

El ballet *Don Lindo de Almería*: un Lohengrín andaluz surca los cielos mexicanos

M. Carmen Domínguez Gutiérrez

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract José Bergamín wrote in 1926 a ballet libretto, *Don Lindo de Almería*, for which Rodolfo Halffter wrote the music on 1935. The ballet premiered in Mexico in 1940 with the scenography of Anna Sokolow. The three artists collaborated on two other occasions, and the success achieved meant for Rodolfo Halffter the complete entry into the Mexican music scene. For Mexican dance, that experience was the origin of the current National Dance Company. However, little attention has been given to José Bergamín texts, which represent an important highlight of literary identity for the republican exile in Mexico.

Keywords Spanish Republican exile in Mexico. José Bergamín. Rodolfo Halffter. Anna Sokolow. Generación de la República. Spanish dance and music.

Índice 1 Introducción. – 2 José Bergamín y *Don Lindo de Almería*. – 3 *Don Lindo de Almería* surca los cielos mexicanos. – 4 Conclusiones.

Dijo a Pegaso un bailarín: –¿qué haces que no vuelas?
Contestó Pegaso: –verte bailar.
(Bergamín 1928)

1 Introducción

Los Ballets Rusos marcan un hito en la danza clásica de principios del siglo XX. La gira española de la compañía en 1916 y las colaboraciones con Picasso y Falla suscitan un interés sin precedentes en-



**Edizioni
Ca'Foscari**

Diaspore 17

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 978-88-6969-596-4 | ISBN [print] 978-88-6969-597-1

Open access

Submitted 2021-12-16 | Published 2022-03-25

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-596-4/009

tre los artistas españoles y provocan la eclosión de obras para el género (Murga 2017, 38 y ss). El debut parisino de la compañía en 1909 revoluciona el panorama artístico e impone su dominio absoluto durante las dos siguientes décadas. El empresario ruso Sergéi Diaghilev, fundador de la compañía, es un músico mediano y un desconocedor de los principios de la danza, pero su pasión por la pintura le permite inventar un lenguaje corporal que revoluciona el ballet al concebirlo, influido por las propuestas de Stanislavski y Meyerhold en el Teatro de Arte de Moscú, como pintura en movimiento. Copia sus *poses* dotándolas de una estilización que las convierte en masas armoniosas y también derriba a tierra la danza. Uno de sus protagonistas indiscutibles, el bailarín y coreógrafo ucraniano Serge Lifar, escribe en sus memorias que en 1913, a las puertas de la Primera Guerra Mundial, tras el estreno de *Sacre du Printemps* en París, aquel arte de procedencia oriental se ha convertido en arte europeo, de transcendencia universal, absorbido por ese ‘poder de occidentalización’ que es París porque la danza de los grandes colaboradores del empresario ruso se ha ‘contaminado’ con el cubismo, el surrealismo, la gimnasia rítmica de Émile Jaques-Dalcroze, los deportes y el cinematógrafo -cuyo efecto de *rallenti* o cámara lenta fue muy utilizado-, el maquinismo, el exotismo y el primitivismo negro, la acrobacia, el *music-hall* y el constructivismo soviético (Lifar 1943; 1966).

Así, a la altura de 1914 se habla de un ‘arte nuevo’, de una revolución en el ballet de la que, en buena parte, es responsable el coreógrafo Michel Fokine. Este considera que el movimiento y la música deben corresponderse e incluso, si es necesario, se deben inventar nuevos movimientos y no adaptar los ya existentes, como se había hecho hasta ese momento en combinaciones clásicas y académicas. Fokine postula que la danza y el gesto carecen de sentido en el ballet si no se ajusta estrictamente a la expresión de la acción dramática. Mientras que en la danza clásica son las posiciones de las manos las que marcan la expresividad, para él los gestos de la danza clásica tienen razón de ser en su ballet cuando así lo requiere el estilo, pero si es necesario las posiciones de las manos deben reemplazarse por las del cuerpo en su integridad (Salázar Castro [1949] 2014). El cuerpo danzante es un vehículo de expresión de la cabeza a los pies, no existe un solo punto muerto o inexpressivo en él. Siguiendo los pasos de Viganò (el famoso coreógrafo, sobrino de Luigi Boccherini), recupera la centralidad de los grupos, a los que considera algo más que ornamentales. El italiano fue el primero en individualizar los caracteres principales o secundarios para involucrar a todos los bailarines, a fin de que cada uno cumpliera un papel propio, más o menos importante, pero animado de vida. De esta manera el antiguo coro queda dividido en grupos, cada uno con su propia variante, y el número de bailarines en escena se presta a multitud de combinaciones plásticas.

