido, el término *écfrasis* ha evolucionado desde su definición clásica de una descripción literaria de una obra visual, o de la imagen como ilustración, hacia un modelo de diálogo donde el texto no solo describe la imagen, sino que añade interpretaciones, emociones y narrativas que amplifican o desafían la experiencia visual. A. W. Hefferman define la *écfrasis* como: "la representación verbal de una representación visual" (traducción propia), (*Museum of Words: The Poetics of Ekphraisis from Homer to Ashbery*, p. 3). De manera similar, otros autores han usado términos como "textual pictures" (William J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, p. 109) o "prose picture[s]" (Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, p. 3). Siguiendo a Heffernan y Marianne Hirsch, los microrrelatos no describen la fotografía, la responden, la contradicen, la expanden, la reescriben. Funcionan como "prose pictures" porque activan un modo de ver que no se agota en lo visual. La palabra no traduce la imagen, sino que la abre hacia lo ausente: los silencios, los gestos mínimos, las historias que no aparecen en el encuadre, los afectos.

En este contexto, las obras *Imaginerías* (con fotografías de Gerardo Piña-Rosales y textos de Manuel Garrido Palacios) e *Instantáneas a dos voces* (con textos y fotografías alternadas de Gerardo Piña-Rosales & Daniel R. Fernández) representan dos propuestas clave para el estudio de la intermedialidad contemporánea. En concreto, Sánchez Mesa & Baetens señalan la progresiva presencia de texto e imagen en el mundo digital, donde

el lenguaje (ha) dejado de considerarse “simplemente” verbal para pasar a convertirse en una realidad multi o polimodal y donde, continúan diciendo “el texto se subordina al medio” (“La literatura en expansión”, 2019, p. 6). Así, por ejemplo, el lenguaje actúa como un “contracampo”, un término usado en fotografía y televisión para señalar un encuadre tomado desde un punto de vista opuesto al anterior en una misma escena, que desestabiliza la pretendida transparencia de la imagen. El lenguaje no explica la imagen, la contradice, la desplaza o la expande hacia una zona de indeterminación ética donde el lector debe preguntarse qué ve y con qué derecho ve.

Así pues, la fotografía solo puede ser ética cuando renuncia a la pretensión de poseer lo que muestra. En el contexto de estas colaboraciones de fotografía y texto, la imagen no busca capturar o poseer al otro, sino crear un espacio de encuentro, no solamente “cara a cara”, como indica Emmanuel Levinas en “El rostro del Otro”, sino entre lector y sujeto sin que por ello el Otro tenga que ser reducido a algo que el “yo” lector pueda comprender o abarcar dentro de unas categorías universales. Precisamente, el “infinito” del Otro del que nos habla Levinas se refiere a la imposibilidad de reducir al otro a categorías del yo, que no puede ser reducida a un simple objeto del mundo, no es lo visible o reconocible objetivizado sino la interpelación ética (*Totalidad e infinito*, op. cit., p. 25). Así pues, la tesis que guía este trabajo es que el espacio creado por la colaboración intermedial de *Imaginerías a Instantáneas a dos voces* no se limitan a ilustrar o narrar; producen una *fricción* intermedial que obliga al lector, implicado como observador, a repensar los términos como la representación, la autoría y la alteridad.

Contexto biográfico de los autores

Para comprender mejor esta propuesta es fundamental conocer las trayectorias y perspectivas de los autores que participan en estas colaboraciones. **Gerardo Piña-Rosales** (La Línea de la Concepción, Cádiz, 1948) es escritor, fotógrafo y académico. Emigró a Marruecos en su infancia y más tarde se estableció en Nueva York, donde se doctoró en literatura española por la City University of New York. Ha sido profesor universitario y director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Esta experiencia del desplazamiento geográfico y cultural informa directamente su

práctica fotográfica. Como observa Daniel R. Fernández en el prólogo de *Imaginerías*, la mirada de Piña-Rosales "busca la dignidad en los seres y en los objetos periclitados, olvidados y abandonados, en las ruinas, en los desamparados, en lo que el viento se llevó o que está a punto de llevarse" (*Imaginerías*, op. cit., p. 21). Esta búsqueda de dignidad en lo marginal responde a una ética levinasiana: el reconocimiento del rostro del otro en aquello que la sociedad tiende a invisibilizar. Su obra literaria y fotográfica se caracteriza por una mirada humanizadora sobre lo marginal y lo cotidiano y de la fotografía como herramienta de autoconocimiento y exploración ética.

Manuel Garrido Palacios (Huelva, 1947) es escritor, guionista y realizador de televisión. Formado en dirección cinematográfica, ha dirigido series documentales para cadenas de España y Latinoamérica, centradas en la tradición popular y la cultura visual, incluyendo "Raíces", "Todos los juegos", "La duna móvil", "El bosque sagrado" y "La Primavera en Doñana". Su escritura combina la observación etnográfica con la imaginación poética y la exploración de la memoria popular. Es miembro de la Academia Norteamericana de la Lengua Española en Nueva York y del jurado del Festival Internacional de Cine de Galway, Irlanda.

Su experiencia en medios audiovisuales se manifiesta en su aproximación a las fotografías de Piña-Rosales. Como el propio Garrido Palacios observa en *Imaginerías*: "Antes de rodar escribo el guión y luego pongo las imágenes. En este caso, las imágenes de Gerardo Piña-Rosales van antes porque son ellas las que me dicen por dónde he de llevar la palabra" (*Imaginerías*, op. cit. 29). De tal manera se establece un diálogo jerarquizado entre ambos medios en una sola dirección: de la imagen a la palabra, del fotógrafo al narrador.

Daniel R. Fernández (Los Ángeles, 1975) es profesor, fotógrafo, investigador y crítico literario. Se formó en la UCLA y se doctoró en la Universidad de Columbia. Es profesor en la City University of New York y miembro de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Su trabajo explora la literatura mexicana e hispanoamericana, y en su obra creativa destaca la experimentación intermedial y combina la reflexión teórica con la práctica artística, explorando las fronteras entre realidad y ficción, y la relación entre imagen y palabra. Daniel R. Fernández aporta no solo una perspectiva generacional diferente —pertenece a una generación formada en la era

digital— sino también una comprensión teórica de los medios que se manifiesta en la estructura alternante de *Instantáneas*. Su cultura heterogénea —nacido en Los Ángeles, formado en la academia estadounidense pero especializado en literatura hispanoamericana— le permite navegar con fluidez entre culturas y lenguajes, aportando una sensibilidad particular a esta colaboración.

Esta convergencia de trayectorias —la diáspora norteamericana de Piña-Rosales, la mirada etnográfica de Garrido Palacios y la perspectiva fronteriza de Fernández— no es casual. Representa la confluencia de unas experiencias personales que han experimentado el desplazamiento, la alteridad, la necesidad de construir puentes entre culturas y lenguajes.

La responsabilidad ética ante la alteridad y “el rostro del Otro”

Este ensayo se apoya en el concepto de responsabilidad ética delineado en "El rostro del otro" de Emmanuel Levinas y el concepto de la *différance* desarrollado por Jacques Derrida "como mecanismo lingüístico de diferimiento del significado y la inaprehensibilidad del signo en consonancia con los estudios de intermedialidad (*Margins of Philosophy*, 1982, pp 3-27). En última instancia se enfatiza la responsabilidad del lector/espectador como sujeto cocreador de significado en la inestabilidad constitutiva de la representación.

"El rostro del otro" es una de las ideas centrales desarrollada en *Totalidad e infinito* (2002, op. cit., pp. 201-261) donde Levinas plantea que la ética surge en el encuentro con el rostro del otro, “cara a cara”, entendido no solo como un rostro físico, sino como la presencia irreductible y vulnerable del otro ser humano que no puede ser reducida a “uno Mismo” sin respetar su alteridad. Para Levinas, el rostro del Otro no es un objeto visible ni una identidad representable: es un encuentro que interpela y responsabiliza al yo, exigiendo una apertura radical anterior a cualquier conocimiento o representación. El rostro no es algo que pueda comprenderse, definirse o encerrarse conceptualmente; es la interpelación ética pura, una presencia que se revela como *infinita* y que resiste toda interpretación. Escribe Levinas: “El rostro se niega a la posesión, a mis poderes. En su epifanía, en la expresión,

lo sensible aún aprehensible, se transforma en resistencia total a la aprehensión”. Op. cit, 211). Así, cada microrrelato revela el límite mismo de la fotografía como dispositivo de totalización, alineándose con Levinas: el rostro —lo ético— aparece justamente donde la imagen falla o no alcanza.