Ahora bien, la revolución fundamental de Fokine radica en considerar que la danza debe estar en situación de igualdad con la música, los decorados o el vestuario. Para él no hay música de ballet, sino música, a secas. Siguiendo los principios ilustrados del ballet-pantomima como 'arte imitativo' el espectáculo de danza debe ser el resultado del entendimiento perfecto entre el pintor de las decoraciones, el músico, el maestro de danza, el maestro de ballet y el maquinista. En el 'ballet nuevo' había que inventarlo todo a cada instante. Bergamín, en un artículo publicado en la revista *Índice* en 1921, escribe que «el teatro después del fracaso wagneriano volvió a resurgir en el ballet» (Bergamín 1921, 55) subrayando de esta manera la influencia que los ballets rusos habían tenido en la renovación artística de las dos primeras décadas del siglo XX, en la refundación de un «arte nuevo» que había sido posible gracias a la expresión musical y plástica de esta danza escénica.

Con la Primera Guerra Mundial se inicia la segunda época de la compañía que se prolonga hasta la muerte de Diaghilev en 1929 en Venecia. Será una época determinada por la pintura de Picasso, la música de Maurice Ravel, Arnold Schönberg e Igor Stravinski, a los que se añaden los nombres de Bela Bartók y Sergéi Prokofiev y se mantiene el de Claude Debussy. Por el contrario, el de Richard Strauss declina, y con él la hegemonía musical germánica. En España el músico por excelencia es Manuel de Falla.¹

En 1916 los miembros de la compañía aprovechan la neutralidad española en la Gran Guerra y la ayuda de Alfonso XIII -al que consideran su 'padrino'- para iniciar una gira por la península ibérica que después los lleva a América. Es precisamente en esta *tournee* cuando Manuel de Falla entra en contacto con el ballet ruso (Picasso ya colabora desde 1915). El coreógrafo Léonide Massine asiste con Diaghilev en 1917 al estreno madrileño de la pantomima del músico, *El Corregidor y la Molinera*, sobre un argumento del matrimonio Martínez Sierra basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos* (1874). Diaghilev queda fascinado con la obra y propone al gaditano que modifique la partitura compuesta para orquesta de cámara. El músico sigue las indicaciones de Massine adaptando las escenas a su idea coreográfica, de la misma manera que había hecho Tchaikovsky con las partituras de *La bella durmiente* (1890) y *El lago de los cisnes* (1895) en función de las necesidades de Marius Petipa. Este método de trabajo sienta las bases de un cambio radical porque es el coreógrafo el que pide al músico la estructura, los matices o el ritmo que desea en la partitura, no adapta una composición ya creada a la que ajusta una coreografía, lo que demuestra la fuerte colaboración entre las artes.

La obra de Manuel de Falla se estrenó en Londres en 1919 con el título *Le Tricorne* y fue un éxito rotundo. Picasso y Falla, el pintor

¹ Para el estudio y análisis de la compañía cf. Veroli, Vinay 2013.

con sus figurines y decorados y el músico con sus partituras, habían contribuido a la definición estética de los espectáculos rusos con una danza (española) de procedencia popular. Ambos artistas se convirtieron en referentes obligados de la danza porque encarnaban como pocos el ideal de las vanguardias. De ahí que los jóvenes poetas y músicos españoles de su tiempo les profesaran auténtica devoción.

2 José Bergamín y *Don Lindo de Almería*

En 1926 un joven José Bergamín compone *Don Lindo de Almería*, el libreto de un ballet. El argumento de la obra es una típica estampa andaluza: una vieja santera que reza a San Antonio para que una colegiala, enamorada de un torerito apresado por la guardia civil, encuentre novio. El santo obra el milagro y un anciano caballero desposa a la chiquilla. Pero el torerito vuelve a escena para recuperar a su amada.² Los jóvenes se reencuentran danzando felices. Bergamín

2 La trama del libreto presenta un escenario simple: una pared encalada, una ventana enrejada, una única maceta (gigante) con un clavel (gigante) y un cocotero (gigante) y un papagayo (enjaulado) que chillará durante toda la representación. La música de un organillo suena tras una ventana y, cuando se interrumpe, entra en escena un burro que arrastra el organillo acompañado de dos mulatas completamente desnudas y «pelelo muy recortado» (Bergamín 1988, 85) que abren la tapa del instrumento y meten los cocos que están por el suelo. Se marchan y aparecen una colegiala con una regadera (gigante) y una anciana vestida de riguroso luto que empuja con gran esfuerzo una caja (gigante) como «una hormiga [tirando] de una cáscara de nuez» (1988, 85) que al llegar a un nicho abre y de la que saca una reproducción (gigante) de San Antonio. Aparece y desaparece un torerito con su traje de luces, vestido de paseo. La chiquilla se ha mojado con el agua de la regadera y usa un pañuelo (gigante) para secarse y al que hace un nudo (en Andalucía sirve para hallar lo perdido si, haciendo un nudo en cada una de sus esquinas, se dice: «San Coconato, San Coconato, los cojones te ato, y hasta que no lo encuentre no te los desato»). Entran en escena tres curas con sotanas que estornudan muy escandalosamente y de manera ordenada. Las sotanas y los sombreros de ala son verdes. Desaparecen todos y aparecen, como «una conducción de presos, cuatro picadores quijotescos, la pica en alto, uno tras otro, en final, y en medio, el torerito con su traje de luces, sin capote, y atado codo con codo» (Bergamín 1988, 86). Reaparecen los curas bailando en compás de charlestón. Del cielo (en donde se ven dos «flechas diagonales en opuesta dirección, una ascendente y otra descendente, muy visibles», 85) baja, en una nube o cerdo rosa, don Lindo de Almería que, acompañado por la música de los curas, baila un bolero o un fandango. Entra el cortejo nupcial. La chiquilla, flanqueada por la pareja de la guardia civil (con uniforme de verano) y con las mulatas (que siguen desnudas pero se han puesto toquillas) que llevan el velo-pañuelo de la novia. Don Lindo y ella se arrodillan ante la imagen de San Antonio, donde uno de los curas ha improvisado un altar. Aparece el torerito con traje de luces pero sin capote, bailando y sonando una melodía romántica en una armónica de *clown*. Ella cae desmayada y la vieja y uno de los curas se la llevan. La pareja de la guardia civil traslada a don Lindo mientras su cerdito arranca el vuelo acompañado de angelitos con banderitas de color rojo y amarillo, dejando un rastro de sangre pues ha recibido una estocada. El torerito se marcha, y el resto de los personajes (dos curas y las dos negras) tocan y bailan (una seguidilla o una sevillana). El papagayo da un último grito (no ha dejado de chillar) y acaba la representación.

en esta obra sigue, como él mismo admite en carta a Manuel de Falla, el ejemplo de los autores de *El sombrero de tres picos*. Entonces no tenía trato con Picasso; con el tiempo, sin embargo, acabaron entablando una amistad que duró toda la vida. A Manuel de Falla, en cambio, ya lo conocía. Se carteaban y de su correspondencia se deduce que también se frecuentaban cuando el músico viajaba a Madrid (Bergamín 1995, 55). Bergamín profesaba una admiración sin límites por ambos sobre la que ya había escrito y que reiteraría al año siguiente en un artículo, «El idealismo andaluz», publicado en la *Gaceta Literaria*, en el que se refería a la transcendencia estética universal andaluza representada en poesía por Juan Ramón Jiménez, en música por Manuel de Falla y en pintura por Pablo Picasso. Algo que él denominaba «andalucismo universal» porque

no es Albéniz, es Falla, y no es Solana, es Picasso; y no es Unamuno, son Antonio Machado y Federico García Lorca y Rafael Alberti, esos andaluces universales, los que comunican a Europa, al mundo, el significado más hondo, más puro y más vivo de lo español. (Bergamín 1927a)