Por su parte, Jacques Derrida introduce el concepto de la *différance* que opera aquí como el diferimiento constitutivo del sentido: las identidades fotografiadas nunca se clausuran en una interpretación definitiva, sino que permanecen abiertas al desplazamiento de significación en la relación de unos signos con otros y que cada se produce en cada encuentro lector-imagen-texto. Escribe Derrida en *Margins of Philosophy* (1982, p. 26): “Ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que, a su vez, no está simplemente presente” (*traducción del autor*). Todo significado está siempre pospuesto, desplazado, nunca presente de forma plena: ningún signo agota su sentido ni se cierra sobre sí mismo. El lenguaje no entrega identidades, sino huellas, restos diferidos, aperturas sin clausura.¹

Esta imposibilidad de totalizar —central en Levinas y también en Derrida— convierte la colaboración en una metáfora del encuentro con el Otro: siempre incompleto, siempre abierto. Si, como sugiere Derek Attridge, la relación ética con la alteridad comienza en una exposición a lo que desborda nuestras categorías (“Innovation, Literature, Ethics”, 1999, p. 20), la alternancia de miradas y voces en encarna ese desbordamiento: ningún autor puede fijar la figura retratada, ninguna lectura agota la trama de relaciones entre imagen y texto.

Estos ejes temáticos —la apertura al encuentro, las figuras del Otro, y la dialéctica entre presencia y ausencia— atraviesan ambos volúmenes y ejemplifican la evolución de la colaboración intermedial hacia formas cada vez más radicales de desplazamiento y responsabilidad ética.

La responsabilidad ética del observador/lector/actor

La fotografía nos permite mirar, pero también ser mirados; nos invita a descubrir en el rostro ajeno una historia, una emoción, una presencia que interpela y trasciende las palabras. Daniel R. Fernández señala en el prólogo de *Imaginerías*, “las imágenes de Piña-Rosales no son el blanco de estas descargas sino su punto de partida, la cubierta desde la cual descarga sus

andanadas al mar de las posibilidades..." que el lector debe transitar (*Imaginerías*, 24). La literatura, en su afán de narrar lo invisible, y la fotografía, en su capacidad de capturar lo irreplicable, se convierten juntas en un territorio privilegiado para el encuentro con el Otro.

La fotografía nos permite mirar, pero también ser mirados; nos invita a descubrir en el rostro ajeno una historia, una emoción, una presencia que interpela y trasciende las palabras. Como señala Levinas: "El Otro en tanto que otro, tal y como se expresó antes, se sitúa en una dimensión de altura y de abatimiento —glorioso abatimiento—; tiene la cara del pobre, del extranjero, de la viuda y del huérfano y, a la vez, del señor llamado a invertir y a justificar mi libertad" (2002, p. 262).

La presencia recurrente de figuras marginales y retratos urbanos, y la presencia de animales —como los perros en *Imaginerías* y los gallos en *Instantáneas*— sugieren una cartografía visual y textual que trasciende el testimonio o ficcionalización.

Este foco en figuras marginales y en escenas de pobreza cotidiana conecta las colaboraciones de estos dos volúmenes con debates contemporáneos sobre la ética de representar el sufrimiento. Judith Butler advierte del riesgo de que las imágenes de dolor se conviertan la vulnerabilidad en espectáculo o en mero fondo inerte de la política global (*Frames of War*, 2009). Ariella Azoulay propone entender la fotografía como un "contrato civil" que obliga a fotógrafos y espectadores a reconocer la dignidad y la agencia de sujetos vulnerables, incluidos migrantes, pobres o incluso animales convertidos en emblemas de precariedad compartida (*The Civil Contract of Photography*, 2008).

La combinación de imagen y texto sitúa al lector-espectador en una posición activa: no puede permanecer indiferente ante la presencia del Otro, sino que es llamado a responder, y a respetar la diferencia y la singularidad del retratado o narrado, señala Susan Sontag.² Igualmente, la exigencia de justicia, reconocimiento y respeto del Otro, la manera en que nos relacionamos con quienes son distintos o excluidos en nuestras comunidades es una obligación moral permanente para Emmanuel Levinas. De hecho, Levinas sostiene que esta responsabilidad ante el Otro es lo que nos define como seres humanos (*Totalidad e infinito*, 2002, p. 208).

La polifonía ética

En *Instantáneas a dos voces*, la alternancia autoral y el intercambio de roles entre fotógrafo y narrador producen un espacio polifónico donde la identidad del que mira y del que es mirado nunca es estable. Esto convierte la obra en una crítica de la autoridad representacional: quién narra, quién mira, quién es mirado, quién responde. Ver no es equivalente a ser visto. En Levinas, el rostro del Otro “me mira” antes incluso de que yo tome conciencia de estar mirando. Esta inversión es esencial para comprender la ética de estas colaboraciones: en *Imaginerías* e *Instantáneas*, las figuras fotografiadas parecen mirar desde fuera del marco, interpelando al lector como si fueran ellas quienes observan. Este gesto dismantela la posición del espectador como sujeto soberano y lo sitúa en una relación asimétrica de responsabilidad.

En el contexto de la fotografía colaborativa, la respuesta activa se multiplica discursivamente: el rostro fotografiado habla a través de la imagen, el texto responde o interpela, y la mirada del lector/espectador que interpela. Esta triplicidad discursiva genera lo que podríamos denominar una “polifonía ética” donde múltiples voces se entrelazan sin fusionarse completamente. Los textos que acompañan las imágenes de estas dos colecciones pueden entenderse como microrrelatos donde pequeñas historias, instantes en el tiempo como tentativas de acercarse al Otro, sin pretender agotarlo ni hablar por él. Los temas se resisten a una categorización cerrada, participan unos de otros, se desplazan y se multiplican en el encuentro entre imagen y palabra donde prima lo ético antes que lo ontológico y epistemológico, tal como lo plantea Levinas y lo desarrolla Derek Attridge en su lectura de la responsabilidad ética en la literatura.³ Si, como sugiere Attridge, la relación ética con la alteridad comienza en una exposición a lo que desborda nuestras categorías (“Innovation, Literature, Ethics”, 1999, p. 20), la alternancia de miradas y voces en encarna ese desbordamiento: ningún autor puede fijar la figura retratada, ninguna lectura agota la trama de relaciones entre imagen y texto. Según Attridge, la constitución del yo comienza en su relación con el Otro, en una “intriga ética anterior al conocimiento” (“Innovation, Literature, Ethics”, 1999, p. 36).

En este sentido, la doble autoría en *Instantáneas a dos voces* no es un mero experimento formal, sino una puesta en escena de la imposibilidad de totalizar al Otro. Este posicionamiento nos obliga a salir de nosotros mismos, a reconocer la alteridad radical del Otro, a reconocer la imposibilidad de hablar por él sin violentarlo y a asumir la responsabilidad de mirar y ser mirados, como se observa en *Imaginerías* e *Instantáneas a dos voces*.

El umbral de la mirada ética

Ambos libros elevan lo cotidiano y lo marginal a materia poética y reflexiva. Se pueden identificar diversas relaciones y capas que conectan textos e imágenes como palimpsestos: superficies donde se inscriben sentidos múltiples, a veces borrados, otros sobrepuestos, siempre convocando realidades desplazadas. Siguiendo la reflexión de Roland Barthes en *La cámara lúcida*, podría decirse que la colección propicia una experiencia fotográfica que no busca explicar, sino herir, punzar: un gesto afín al *punctum*.

En este punto resulta pertinente articular la ética del rostro levinasiano con el concepto derridiano de la *différance*. Si, como sostiene Levinas, el rostro del Otro excede toda representación y desborda cualquier intento de ser convertido en concepto, Derrida añade que incluso el signo mismo —sea textual o fotográfico— opera como huella diferida, como sentido nunca pleno. Esta convergencia filosófica ilumina las colaboraciones de Piña-Rosales, Garrido Palacios y Darío R. Fernández: las imágenes y los textos no entregan al Otro, sino que muestran su inagotabilidad, su imposibilidad de ser fijado. Lo que aparece ante nosotros no es una identidad totalizable, sino una presencia que, en su propia aparición, difiere de sí misma. Así, cada fotografía y cada microrrelato constituyen un doble movimiento ético y diferido: responden al llamado del rostro, pero solo pueden hacerlo a través de signos que desplazan continuamente su significado.

Cada título abre un relato apenas sugerido, en el que el lector/espectador debe completar la historia, imaginar la ausencia y leer lo no dicho. *Imaginerías* se detiene en escenas rurales, objetos simples y figuras anónimas —como en “Arte anónimo”, “Vendedora de panecillos de maíz”, “El juego”—, mientras que *Instantáneas a dos voces* desplaza esta sensibilidad hacia la ciudad y la experiencia migrante, teñida de humor, ironía y una

atención particular a la diversidad (“Vida en común”, “El nuevoricano”, “La socia de la farmacia”).

Arte anónimo

En la sección “Arte anónimo”, la fotografía se detiene en los detalles de un aldabón o adorno de puerta, un objeto cotidiano mitad humano, mitad animal que, que no puede ser reducido a una identidad fija. Lejos de ser mero ornamento, el aldabón se convierte en testigo silencioso de innumerables historias y generaciones.

El texto de Garrido Palacios acompaña la imagen con una evocación de las huellas y símbolos que estos objetos acumulan: "aldabones, bocallaves y otros adornos de las puertas son testigos mudos de la vida de las casas", estableciendo desde el comienzo la tensión entre lo visible y lo invisible que caracterizará ambas obras. El aldabón fotografiado por Piña- Rosales trasciende su condición de objeto decorativo para convertirse en archivo de la memoria, en huella del Otro que habitó ese espacio.

Como observa Garrido Palacios, estos objetos "testificaron cuánto entraba, salía o se quedaba en la casa", pero ahora, en su condición fotográfica, testifican también nuestro propio acto de mirar.



Imaginerías p. 30

En términos derridianos, estamos ante la *différance* en acción: el diferir y el diferenciarse que constituye toda significación. La imagen nos convoca a reconocer en ese fragmento de hierro forjado la huella de vidas que nos precedieron, de historias que reclaman nuestra atención. El lector debe completar el círculo de significación, debe asumir la responsabilidad de dar vida a esos "testigos mudos" sin subsumirlos en significados totalizantes.

Figuras del Otro: identidad y desplazamiento

En *Imaginerías*, la mirada del Otro se tematiza explícitamente ("La mirada del Otro", "Distancia justa", "Modelo", "Yo no soy yo"). El encuentro con el Otro es siempre parcial, mediado por la distancia y la imposibilidad de totalización. La fotografía y el texto no buscan capturar al Otro, sino sugerir su presencia y su ausencia, su misterio y su resistencia.

En *Instantáneas a dos voces*, la otredad se multiplica: los personajes marginales, las figuras urbanas, los migrantes y los "raros" son retratados desde perspectivas cambiantes, buscando evitar tanto la espectacularización como la invisibilización del Otro.

Otro. No obstante, John Berger, en *Otras maneras de contar* (1997), planteó que todo retrato conlleva inevitablemente un componente interpretativo: no se trata de una representación neutral, sino de una construcción mediada tanto por las intenciones del artista como por la respuesta del espectador. Para hacer frente a esta crítica, podemos observar como la doble autoría funciona como una puesta en escena de la alteridad: la significación del Otro nunca es plenamente apropiada, siempre algo se escapa, siempre queda un resto por decir. El intercambio de roles entre fotógrafo y escritor desestabiliza la autoría y subraya que el retrato nunca es definitivo.

Yo no soy yo

En "Yo no soy yo", la fotografía muestra a una figura apoyada en un poste al borde de la calle, bajo la sombra tenue de una tarde. El texto de Garrido Palacios explora las múltiples interpretaciones que otros pueden proyectar sobre esa presencia: ¿es una viajera que perdió el último autobús, o

espera el primero de una nueva línea?, ¿busca alivio del calor, o apoyo en su cansancio? El texto se pregunta por las miradas ajenas y por la dificultad de saber quién es uno realmente, recordando que la identidad nunca es fija ni transparente, sino siempre construida en el cruce de miradas y suposiciones.



Imaginerías, p. 102

El texto cita apropiadamente el poema breve de Antonio Machado: "El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve", recogido en la serie "Proverbios y Cantares" del poemario *Campos de Castilla* publicado en 1912. Paralelamente, el rostro del Otro, en la filosofía de Levinas, no es lo que se ve, sino lo que nos mira y nos obliga a responder éticamente, subrayando que la identidad está siempre diferida, construida en la relación con los otros y nunca plenamente presente, como reflexiona el texto de Garrido Palacios que ilustra esta entrada: "Es difícil saber qué piensa quién te mira y pinta en su mente el motivo que le bulle, y algo de cierto parece haber en que somos como nos ven, no como creemos que somos" (*Imaginerías*, p. 102).

El texto de Garrido Palacios subraya que "somos como nos ven, no como creemos que somos", se manifiesta con claridad la articulación entre Levinas y Derrida. La figura retratada nunca coincide con la interpretación del observador —*différance*—, y al mismo tiempo su postura silenciosa exige responsabilidad —rostro del Otro—. La identidad se vuelve un espacio de tensión entre lo que aparece y lo que se oculta, entre la mirada que interpreta y la alteridad que interpela.

¿Con qué derecho?



Instantáneas, p. 141

En “¿Con qué derecho?”, la fotografía de Daniel R. Fernández capta a una mujer sentada en la parada de un transporte público, La mirada ausente, quizás dormida, exhausta o ajena a los transeúntes, mientras el texto de Piña-Rosales formula la pregunta “¿con qué derecho?” tanto su situación como la captura del instante. La pregunta formula y exige la respuesta ética del lector: la responsabilidad hacia el Otro precede a cualquier intento de representación o conocimiento, y exige una apertura constante a la alteridad y al sufrimiento ajeno. La escena de ‘¿Con qué derecho?’ explicita una preocupación central de la ética levinasiana: el riesgo de convertir el rostro en objeto, de reducir al Otro a una imagen disponible para el consumo visual. El narrador se interroga sobre la legitimidad de fotografiar a una persona vulnerable: ¿es ético capturar su imagen sin consentimiento?, ¿qué busca el fotógrafo: compasión, rechazo, una historia? La escena se convierte en un examen de conciencia sobre el poder y la responsabilidad inherentes al acto fotográfico, y sobre la posibilidad —o imposibilidad— de representar al Otro sin objetualizarlo ni traicionar su dignidad. Escribe Piña-Rosales: "Enfocas el objetivo, vas a presionar el obturador para disparar, pero no lo haces. ¿Por qué? Porque en ese momento te ha asaltado una duda: ¿con qué derecho vas a fotografiar a esta pobre mujer baqueteada por la vida?"

El texto multiplica las posibles historias de la mujer, desplazando el significado entre lo visible y lo invisible, entre la imagen y la narración, entre la presencia y la ausencia. La *différance* se manifiesta en la imposibilidad de clausurar el sentido: cada espectador contará una historia distinta, y ninguna será definitiva ni totalizadora.

Como observa Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (2006, p. 16), "fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por tanto poder". Así pues, la fotografía interpela y exige una respuesta ética, pero también puede desensibilizar o transformar al espectador en mero observador pasivo. Por eso, el lector-espectador debe asumir una actitud activa, consciente de su responsabilidad ética en el encuentro con el Otro. No basta con mirar la foto ni con leer el texto: el sentido surge en el espacio entre ambos, en el cruce de miradas, en el eco de lo ausente. En términos levinasianos, la imagen es ética cuando reconoce que el Otro excede el encuadre, que su “rostro” no es capturable sino únicamente invocable. Así, las fotografías de Piña-Rosales no objetualizan, sino que producen una apertura: muestran la vulnerabilidad del

Otro sin convertirla en mercancía estética, y exponen sus límites como dispositivo representacional. La pregunta "¿con qué derecho?" funciona como el punto levinasiano por excelencia: recuerda que toda mirada conlleva una responsabilidad, no un dominio.

Presencia y ausencia: lo cotidiano intervenido. El cosechador de palabras

La figura del "cosechador de palabras" que presenta Garrido Palacios funciona como metáfora del trabajo creativo colaborativo. La fotografía de Piña-Rosales muestra una figura en actitud contemplativa, como si estuviera recolectando no frutos de la tierra, sino palabras del aire, significados del silencio. La fotografía retrata a un buhonero, figura itinerante cuya presencia evoca la tradición oral. El texto convierte al personaje en símbolo de la transmisión cultural: "El gesto es la espita de seguridad de la energía acalorada sureña, de su temple. [...] Al ver cómo pasa la vida tan callando y se lleva en cada generación su tributo de ellas, [...] desaparece una riqueza común creada, trabajosa en ganar, medrosa en poseer, llorosa en dejar".

Esta temporalidad se problematiza: ¿cuándo ocurre la cosecha de palabras? El texto lamenta la pérdida de ese "tesoro" común, reconociendo que "los cosechadores o trabajadores de las palabras, los académicos entre ellos son el exponente vivo del temor a la pérdida de semejante tesoro".



Imaginerías, p. 144

Quinceañera

La fotografía titulada “Quinceañera” muestra a dos adolescentes en una celebración, aunque el texto subraya la ambigüedad: podría tratarse de un bautizo, una boda o cualquier evento social. La escena de la quinceañera es un espacio de encuentro con la alteridad: cada personaje es observado y juzgado por los demás, pero también por el espectador que contempla la fotografía. La identidad de la joven no se reduce al vestido ni al ritual, sino que se construye en la mirada ajena y en la tensión entre lo que se espera de ella y lo que realmente siente. El sentido de la escena nunca se fija: la fiesta puede ser cualquier evento, su gesto puede significar orgullo, vergüenza o simple distracción. El texto juega con la ambigüedad, desplazando el significado entre lo visible y lo invisible, entre la luz que incide en el rostro de una chica y la penumbra que envuelve a la otra.



Instantáneas, p. 43

El texto de Gerardo Piña reconoce la dificultad de comprender al Otro, subrayando la responsabilidad ética de no reducir a la protagonista a un simple objeto de celebración o de comparación, la presión social y familiar alrededor del rito, la comparación con otras familias y la ansiedad de la protagonista por las expectativas ajenas y propias. El gesto de una de las chicas, que muestra su anillo a la otra, se convierte en el centro de gravedad de la imagen, desplazando la atención del espectador hacia lo no dicho y lo sugerido.: "Ese brazo y esa mano, semejantes al pescuezo y al pico de un airoso ibis, constituyen el centro de gravedad de la fotografía".