Bergamín escribe a Falla y le pide que lea su libreto y componga la música (Bergamín 1995, 59-60). De lo sucedido con posterioridad se deduce que debieron hablar del tema en alguna ocasión y que el músico denegó la petición. Compuso la música uno de sus discípulos, Rodolfo Halffter, miembro de la llamada Generación de los 8 -músicos fuertemente vinculados con los poetas del 27-. Este había entrado en contacto con la Residencia de Estudiantes -cuyo sistema de educación integral privilegiaba el estudio de la estética musical (Martín Moreno 2010, 57)- a través del musicólogo y crítico Adolfo Salazar (después exiliado en México como él y con el que colaboraría asiduamente). En la Residencia conoció a José Bergamín, y a algunos de los estudiantes de la institución como Federico García Lorca o Rafael Alberti, para el que compuso un ciclo de canciones para voz y piano cuyo texto eran los poemas de *Marinero en Tierra* (Oliver García 2010, 222). En 1935 la partitura estaba lista en forma de suite para dos orquestas de cuerda y percusión. Halffter había seguido el ejemplo de *El retablo de maese Pedro*, como confirma en una de las cartas que dirige al maestro. Según declaró años después, él y sus compañeros de generación aspiraban a escribir una música pura, «purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios» (Halffter en Iglesias 1979, 49) que llevó a Ramón Gómez de la Serna a proclamar «¡Ya tenemos hermanos declarados en el otro arte!».

Efectivamente, las coincidencias entre músicos y escritores se atestiguan, además, al reflexionar sobre la actitud que muchos de ellos adoptan frente a lo popular. Falla les indicó un camino: la apro-

ximación intelectual e irónica al cante popular. Había que extraer su esencia e incorporarla a la creación propia. En eso consistía la «renovación del lenguaje» que guiaba el *Cancionero popular* de Pedrell, convertido en libros de horas para esta generación de músicos. Aprovecharon el lenguaje enraizado en la fuente popular pero con propuestas y sensaciones nuevas. Este era, desde la literatura, el propósito de José Bergamín: alcanzar el «universalismo» en una creación genuinamente española (Piñeiro Blanca 2011, 70).

Don Lindo de Almería no se estrenó como ballet, ni en España ni en Europa, aunque sí lo hizo en 1936 como música sinfónica, primero en la capital francesa y más tarde en Barcelona. Las críticas fueron muy positivas, en especial la de Salazar en el periódico *El Sol*, que calificaba la obra como «un lirio entre cardos» y destacaba la capacidad del compositor de seguir la propuesta literaria y estética de Bergamín, que definió como un «mosaico» (Carredano 2008, 83; Piñeiro Blanca 2011, 70). Rodolfo Halffter había abandonado definitivamente las tendencias experimentales que habían definido sus composiciones iniciales y abrazaba sin reservas los principios de la estética neoclásica vigente por la influencia de Falla. Y Bergamín exultaba ante la nueva dimensión que había adquirido su idea original gracias a la intervención de su amigo músico, pero «si don Lindo tenía ya su propia personalidad musical -con su debida dosis de picante ironía-, todavía le faltaba su realización pictórica» (Dennis 1988, 50). Federico García Lorca e Ignacio Sánchez-Mejías planearon estrenarla como ballet en la temporada de 1934-35 en la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita, pero la muerte del torero truncó los planes. El estallido de la guerra y el asesinato del poeta impidieron su materialización en las temporadas posteriores (Murga Castro 2014, 259; Arias de Cossío, Murga Castro 2015, 151 nota 38).

Tanto Bergamín como Halffter adhirieron sin reservas a la causa republicana durante la contienda, y participaron y organizaron eventos a su favor. También coincidieron en París en la Junta de Defensa para la Cultura española, de la que Bergamín era director, y Halffter ejercía el puesto de vocal musical. En la capital francesa conocieron a Picasso y a Miró y les pidieron los decorados y figurines de la obra, pero el exilio truncó la colaboración. Después emprendieron juntos el viaje al destierro en México, país en el que *Don Lindo* vive su auténtica naturaleza plástica, sonora y danzada: en 1940 se presenta como ballet con coreografía de Anna Sokolow (Franco 1976).