Tiempo y memoria: instantes fugaces

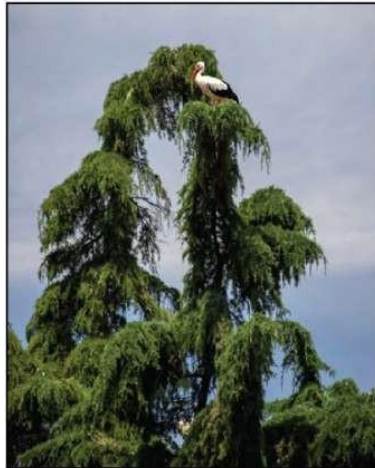
En *Imaginerías*, la fotografía es concebida como huella y no como documento: "la fotografía deja de ser simple documento para volverse, como plantea Octavio Paz, un fragmento visible cargado de lo invisible". Los textos y las imágenes exploran el instante, la fugacidad y la imposibilidad de fijar el pasado ("Mientras la vida pasa", "Instante", "La vida secreta de una silla"). Aquí, la memoria es evocada como un eco, una ausencia, nunca como una totalidad recuperable. En *Instantáneas a dos voces*, la memoria se asocia a la transformación y al viaje, a la experiencia migrante y la temporalidad múltiple ("El viaje final", "Metamorfosis", "Alicia Benchimol o el pasado que vuelve"). La alternancia de roles entre autores enfatiza la naturaleza fluida y plural de la memoria, que nunca se define por una sola voz o imagen.

Instante

En "Instante", la fotografía captura el vuelo de una cigüeña blanca que irrumpe en el paisaje verde, deteniendo el tiempo en una ráfaga de vida inesperada. El texto de Garrido Palacios reflexiona sobre la fugacidad del momento: "Un instante representa lo fugaz, lo efímero. Nace y muere. En este caso, es pasto del impulso de esperar al gran pájaro blanco que viene a posarse para decir con el poeta: 'Soy ese recuerdo que vas a tener un día'".

La imagen y el texto juntos convierten el instante en un milagro cotidiano, un fragmento de realidad que, al ser capturado, se transforma en

memoria y en pregunta sobre el sentido del tiempo. “Instante” muestra cómo la fotografía y el texto pueden construir juntos una meditación sobre el tiempo, la memoria y lo efímero, donde la identidad y el sentido nunca se fijan, sino que emergen en la apertura al Otro y en la contemplación compartida del milagro cotidiano.



Imaginerías, p.112

El lector-espectador es invitado a asumir la responsabilidad de detenerse, mirar y recordar, reconociendo que la vida —como el sentido— se hace y se descubre en los momentos fugaces y en la apertura a lo que no se repite.

El colombófilo

Esta fotografía de Gerardo Piña-Rosales retrata a Daniel R. Fernández, co-autor del libro, rodeado de palomas, evocando un ambiente de calma, soledad y contemplación. El texto del propio retratado es una evocación nostálgica de la infancia, centrada en el abuelo Tomás y el universo cerrado del corral, las palomas y los rituales cotidianos. El narrador recuerda la puerta de mezquite, la vigilancia ante los animales, el reinado del gallo y, sobre todo, la fascinación por las palomas, símbolos de fidelidad, ternura y libertad. El narrador asume una responsabilidad ética hacia esos seres y hacia el legado recibido, reconociendo la deuda con el Otro—ya sea humano o animal—y la imposibilidad de apropiarse totalmente de su experiencia: "A veces pienso, como cuando era niño que, si me concentrara lo suficiente, podría quizá propiciar el anhelado milagro: el de cambiar de lugar con el palomo, pues en el fondo es eso lo que siempre he aspirado ser. [...] Así es que al final lo suelto, porque a las palomas, como a los recuerdos, nunca se les debe negar la libertad de volver al nido". El sentido de la escena se desplaza entre lo visible (el

corral, las palomas, el abuelo) y lo invisible (el deseo de cambiar de lugar con el palomo, la nostalgia, la culpa por la crueldad ocasional).



Imaginerías, 122

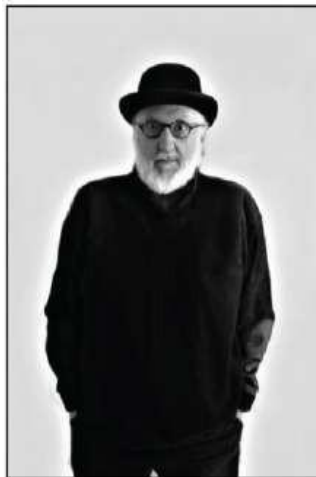
El texto nunca fija la identidad del narrador: oscila entre el niño que observa y el adulto que recuerda, entre el deseo de ser palomo y la aceptación de su propia humanidad. La *différance* se manifiesta en la imposibilidad de coincidir plenamente con el Otro, en la distancia insalvable entre el yo y el animal, entre el recuerdo y el presente.

Ver y ser visto: El yo y el Otro.

La distinción levinasiana entre *mirar* y *ver* permite profundizar en la dinámica ética que emerge de estas obras. *Mirar* puede convertirse en un gesto totalizante: es el acto que captura, organiza y clasifica al Otro dentro de las categorías del yo. *Ver*, en cambio, no depende de la intención del sujeto que mira, sino de la irrupción del rostro del Otro, que se impone como presencia vulnerable y reclama una respuesta. El rostro “me mira” antes de que yo lo vea, desbordando mi iniciativa. En esta serie de retratos finales, el sujeto fotografiado no es mero objeto de contemplación; su opacidad, sus gestos ambiguos, funcionan como ese “me mira” que obliga al lector-espectador a interrogar su propia posición.

Autorretrato con bombín

El "Autorretrato con bombín" que cierra el primer libro *Imaginerías* funciona como síntesis de todas las problemáticas exploradas, pero también como puente hacia las posibilidades que se desarrollarán en *Instantáneas*. La fotografía presenta el retrato de Gerardo Piña-Rosales con bombín, mirada directa y actitud ambigua, situada en el umbral entre lo cotidiano y lo teatral.



Imaginerías, 164

El texto de Garrido Palacios multiplica las posibilidades de lectura sin intención de objetivar ni universalizar el encuentro: ese hombre podría ser el vecino que viene a avisar de una fuga de agua, un familiar que aparece tras años de ausencia, un personaje dispuesto a contarse a sí mismo que sigue siendo él mismo, o el propio artista que, con su pose y su mirada, desafía al espectador, exigiendo una respuesta ética y recordando que la identidad nunca es clausurada ni transparente, sino siempre abierta al Otro y a la diferencia.

“Autorretrato con bombín” muestra cómo la fotografía y el texto pueden construir juntos un espacio de juego, interrogación y apertura e invita a asumir la responsabilidad de mirarse y ser mirado, reconociendo que toda identidad es, en última instancia, un enigma compartido.

Retrato furtivo

De manera similar, en “Retrato furtivo”, que cierra el segundo libro, la fotografía de Daniel R. Fernández captura a Gerardo Piña-Rosales en un instante de introspección y alerta, con la mirada dirigida hacia el entorno, atento al instante irrepetible que podría convertirse en imagen. El texto de Piña-Rosales, escrito desde la incomodidad de verse convertido en objeto de la mirada ajena, reflexiona sobre la experiencia de ser retratado y sobre las múltiples especulaciones que la imagen suscita en quienes la contemplan.



Instantánea, 144

En “Autorretrato con bombín” e incluso en “Retrato furtivo”, la posición se invierte: el fotógrafo, convertido en fotografiado, experimenta esa incomodidad que Levinas identifica como el “desmantelamiento de la primacía del yo”. En estos momentos, la imagen exhibe la fragilidad del sujeto que normalmente mira; muestra que quien observa también puede ser observado, juzgado, interpretado. Así, la fotografía se convierte en un espacio donde mirar y ser visto coexisten como experiencias éticas: no se trata de dominar visualmente al Otro, sino de exponerse a su mirada, de aceptar que el sentido surge en esa asimetría que desestabiliza al observador.

Conclusión: Hacia una ética de la mirada colaborativa

Las obras de Gerardo Piña-Rosales nos ofrecen un laboratorio excepcional para explorar el cruce entre alteridad e interpretación, entre epifanía y huella y la polifonía ética. La *ética del rostro* (Levinas) y la lógica de la *différance* (Derrida) no son teorías paralelas, sino complementarias: ambas señalan la imposibilidad de apropiarse del Otro, aun cuando todo acto de representación parezca tender a ello. La colaboración intermedial de Piña-Rosales, Garrido Palacios y Fernández pone en escena esta tensión constitutiva: la fotografía intenta mostrar, el texto intenta decir, pero el Otro —en su desnudez, en su opacidad— permanece como excedente, como huella, como llamado ético. En *Imaginerías*, la colaboración se establece según un modelo respuesta unívoca: el fotógrafo presenta, el escritor responde. Esta estructura, aunque rica en posibilidades, mantiene una jerarquía implícita donde la imagen precede al texto, y en el espacio creado para la autorreflexión. *Instantáneas a dos voces* rompe esta jerarquía. Piña-Rosales y Fernández alternan roles, creando un espacio de reciprocidad

donde cada uno experimenta la responsabilidad de presentar y la de responder. Esta alternancia no es meramente técnica; es profundamente ética: cada colaborador asume alternadamente la posición del yo y del Otro. La transición de *Imaginerías* a *Instantáneas a dos voces* marca un momento crucial en esta evolución: el paso de un modelo unidireccional a uno alternante, de la colaboración jerárquica a la reciprocidad creativa.

En la filosofía de Emmanuel Levinas, el Otro se manifiesta como una presencia irreductible, una exterioridad que desborda cualquier intento de ser contenida en categorías estables o en marcos universales que pretendan fijar su significado. El rostro

—su modo más radical de aparecer— no es una superficie visible entre otras, sino la interrupción misma de la mirada totalizante, una exigencia que se dirige al sujeto antes de que este pueda convertirla en objeto de interpretación. Frente al riesgo contemporáneo de reducir al Otro a un componente más del paisaje visual —entre imágenes saturadas, manipuladas o repetidas hasta la indiferencia—, Levinas insiste en que la experiencia del rostro inaugura una relación ética anterior a toda comprensión discursiva.

Esta ética se sostiene en la fragilidad expuesta del Otro, cuya vulnerabilidad no es un dato descriptivo, sino la condición que me convoca a responder. Sin embargo, la ética levinasiana ha recibido una crítica significativa: su énfasis en el encuentro cara a cara puede invisibilizar dimensiones estructurales de la injusticia —desigualdad, opresión sistémica, violencia económica o ambiental— que determinan la vida de los sujetos representados. En otras palabras, una ética construida solo en torno al individuo podría resultar insuficiente para comprender la vulnerabilidad producida por condiciones colectivas, históricas y materiales. Futuras investigaciones podrían explorar cómo este modelo de colaboración intermedial se proyecta hacia otros fotolibros contemporáneos centrados en migración y pobreza, así como hacia prácticas digitales de coautoría visual y textual, donde la proliferación de rostros anónimos reabre, en clave levinasiana, la pregunta por los límites éticos de mirar y ser mirado.

Al situar la ética antes que cualquier teoría o sistema, Levinas desplaza la centralidad del conocimiento para otorgársela a la responsabilidad: somos responsables del Otro antes incluso de comprenderlo. Esta prioridad ética es especialmente relevante en nuestras prácticas contemporáneas de mirada y representación, pues cuestiona la tendencia a apropiarnos de lo visible y a

subsumirlo en narrativas que neutralizan su fuerza. Desde esta perspectiva, la colaboración entre imagen y texto —como la que se despliega en obras como *Imaginerías o Instantáneas a dos voces*— puede entenderse como un espacio donde la alteridad se preserva y la responsabilidad se amplifica: un lugar donde el acto de mirar no se agota en la contemplación, sino que se convierte en un modo de estar con el Otro, reconociendo al mismo tiempo nuestra posición de observadores y observados, de quienes interpretan y, a la vez, son interpelados.

NOTAS

¹ Como ilustra la lectura habitual de la *différance*, un color —por ejemplo, el rojo de un semáforo— no significa algo por sí mismo, sino por su posición en un sistema relacional (rojo/amarillo/verde). Su sentido depende de esos contrastes y puede desplazarse en otros contextos, donde “rojo” puede significar otra cosa (peligro, amor, prohibición, celebración). Esta explicación deriva de la tesis de Derrida según la cual ningún signo posee significado propio, sino que se constituye en el “juego sistemático de diferencias” que lo relaciona con otros signos (*Margins of Philosophy*, 1982, pp. 26–27).

² En *Ante el dolor de los demás*, Sontag indaga en las múltiples posiciones desde las que puede abordarse la imagen bélica —testigo, espectador, lector o fotógrafo—, subrayando que todas ellas implican un modo de mirar al sufrimiento del Otro, mirada que, en clave levinasiana, nos sitúa ante la exigencia ética de responder a la alteridad.

³ Existen importantes monografías sobre colaboraciones de literatura y fotografía como de la Jane M. Raab el ya clásico *Literature & Photography: Interactions 1840-1990, A critical Anthology* (1995). Y en España los diferentes ensayos publicados por Antonio Ansón, entre otros.

OBRAS CITADAS

- Ansón, Antonio. *Ojos que no ven. Sobre las palabras y las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2023.
- Attridge, Derek. "Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other." *PMLA*, vol. 114, no. 1, 1999, pp. 20-31.
- Azoulay Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008. <https://jpgenrgb.blog/wp-content/uploads/2017/11/ariella-azoulay-the-civil-contract-of-photography.pdf>. (última consulta, 14/07/2025).
- Barthes, R. La cámara lúcida: nota sobre la fotografía. Trad. Joaquín Sala Sanahuja. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Berger, J. y Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, A.C., 1997.
- Butler, Judith. *Frames of War: When is Life Grievable?* Verso Books, 2010.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp 3-27.
- Hefferman, A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago Ill, London: U of Chicago P., 2004.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Traducción de Daniel E. Guilloit, Salamanca: Sígueme, 2002.
- Mitchell, William J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Paz, Octavio, Manuel Álvarez Bravo. *Instante y revelación*. Mexico D.F.: Arturo Muñoz Círculo Editorial, 1982
- Piña-Rosales, Gerardo (Fotografías) y Manuel Garrido Palacios (Textos). *Imaginerías*. Prólogo de Daniel R. Fernández. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, ANLE, 2022.
- Piña-Rosales, Gerardo y Daniel R. Fernández (Fotografías y textos). (2024). *Instántanea a dos voces*. Prólogo de F. Isabel Campoy y Alma Flor Ada. Mariposa Transformative Education, 2024.
- Rabb, Jane. *Literature & Photography. Interactions 140-1990. A critical Anthology*. Albuquerque: New Mexico UP, 1995
- Sánchez-Mesa, D. & Baetens, J. "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new media studies." *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 2017, pp. 6-27.

<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1536>
(última consulta, 14/07/2024).

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2016.

---. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Santillana, 2003.

RESEÑAS

Piña-Rosales, Gerardo (Fotografías) y Manuel Garrido Palacios (Textos). *Imaginerías*. Prólogo de Daniel R. Fernández. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2022. 176 pp.

Antonio Barbagallo D.M.L.

Profesor emérito de Stonehill College

“Imaginerías, un libro imaginado en la realidad”

Hace unas semanas presencié por YouTube la ceremonia de la entrega de premios del primer Concurso de Fotografía Infanta Sofía, acontecimiento que coincidió con el inicio de un intento de reseñar el libro *Imaginerías* (2022) del polifacético Gerardo Piña-Rosales. Digo “intento” porque, si bien he dedicado más de treinta años a la crítica literaria, esta es la primera vez que me enfrento con un libro de fotografía para juzgarlo. Pero, pensándolo bien, llego a la conclusión de que esta tarea que voy a emprender no debería ser más ardua que la de analizar poemas, novelas y películas, ya que la fotografía es un arte emparentado con la complejidad, la belleza y el misterio de la poesía, de la cuentística y del cine. La persona que presidía el jurado del mencionado Concurso es una prestigiosa fotógrafa con más de treinta años de experiencia en el uso de la cámara para captar instantes, yo, por el contrario, he sacado pocas fotos, todas de aficionado, pero aplicaré mi juicio crítico como mejor me dicte el corazón.

Imaginerías se abre con un prólogo de Daniel R. Fernández, y cada foto va acompañada de un no tan breve comentario de Manuel Garrido Palacios, textos que no leeré hasta no haber acabado mi análisis de las fotografías, para así no correr el riesgo de que mis juicios se vean condicionados por las lecturas. Por lo tanto, esta es una breve reseña de un libro de fotografía a secas, ya que enfrentarse a solas con la obra de arte, sea la que sea, significa percibir una impresión, una reproducción mental de lo que capta el ojo, un juicio puro sin rastro de adulteración.

La foto de la portada de *Imaginerías* es un acierto, sin lugar a duda. Es la que condensa y encierra casi todo lo que contiene el libro. Al pasar las páginas, sin detenerse a contemplar las imágenes, el ojo capta de inmediato lo que podríamos llamar los “protagonistas” de toda la colección. Y esos personajes de primer rango aparecen en una misma foto, la de la portada, que

encontraremos de nuevo en el centro del volumen. La lente de Gerardo Piña-Rosales no se fija en hermosos paisajes de verdes colinas con diminutas margaritas y frondosos árboles, ni en tapias cubiertas de buganvillas con un fondo de palmeras, aunque sin duda podría hacerlo. Tampoco el ojo crítico se posa en la efímera hermosura de una mujer elegante y enojada en un casino, ni en una pareja radiante de juventud en una playa exótica. En este libro el fotógrafo rescata del olvido y de la indiferencia al ser humano, al animal y al vínculo que existe entre ambos. Si bien, una vez nacida, la obra de arte cobra vida propia y rompe el cordón umbilical que la unía a su creador, no se puede, sin embargo, negar, como hacían los adeptos al *New Criticism*, la existencia de ese creador y los lazos que hay entre él y su criatura.