Del libreto de *Don Lindo de Almería* no quedó rastro, a pesar de haber sido estrenada en tierras americanas. La casa madrileña del escritor fue saqueada por las tropas franquistas durante la contienda y se perdió prácticamente todo el material inédito que el autor había escrito hasta su salida del país, incluido el original de esta obra. En 1985 Nigel Dennis lo encuentra en el archivo madrileño de Manuel de Falla junto a la misiva ya mencionada que Bergamín escri-

bió al músico en 1926 para pedirle que compusiese la música (Dennis 1988). Hasta esta fecha solo se conocía la trama del libreto por varias referencias indirectas como la carta dirigida a Jorge Guillén – quien la publicó en su revista murciana *Verso y prosa*– en la que Bergamín explicaba muy brevemente que había terminado de escribir *Don Lindo de Almería*, un «sainete andaluz mudo, como Vd sabe, para evitar el *acento* imitativo de los personajes ¡tan insufrible! y cuya acción pasa en Australia, para evitar también el *color local*» (Bergamín 1927b, 3; cursivas en el original); o las cartas que Bergamín había intercambiado con Federico García Lorca, al que había enviado el manuscrito solicitándole su opinión.³ Bergamín pretende con *Don Lindo de Almería*, a imagen y semejanza de lo que habían hecho sus maestros, dignificar el arte español sin traicionar su esencia. Aspira a crear una pieza «en la que la estilización y depuración del regionalismo permitieran el surgimiento de un lenguaje cultural español universal asimilable internacionalmente» (Piñeiro Blanca 2011, 66). Pretensión y deseo, por otra parte, muy arraigado en la mayor parte de los jóvenes artistas del momento, que trataban de no traicionar lo genuinamente popular, pero buscaban trascender las estrechas fronteras del regionalismo.

El llamado ‘casticismo’ o ‘costumbrismo’, entendido como el apego a lo típico, genuino del país y el lugar en cuestión, manifiesta la identidad del grupo y se refleja en una serie de comportamientos, usos y modales que constituyen un complejo cultural delimitado. Al sacar de su contexto dicho comportamiento se convierte en una marca de origen que evoca y reconstruye un conjunto. Lo paradójico es que este imaginario colectivo se utiliza como espectáculo turístico para extranjeros, quienes a su vez colaboran en su definición (por ejemplo, los viajeros románticos dejaron un copioso testimonio escrito de sus andanzas que contribuye a caracterizar su iconografía plástica), pero la visión resultante que la comunidad refrenda es el producto de la mirada que ella misma arroja sobre sí que, además, debe ser autocomplaciente. El ejemplo más evidente es *Carmen* (1844) de Prosper Mérimée, muy castiza para los franceses porque corresponde a los estereotipos españoles vigentes en el país gallo pero que no coinciden con los asumidos, interiorizados co-

³ La respuesta del poeta granadino está fechada en febrero de 1927, lo que ha permitido a Dennis establecer con bastante precisión que la redacción del manuscrito y la carta de envío a Falla es de 1926. En la carta Lorca escribe: «Anteayer leímos *Don Lindo de Almería* en compañía de Luna, mi hermano y otros amigos. A mí me gustó mucho. [...] La plasticidad del ballet es magnífica. Pero la música que necesita, a mi juicio, es una música sin *meollo*. Una música *exterior* como una nuez dorada y vacía. Música para los ojos, con esos golpes de timbal que nos resuena vagamente en los riñones. A mí me ha divertido extraordinariamente el hiperbólico papagayo, clavel y San Antonio, y me complazco diciéndotelo» (cit. en Dennis 1988, 20-1).

mo propios por los españoles (Pérez-Bustamante 1992, 132). A este propósito escribía Bergamín en un artículo para *El Nacional* de Caracas en 1955 lo siguiente:

contaba Barrès aquella anécdota de una bella dama española que para ir a los toros no se ponía la mantilla, como el propio Barrès esperaba, y que al preguntársele por qué no lo hacía, contestaba: porque como soy española no tengo necesidad de disfrazarme de española. (Bergamín 2001, 334)