Los personajes, por así decir, de estas fotos son en su mayoría seres solitarios, marginados, arrojados de una evidente pobreza, inmersos en un dolor existencial y cósmico, pero Gerardo Piña-Rosales intencionalmente los saca de las sombras de la soledad y la desesperación, y les otorga la dignidad que merecen, el honor de ser immortalizados en la fotografía. Es el amor por el ser humano más sufrido y por los animales, en particular los perros, lo que impulsa al fotógrafo a reunir estas fotos patéticas y llenas de dramatismo en un mismo libro. Estas obras de arte no son independientes, tienen un padre que los creó a partir de su sensibilidad y compasión.

Simbólicamente, la primera foto, la que abre la puerta del libro, representa un hermoso y a la vez escalofriante aldabón, un rostro huesudo de hombre mayor que parece llamarnos a que entremos. Al entrar, dejamos atrás esta foto, que yo llamaría “realista”, y encontramos el trabajo humilde de la vendedora de panecillos, que cobra relevancia en el mundo de los pobres que no tienen ni tiempo ni medios para sentarse a comer una comida más sustanciosa, como la que deseaba Sancho. Se ha pasado ahora del rostro de hierro, inanimado, a una foto impresionista, donde el ojo del fotógrafo capta el movimiento de las manos y del velo de la vendedora. Si bien el libro contiene fotos de objetos inanimados, todos ellos, o casi todos, parecen cobrar vida en virtud de ser invenciones y productos del hombre y de su utilidad. Ese es el caso de la bicicleta, del banco, de la escalera y del bastón del cura, un cura que parece asombrado por el ojo del fotógrafo. Efectivamente, al visionar esta foto, entendemos que el sacerdote no posa para el retrato, ya que la posición de su garrota y de su cuerpo indica movimiento. Sin embargo, la lente cristaliza sus ojos en el momento de sentirse observado y sorprendido.

Gerardo Piña-Rosales parece tener pasión por los animales. En sus fotos viven los caballos, los gatos, las cigüeñas y el león, pero son los perros los que dominan la escena fáunica, los perros callejeros, sucios y desaliñados, y los que con sus amos comparten la soledad y quizás las tristezas y las alegrías de sus caminatas. Los hombres y mujeres captados en las fotos de *Imaginerías*, en su mayoría parecen encontrarse en actitud de espera, o encaminados hacia algún lugar. Desconocemos qué o a quién esperan o hacia dónde van, misterios acentuados por la escalera apoyada “en la nada”. Dentro de un marco que es una especie de portal, esa escalera se inclina hacia un fondo totalmente oscuro. La parte baja de dicha escalera es bastante más ancha que la parte superior, lo que indica que aquel fondo está “dentro” y más allá del portal, que tiene forma de arco. Es decir, nuestros ojos perciben algo de profundidad y un progresivo “ascenso” hacia... ¿Quién sabe dónde? Estos peldaños son una alegoría polisémica inquietante, una representación surrealista del misterio de la vida. Si bien en la foto no aparece el ser humano, algo inusual en esta colección, sin embargo, la escalera parece “hablar” del destino humano. ¿Adónde vamos?

Algunas fotos son de un realismo crudo y sin filtros, como son los retratos, aquellos rostros feos y hermosos a la vez, pero hay algunas que representan un surrealismo fotográfico muy raras veces conseguido. Es el caso de la bicicleta atada a un poste y cuyo dueño podría ser el hombre retratado con bombín y pipa, una especie de maniquí de ojos vendados que parece haber cobrado vida para montarse. También es el caso de la magistral foto de la portada, en la que, sin montajes, poses o trucos, el fotógrafo consigue una simbiosis casi imposible de conseguir una segunda vez. Un perro con su amo o un hombre con su mejor amigo van juntos bajo la lluvia, pero no son dos seres, sino una sola entidad muy bien amalgamada. Debajo del paraguas el rostro humano no se ve, y sus ojos seguramente no ven otra cosa que no sea el suelo que pisa. Sin embargo, detrás de las largas piernas del amo, se ocultan las patas delanteras del fiel compañero quien, a su vez, asoma el estoico morro en actitud de guía. El hombre ahora tiene rostro de perro, a la altura de las rodillas, y el perro tiene piernas de hombre como patas delanteras. Una fusión inverosímil, surrealista, pero conseguida por el ojo y la mano de un indiscutible maestro.

No faltan la misteriosa luna, la rosa mustia, la ventana cerrada, la casa de campo, los zapatos de charol, la silla sobre la que han descansado

muchos cuerpos, y las antiguas máquinas de escribir, pero Gerardo Piña-Rosales cierra la colección con un simbólico autorretrato, como para decir “estas son mis criaturas, fruto de mi amor por los seres humanos y por los animales, ahora son vuestras.” *Imaginerías* es un libro que todo amante de la fotografía debería contemplar, un libro para tener siempre encima del escritorio, un libro para no olvidar.



Víctor Fuentes, ed. *Florilegio de las letras en español en los Estados Unidos: del siglo XVI a mediados del XX*. Doral, FL: Stockcero, 2024. 410 pp.

Montse Feu

Sam Houston State University

Florilegio de las letras en español en los Estados Unidos del académico Víctor Fuentes – miembro de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y reconocido estudioso de figuras como Luis Buñuel, Antonio Machado, o César Chávez – compila una notable selección de fragmentos escritos en Estados Unidos, que abarcan desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XX. La obra se nutre de la extensa trayectoria intelectual de Fuentes, profesor emérito de la Universidad de California en Santa Bárbara (UCSB), cuya producción abarca artículos académicos, ediciones críticas y autobiografías noveladas. Su formación en Nueva York en los años cincuenta y su prolongada y fructífera carrera en la academia estadounidense se aprecian en esta antología, profundamente personal en su enfoque y erudita en anotaciones.

Numerosos fragmentos y textos aparecieron en la revista *Ventana Abierta, Revista Latina de Literatura, Arte y Cultura*, dirigida por el destacado académico y crítico Luis Leal desde el centro de estudios chicanos de UCSB. Otros fragmentos incluidos en *Florilegio* provienen de publicaciones que, por falta de espacio o tiempo, no llegaron a aparecer en la revista (300). Así, *Florilegio* adquiere un tono de testimonio: es una crónica intelectual, un homenaje al legado de Leal – quien legitimó el estudio de la literatura en español estadounidense – y una memoria del propio exilio de Fuentes en este país. El autor espera que la antología contribuya a “sembrar las semillas” para una historia literaria del español en los Estados Unidos.

Florilegio se organiza en ocho secciones cronológicas, alineadas en gran parte con las categorías esbozadas por Don Luis Leal en su ensayo con guiños al género picaresco “Vida y aventuras del idioma español en los Estados Unidos”, incluido en el prefacio. Este establece el tono del libro: un recorrido erudito, pero también lúdico, por las múltiples vidas del español en territorio estadounidense. Los textos de carácter muy diverso, desde crónicas

coloniales hasta escritos del exilio republicano español, incluyen cuentos, ensayos y poesía, acompañados de introducciones y extensas anotaciones. Los textos mantienen el español tal como se escribió porque “uno de los principales propósitos de *Florilegio*, es ver, y disfrutar, cómo fue evolucionando la lengua española desde el siglo XVI al XX” en Estados Unidos (30). Las introducciones y anotaciones proporcionan marcos de interpretación breves que permiten al lector situar los fragmentos seleccionados en la bibliografía existente.

La segunda sección comprende desde el siglo XVI al XVIII y empieza con los textos coloniales de Texas y Nuevo México, incluyendo romances y un cuento anónimo y el estudio de Aurelio M. Espinosa del español de Nuevo México. Los acompañan textos de misioneros en California y coplas populares californianas sobre los pueblos fundados durante el periodo español. Un ensayo de Fuentes sobre californios ilustres cierra esta sección.

La tercera sección, que se concentra en el siglo XIX, se introduce con el texto de José de Onís sobre escritores latinoamericanos en Estados Unidos publicado en 1952. Reúne fragmentos y anotaciones a las obras de Félix Varela, José María Heredia y de *Jicoténcal* (1826). Asimismo, se incluyen fragmentos de las obras de Rafael Pombo, Juan Clemente Zenea, Eugenio María de Hostos y Juan Antonio Pérez Bonalde. Un apartado centrado en California recupera fragmentos de Mariano Guadalupe Vallejo, Doña Apolinaria Lorenzana, corridos y poesía anónimas y un ensayo de Fuentes sobre el teatro en California. El último apartado revisa el final de siglo en Nueva York y se incluyen textos de José Martí, Dolores Montenegro y Juana Borrero.

La sección final está dedicada al siglo XX. Aquí aparecen corridos tejanos, romances tradicionales californianos y textos de Práxedes G. Guerrero, Ricardo Flores Magón, José Vasconcelos, Joaquín Piña, Américo Paredes, Rubén Darío, Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva, Federico de Onís, Julio G. Arce, Federico García Lorca, Julia de Burgos, Juan Ramón Jiménez, Eugenio Florit, y Gabriela Mistral.

Cierra el libro un ensayo de Leal titulado “¿Qué es un latino?”, que reflexiona sobre la recepción histórica del término, seguido de dos textos breves y contrastantes de Fuentes: uno rememora su infancia en la España de la posguerra, otro recuerda una visita a una escuela bilingüe de Los Ángeles. La privación que sufrió de niño en el primer texto contrasta con la

vivacidad de los niños del segundo. Este contraste refuerza el tono de esperanza con que concluye el libro: “Atisbando a nuevos horizontes (355).”

Florilegio establece un diálogo evidente con *Otra voz: Antología de literatura hispana en los Estados Unidos (1554–1981)*, editada por Nicolás Kanellos. Ambas obras ofrecen una reconstrucción crítica que desafía las categorías nacionales y estilísticas, situando las letras hispanas en Estados Unidos dentro de una historia cultural transatlántica y hemisférica. *Florilegio* propone una lectura historiográficamente informada que incluye autores españoles que se afincaron en Estados Unidos. Temáticamente, los textos privilegian la representación del territorio, las experiencias latinas y la evolución del idioma. Uno de los aportes más valiosos de *Florilegio* radica en su utilidad pedagógica. Las introducciones y anotaciones proporcionan contextos históricos y bibliográficos, así como orientaciones interpretativas que hacen de esta publicación una herramienta excelente para investigadores y para estudiantes de literatura hispánica o estudios culturales.

Mediante una curaduría personal, Fuentes ofrece un panorama de las voces que han contribuido a la vida intelectual, literaria y política en español en territorio estadounidense entre el siglo XVI y mediados del XX.

***Escalera interior* de Almudena Grandes Edición y prólogo de Elisa Ferrer. Barcelona: Tusquets Editores, 2025. 460 pp.**

Helena Talaya

Universidad de Boston

Después de tres años de la muerte de Almudena Grandes, aparece *Escalera interior*, un volumen que reúne 103 artículos publicados en *El País Semanal* entre 2005 y el 10 de octubre de 2021, apenas un mes antes de su fallecimiento. Su pérdida dejó una huella profunda en la sociedad española y en la literatura contemporánea.

Este volumen de artículos —ordenados no de forma cronológica, sino temática— ofrece una visión caleidoscópica de la autora: una Almudena Grandes múltiple, lúcida y profundamente comprometida con su tiempo.

Una constante en la producción literaria de Almudena Grandes es la recuperación de la memoria colectiva de los derrotados de la Guerra Civil española. En los artículos recogidos en este volumen se reconoce la misma voz que en *Los besos en el pan* (2015), novela en la que se apartó temporalmente de los Episodios de una guerra interminable, para adentrarse en la España de la crisis económica. Allí, como en estos artículos, Almudena observaba la vida cotidiana de su barrio madrileño, y, por extensión, de todo un país.

Su estructura, lejos de ser anecdótica, permite leer su pensamiento como un mosaico que va revelando sus preocupaciones, su mirada crítica con la sociedad que la rodea. En ellos, el lector descubre un universo de vidas pequeñas que, por su aparente modestia, revelan la grandeza de lo cotidiano. Grandes hablaba de sus vecinos, los comerciantes de su barrio, sus amigos, su familia y también de sí misma: era protagonista y testigo a la vez. Para ella, las pequeñas realidades contenían la semilla de las historias más profundas, porque en lo común, en lo doméstico y en lo aparentemente insignificante, es donde se esconden las emociones más universales.

Escalera interior refuerza esa idea de la vida diaria como una forma de literatura moral sostenida en la empatía. En estos artículos aparecen sus héroes anónimos, sus dudas y certezas, e incluso la confesión de la enfermedad que terminaría con su vida. La lectura, por ello, se vuelve íntima.

El título invita a un paralelismo con *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo. En Buero, la escalera simboliza un espacio social cerrado donde los sueños se repiten y se frustran; en Grandes, la “escalera interior” es un espacio emocional que revela cómo cada persona construye su mirada sobre el mundo. Mientras Buero muestra la vida cotidiana como un peso, Grandes la convierte en una fuente de luz. Ambos coinciden, sin embargo, en algo esencial: la certeza de que la verdad humana reside en la vida de la gente común.

En suma, releer estos artículos de Almudena Grandes es un modo de mantener viva una memoria que no debe silenciarse y recordar que la identidad colectiva se construye desde la palabra y la ética. Su legado no solo ilumina el pasado: también nos interpela sobre el país que somos y el que queremos construir. Por eso, más que un libro de artículos, este volumen es un acto de permanencia. Y les sugiero que sigan leyendo a Almudena Grandes para que su memoria y sus valores sigan vivos en el futuro, ya que releerla supone, de algún modo, prolongar su voz.



COLABORADORAS
Y
COLABORADORES

Marcos Amado Rodríguez

Marcos Amado Rodríguez comenzó su carrera en los estudios de música moderna con el guitarrista gallego Rubén Reinaldo. Luego pasaría a estudiar Musicología en la Universidad de Oviedo, obteniendo la titulación con un trabajo sobre los maestros de capilla de la Catedral de Tui, tutorizado por Ramón Sobrino Sánchez. Continuaría su formación en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Vigo, donde realizó una intervención pedagógica sobre la zarzuela en la Educación Secundaria Obligatoria, tutorizado por Luis Costa Vázquez. Simultáneamente, compaginó estos estudios con el máster en Estudios de la Literatura y de la Cultura de la Universidad de Santiago de Compostela donde realizó, tutorizado por Montserrat Capelán Fernández y César Pablo Domínguez Prieto, un estudio de una de las obras más laureadas del tándem de compositores, *Encarna, la Misterio* (1925).

Actualmente realiza el doctorado en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, con una tesis enfocada en el teatro lírico de Reveriano Soutullo y Juan Vert, y habiendo obtenido recientemente un contrato predoctoral «Severo Ochoa». Compaginando con su trayectoria académica, desarrolla y participa en diversos proyectos musicales y musicológicos.

José María Balcells Doménech

José María Balcells Doménech es catedrático de la Universidad de León, de la que se ha jubilado como docente en 2013, permaneciendo vinculado a la institución como investigador. Es autor de diversos estudios y ediciones sobre escritores del Siglo de Oro y acerca de poesía española del siglo XX ha publicado ediciones críticas de la poesía de Rafael Alberti, Miguel Hernández, José Corredor-Matheos y Rafael Ballesteros, así como varias monografías. Entre otras destacan *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas. 1940-2002* (2004) y *Voces del margen. Mujer y poesía en España*. (2009). De 2016 es su obra *La epopeya burlada. Del 'Libro de buen amor' a Juan Goytisolo*. En 2017 apareció su libro *Nacidos para el luto. Miguel Hernández y los toros*; en 2020 *Miguel Hernández y los poetas*

hispanoamericanos y otros estudios hernandistas; en 2022 *Tragedia en juego. Toros y tauromaquia en Miguel de Unamuno*; y en 2025 *Asombros fugaces. China en seis poetas españoles*.

Antonio Barbagallo

Antonio Barbagallo es doctor en Lenguas y Literaturas Modernas por Middlebury College. Ha hecho estudios especializados en la U. Complutense de Madrid, en la U. Pontificia Comillas (Madrid) y en el Curso OFINES (Madrid). Fue discípulo de los distinguidos poetas y críticos literarios Carlos Bousoño, Concha Zardoya, Ramón de Zubiría, Bernard Pottier y Vito Giustiniani. Es autor de un libro sobre la poesía de Antonio Machado (2ª edición ampliada, Visor, 2012), y de unos cuarenta artículos sobre poesía, temas cervantinos y lingüística. Es autor de los poemarios *De vida o muerte* (Betania; 2ª edición, Verbum) que se tradujo al inglés y al italiano y de *Carmarant* (Verbum, 2022). Sus poemas aparecen en varias antologías, entre ellas *Poetas sin Fronteras* (ed. Ramiro Lagos). Actualmente es Profesor Emérito por Stonehill College y es Académico Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE).

Montse Feu

Montse Feu es la autora de *Fighting Fascist Spain. Worker Protest from the Printing Press* (2020) y de la colección crítica *Jesús González Malo. Correspondencia personal y política de un anarcosindicalista exiliado* (2016), así como la autora y la traductora de numerosos artículos y capítulos en revistas y publicaciones académicas. Feu es la autora y traductora de la colección crítica *The Antifascist Chronicles of Aurelio Pego. A Critical Anthology* (2021) y la comisaria de las exposiciones digitales *Fighting Fascist Spain -- The Exhibits* (2020). Es la co-editora de *Histories and Cultures of Latinas: Suffrage, Activism, and Women's Rights* (2023), *Serving Refugee Children: Listening to Stories of Detention in the USA* (2021) y *Writing Revolution: Hispanic Anarchism in the United States* (2019).