En las escenas costumbristas lo que se suele entender por popular en realidad es lo tradicional, cuyos cánones se repiten incesantemente y, aunque evolucionan, cuando lo hacen es a una velocidad apenas perceptible. Los modelos que construyen la identidad de la región o nación han sido los más ricos en extremosidad afectiva y en riqueza sensorial, los más diferentes y diferenciadores (quizá también por este motivo destaca el costumbrismo andaluz sobre el resto de modelos españoles). Nunca está de más recordar que los gustos populares suelen incidir en el exceso y decantarse por lo bufo, lo grotesco, lo zafio, pero también por lo melodramático, patético e hiperbólicamente sentimental. Lo costumbrista emana de lo cotidiano y de las formas que sus protagonistas inventan para romper y reconciliarse con esa cotidianidad, por lo que no es solo lo que hace un pueblo, sino aquello en lo que se refleja y reconoce, que proyecta una forma de ser y de estar que considera consagrada por la tradición y, por eso mismo, modélica. Sus personajes son 'tipos', modelos sociales ejemplares (en negativo o en positivo) enraizados en un espacio y que se manifiestan directamente en la acción verbal y no verbal. Son proyecciones de lo mejor y lo peor de esa sociedad, estilizaciones que subliman o degradan lo real. Se trata de encarnaciones de las propias filias y fobias y no evolucionan psicológicamente porque no están concebidos como individuos históricos sino como modelos ejemplares. El casticismo genera así un continuo proceso manierista que va y viene del pueblo a la literatura y de la literatura al pueblo, del rito a la cotidianidad y viceversa, porque se aceptan como realidad estos productos, por artificiosos que sean. Lo realista es lo previsto y por ello inteligible. Lo que no se espera y no se entiende es lo fantástico y lo absurdo. Cuando se rompe la homología entre el pueblo real y el modelo castizo es cuando se desintegra el casticismo, que ya no servirá para proponer modelos vitales sino solo para divertir, para distraer, para puro consumo. Por eso los objetivos de los artistas de la Generación de la República, en especial de sus poetas y músicos, son o bien estilizar lo popular quitándole lo populachero (como había hecho, por ejemplo, el Góngora de los romancillos) o, al contrario, acentuar el exceso hasta llevarlo a estéticas paródicas, del malestar, de la denuncia y la desintegración.

En la obra de Bergamín todo corresponde a una escena costumbrista, desde el espacio más significativo de las paredes encaladas de los pueblos andaluces hasta los personajes arquetipos: el torero, los picadores, la santera, la pareja de la guardia civil o los curas y las actitudes de todos ellos. La beata que reza para que la colegiala encuentre marido, y lo hace a la imagen de San Antonio (de Padua) que es el patrón de las causas-cosas perdidas y de los novios. A él rezan con devoción las muchachas casaderas para encontrar novio a pesar de que esta supuesta capacidad del santo jamás ha sido reconocida por la Iglesia Católica sino como superstición. Sin embargo, forma parte del imaginario popular y ha sido ampliamente representada en la literatura en lengua española. El torerillo que está enamorado de la colegiala. El tópico generalmente es el torero y la tonadillera, pero en este caso Bergamín presenta a una cría, joven, adolescente, cándida, para pronunciarse a propósito del matrimonio desigual como se verá más adelante. La niña está enamorada del torero, pero los curas le organizan un matrimonio con un anciano y la guardia civil, que vela por las buenas costumbres, se encarga primero de custodiar a la niña hasta el altar, pero después de, curiosamente, ‘pasar’ a don Lindo en un quiebre inesperado de la situación. Aunque el ballet no prevé diálogos, como sí sucede en los sainetes o en las farsas en las que se inspira el autor y que utiliza para catalogar su texto, hay una clara intención de Bergamín de evitar el habla propia andaluza. Con su habitual ironía, había escrito en la referida carta a Guillén que la obra era muda para evitar el acento andaluz y que la acción se desarrollaría en Australia para no caer en los peligros del «color local» (Bergamín 1927b, 3). Pretendía, de esta manera, evitar el costumbrismo fácil creando una obra abstracta, desintegradora de los tópicos andaluces. Naturalmente, esto se conseguía desde el punto de vista textual y visual aplicando mecanismos irónicos y paródicos en los arquetipos de la obra. Mecanismos que pudieron llevar a los espectadores a creer erróneamente –como en su momento se sospecha que le pasó a Falla que, intimidado y molesto por la lectura de algunos pasajes de la obra, evitó participar en el proyecto– que lo presentado en escena era incongruente e irreverente, «producto de una cabeza hiperactiva y desquiciada» (Dennis 2004, 21), cuando en realidad «el marco de referencia, amplio y ecléctico, es parte de una estrategia global que aclara y oscurece al mismo tiempo» (2004, 26) y que el autor usa para forcejear con el espectador, engañarlo, mantener la broma y conseguir llevarlo hasta el terreno de lo que, seriamente, se está examinando.