Ana María Flori

Ana María Flori es pianista y musicóloga, titulada superior en piano, clavicémbalo, música de cámara, pedagogía y musicología. Es doctora en Música por la Universidad Politécnica de Valencia, catedrática de piano y directora del Máster en Enseñanzas Artísticas de Interpretación e Investigación de la Música del Conservatorio Superior de Música de Alicante. Ha recibido numerosos premios entre ellos: premios extraordinarios fin de grado medio y superior en piano y clavicémbalo, segundo premio del “II Concurso Internacional de Piano” de la Cátedra Mediterránea de Valencia, Premio Nueva Acrópolis de piano en Madrid, además de la Mención Honorífica del ayuntamiento de Alicante en reconocimiento a su meritoria labor musical.

María Victoria García Serrano

María Victoria García Serrano es doctora en Literatura Latinoamericana Contemporánea por la Universidad de Wisconsin-Madison y licenciada en Filología Hispánica, con especialización en Lingüística, por la Universidad Complutense de Madrid. En su tesis doctoral examinó la dicotomía oralidad/escritura en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Desde entonces, su investigación se ha centrado en la narrativa de autoras hispanas. *Mujeres perturbadas en la narrativa hispana* es el fruto de sus más recientes esfuerzos. Asimismo, se interesa por los enfoques teóricos aplicados a la enseñanza del español. Es coautora de un libro de texto de español de nivel avanzado, *¡A que sí!*

Víctor Fuentes

Víctor Fuentes obtuvo su doctorado en la NYU en 1965, desde entonces ha sido profesor en la UCSB de la cual es actualmente profesor emérito. De 1996 al 2012, junto a Luis Leal, fue co-editor de *Ventana Abierta. Revista latina de literatura, arte y cultura*. Entre sus numerosos ensayos y libros, destacan: *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, *El cántico material y espiritual de César Vallejo*, *Buñuel: Cine*

y poesía (Premio Letras de Oro, 1989). *Antonio Machado en el siglo XXI. Nueva Trilla de su poesía, pensamiento y persona* (1918), *Galdós, cien años después y en el presente* (2019), y su *Florilegio de las letras en español en los Estados Unidos. Del siglo XVI a mediados del veinte* (2024). Es autor de la novela *Morir en Isla Vista*, bajo el seudónimo Floreal Hernández, con segunda edición *Morir en Isla Vista*, ya con su propio nombre, y de *Memorias del segundo exilio español* (1954-2010).

Francisco Javier López-Martín

Francisco Javier López-Martín es profesor asociado de Español y Humanidades Digitales en Denison University. Su investigación se centra en la literatura e historia transatlánticas hispánicas de los siglos XVI y XVII, especialmente en la representación del tiempo, el espacio y las dinámicas de poder entre América y España. Le interesan también las Humanidades Digitales. Entre sus publicaciones se encuentran los artículos “Violencia, neoplatonismo y aristotelismo en *La Aurora en Copacabana*”, “Definiendo las reglas del juego: Calderón y el espacio virtual” y el libro *Representaciones del tiempo y construcción de la identidad entre España y América (1580–1700)*.

José Jesús Osorio

Nació en Caicedonia, Colombia. Estudió en la Universidad del Valle y completó sus estudios de doctorado en Graduate Center, CUNY con la disertación: *Silva y su ciudad: literatura, cultura y política en Colombia 1880- 1886*.

Publicó el poemario *Fantasmas muertos* (2002). Fue coeditor de *Narraciones sin fronteras 27 cuentistas hispanoamericanos* (2004). Es editor de la revista *Hybrido* de Nueva York y miembro del Comité Editorial de la revista *Poligramas*. Publicó el libro: *El oficio de escribir y otros ensayos* (2013). Publicó: “La poesía de Roberto Bolaño: Tópicos y Ensueños,” en *Revista de Humanidades*, (2013); “*Hybrido* y el rompimiento de los estereotipos sobre los hispanoamericanos en NY,” en

Hybrido, (2017). En la actualidad es profesor en Queensborough Community College de CUNY en Nueva York.

Victoria Ramírez Ruiz

Victoria Ramírez Ruiz es Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Córdoba, doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y experta en Genealogía y Heráldica por esta Universidad. Es profesora en la Universidad Internacional de La Rioja y directora del departamento de tasación de Arte del Grupo RTS Internacional, S.A. Coordinadora del Máster “Peritación, tasación y valoración de daños” en la Universidad Politécnica de Madrid. También es directora del Congreso Internacional de Tapices en el Museo Nacional ARTES Decorativas.2008 y directora del I Congreso Nacional de Artes Decorativas en Madrid 2022. En la actualidad es codirectora de la revista científica *AD+D* y presidente de la Asociación Amigos Museo Nacional Artes Decorativas.

Helena Talaya

Helena Talaya es doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de Houston y licenciada en Historia del Arte y Lingüística del Catalán por la Universidad de Valencia. Ha impartido docencia en diversas universidades de Estados Unidos y Canadá y ha presentado sus investigaciones en simposios internacionales en Europa, Estados Unidos, Puerto Rico y México.

Actualmente, enseña español en la Universidad de Boston y, anteriormente, ha sido profesora en la Universidad de Tufts, Suffolk, Boston College y Colorado College, todas ellas instituciones de reconocido prestigio en el ámbito académico norteamericano.

Su labor investigadora se ha centrado en el análisis cinematográfico, campo en el que ha publicado artículos y editado dos volúmenes sobre cine español y latinoamericano. Compaginando su trabajo académico, actualmente ejerce como presidenta de ALDEEU (Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en los Estados Unidos).

Santiago Tejerina Canal

Santiago Tejerina es catedrático emérito de *Hamilton College* 1984-2009 Chair; director *HCAYS*. Fue presidente de ALDEEU de 1996-98. Catedrático- director-fundador: Stanford-University-Madrid 2007-15. Fundador-director SIHS- ULE, 1992-hoy: Yale, Princeton, Harvard, Hamilton, Holy Cross; Francia-1968: exiliados-españoles. Técnico Consorci d'Informació Documentació Catalunya 1970-77; docente LaPaz-Barcelona 69-70, UMASS-Amherst 1977-82, Amherst College 1981-84, Holy-Cross 2018. Algunas de sus publicaciones son *La muerte de Artemio Cruz*: *Secreto generativo*, *Del rascacielos a la catedral*, *Un regreso a las raíces*.

Andrés Villagrà

Andrés Villagrà es profesor en Pace University de Nueva York, donde también fue decano asociado de Humanidades. Como especialista en la narrativa de los siglos XIX y XX de España y de Hispanoamérica, su investigación se centra en la literatura del exilio y en las diferentes manifestaciones de la literatura autobiográfica, así como en procesos de transculturación y emigración. Ha publicado estudios sobre autores como Serrano Poncela, Rafael Alberti, María Teresa León, Vargas Llosa, Bryce Echenique, Víctor Fuentes. Sus artículos han aparecido en revistas como *Quarterly Review*, *Hispania* y *Cuadernos de ALDEUU*. Su campo de investigación incluye asimismo la literatura escrita en asturiano. Organizó y editó el volumen del primer congreso de literatura asturiana en Nueva York, y de tecnología aplicada a la educación universitaria, donde desarrolló proyectos pioneros para la enseñanza del español en los Estados Unidos. Ha sido becado por instituciones como el Ministerio de Cultura de España y la Modern Languages Association, y National Endowment for the Humanities. Actualmente, trabaja en un volumen que explora el cruce entre imagen y escritura en diferentes géneros literarios.

Pilar Viviente Solé

Pilar Viviente (Madrid, 1958) es una artista multimedia y multidisciplinar de renombre internacional, perteneciente a la Generación

Reflexiva de los 90'. Formada en la escuela catalana, su lenguaje expresivo fusiona el arte pop, el conceptualismo, la abstracción y el informalismo. Con más de 200 exposiciones en todo el mundo, ha expuesto su obra en galerías, museos, bienales y ferias de arte desde 1985, y ofrece recitales de piano y performances. Sus piezas forman parte de importantes colecciones, como el MACBA, y se exhiben en galerías de toda España e internacionalmente. Ha recibido galardones como el Premio Muestra de Arte Joven 1988 y el Premio Museari Trayectoria Artística 2022.

Pilar también es una destacada académica, doctora por la UB y profesora en la Facultad de Bellas Artes UMH desde 1998. PNFCEU 1988, y Beca de Investigación FPI 1988-1992, con estancias en Columbia University NY y el CID París, tiene más de 200 publicaciones, congresos y comisariados.

Millán Zorita

Millán Zorita es terciario de la Orden de Predicadores, y representa al Western Dominican Province. Estudió economía política en Williams College (B.A, 1996), y después en London School of Economics. Cuando comenzó a estudiar la teología de Santo Tomás con los Dominicos, se interesó por la conexión entre las disputas teológicas del Renacimiento, los cambios conceptuales en la metafísica de esta época, y las secuelas que esto tuvo en la formación del concepto de Estado en la Edad Moderna.



Spanish Professionals in America, Inc.