Rodolfo Halffter recogió el testimonio bergaminiano de manera impecable y se arriesgó con la elección instrumental, sumamente novedosa en el contexto de la época. La partitura está escrita para una orquesta de cuerdas partida en dos secciones, es decir, dos orquestas paralelas separadas por la percusión (aquellos golpes de timbal a los

que aludía García Lorca en su respuesta de 1927), en la que alternan triángulo, castañuelas, tambor militar, plato suspendido, gran caja y tarola (Carredano 2008, 89). Halffter combinó el empleo de las dos orquestas, tomado de la tradición policoral polifónica barroca, con el uso de los armónicos, cada vez más frecuente conforme avanzaba el siglo XX, hasta constituirse en uno de los recursos característicos de muchas obras de la llamada vanguardia.⁴ Los trabajos de Carredano (2008) y Piñeiro Blanca (2011), ya citados en este trabajo, destacan por su capacidad de analizar el genial diálogo que mantienen el texto bergaminiano y la música halffteriana, pues Halffter propuso un *collage* siguiendo la estela intertextual de Bergamín. Aquí reside el éxito de su colaboración, en su concepción estética compartida.

3 *Don Lindo de Almería* surca los cielos mexicanos

En 1939, por mediación del pintor Carlos Mérida, habían llegado a México dos bailarinas estadounidenses, Anna Sokolow y Waldeen. Eran discípulas de la célebre Martha Graham, una de las grandes renovadoras de la danza del siglo XX y fundadora del grupo Dance Unit, caracterizado por montar obras de manifiesta crítica social (Koostrin 2017). Llegaban a México con la intención de difundir el método de su maestra. La colaboración entre una de ellas, Anna Sokolow, con José Bergamín y Rodolfo Halffter significó el estreno del ballet *Don Lindo de Almería* el 9 de enero de 1940 en el Teatro Fábregas de la capital, compartiendo programa con la zarzuela *La del manojo de rosas* de Pablo Sorozábal, dirigida por el actor español Antonio Palacios (Murga Castro 2014, 259-60). La escenografía corrió a cargo del artista mexicano Antonio Ruiz 'El corcito' (decorados y vestuarios), un pintor con una larga trayectoria en la escenografía y el muralismo. La coreografía fue de la norteamericana y los programas del pintor español Ramón Gaya (Carredano 2008, 69). Los bailarines pertenecían a la escuela Campobello, a quienes Sokolow había reagrupado en un conjunto bautizado Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas. Aunque la técnica de los bailarines recibió algunas críticas negativas, la mayor parte de los ambientes artísticos justificó esta falta de preparación por la rapidez con la que se había montado el espectáculo, confiados en que el tiempo les permitiría mejorar. Las autoridades mexicanas, entusiastas de la experiencia, nombraron a Sokolow directora del Ballet de Bellas Artes para que continuase el trabajo emprendido. Así se fundó La Paloma Azul, nuevo grupo de ballet. A este

⁴ Acerca de este tema Jorge Velazco, director de orquesta y compositor, alumno de Halffter, escribió un artículo sobre *Don Lindo* en el que explicaba lo novedoso, musicalmente hablando, de la partitura (Velazco 1986).

nombre se le agregó después el poético lema, extraído de un texto de Lope de Vega, «las artes hice mágicas volando» (Halffter en Iglesias 1992, 94-5) y cuyo logotipo creado por Ramón Gaya contenía una representación de las Tres Gracias con atuendos que hacían guiños a los trajes de luces de los toreros, pero también a las vestimentas de las indígenas mexicanas (Arias de Cossío, Murga Castro 2015, fig. 31). Esta compañía cambió el rumbo de la danza mexicana y fue el primer grupo que contó con el apoyo no solo de políticos, sino también de mecenas como la benefactora Adela Formoso, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia y Agustín Leñero, el secretario de Lázaro Cárdenas (Arias de Cossío, Murga Castro 2015, 151).

Don Lindo en México ya no se presentó como el sainete original al que aludía Bergamín en su carta a Lorca, sino como ballet-mojiganga, que era, en opinión de Salazar, una acentuación típicamente española del ballet-pantomima con una peculiar caracterización de los pequeños espectáculos de teatro madrileños de barrio, tan populares desde el siglo XVII (jácaras, tonadillas, mojigangas y fines de fiesta). El propio Bergamín se había encargado de escribir el texto incluido en el programa, que resumía la obra, titulada *Escenas de costumbres andaluzas* (Bergamín 1988, 93-4). En ese resumen hay algunas variaciones significativas -habida cuenta de que es una síntesis-. Cambia el número de las mulatas, de dos a tres. No van desnudas ni meten los cocos en el organillo, sino que los lanzan al aire. Tampoco se menciona la regadera gigante y la escena ha cambiado pues la chiquilla baila acompañada por el torerito. Sí hace referencia al pañuelo y hay una alusión explícita a la copla y al célebre Reverte, el torero sevillano de principios de siglo («la novia de Reverte tiene un pañuelo, con cuatro picadores, Reverte en medio»). De *Don Lindo*, considerado siempre una figurilla granadina de nacimiento, se dice que es un «nuevo Lohengrin celeste y andaluz» que pierde la cabeza «con gran regocijo general» (Bergamín 1988, 94). Tampoco hay referencias a los guardias civiles (aunque sí en las críticas que escribieron a la función Armando de María y Campos). Por último, el torerito vuelve a buscar a la colegiala (en el manuscrito original esta escena no existe) y todos bailan felices el final de esta mojiganga, cuando en el original el baile final corresponde solo a las dos mulatas y a dos de los tres curas.

Ricardo Doménech incluye la obra en *Teatro del exilio: obras en un acto* (2006) y en *El teatro del exilio* (2013, 134-43) por haber sido escenificada por primera vez durante el exilio mexicano. La considera una de las mejores aportaciones al Surrealismo español porque todo el juego escénico descansa en la mímica, la música, el baile, el vestuario y en una escenografía rica y compleja (Doménech 2006, 138). Difiero de esta teoría pues Bergamín jamás apostó por el Surrealismo, corriente artística que despreciaba. Más que Surrealismo, esta obra es neoclásica, lo refleja su subtítulo *cromoterapia costumbris-*

ta de sainete andaluz. Es una búsqueda de la estilización de los arquetipos que, en este caso, se consigue gracias a la deformación y la burla de objetos y personajes. La primera de las imágenes del texto es una escena de costumbres con los objetos más significativos del típico ambiente popular andaluz: las paredes encaladas, la ventana con rejas, la maceta y el clavel. Para el formalismo ruso el hábito impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos; esa es la finalidad de las convenciones artísticas. El mismo proceso explica los cambios de estilo en arte: las convenciones, una vez admitidas, facilitan el automatismo en lugar de destruirlo (Shklovski en Todorov 1980, 12). Entonces es necesario provocar un efecto de «extrañamiento» para romper con la automatización y conseguir atraer al espectador, suscitar su interés (Viñas 2017, 366). Esto lo contemplaba ya la retórica clásica. Se trata, en definitiva, de subrayar en el ámbito de la recepción artística el efecto provocado por la presencia de lo imprevisible. La dominante desempeña su papel hegemónico hasta que, con el tiempo, entra en una fase de automatización, se desgasta, ya no sorprende a nadie y se la reconoce –ya solo reconocimiento, no visión auténtica– con la indiferencia propia de una excesiva familiarización. La hipertrofia de los objetos en el libreto de Bergamín es lo que permite la ruptura: las dimensiones están deformadas, agigantadas y su unicidad permite singularizarlas: no hay macetas con claveles, sino una única maceta, gigante, con un único clavel, enorme («mayor que una sandía abierta»), como enormes son el nicho, la regadera, el pañuelo o la caja que arrastra la santera.

La parodia es el otro recurso bergaminiano: el desgaste de las formas costumbristas conduce a la repetición, a lo previsible, al lugar común y al tópico. Esto ocurre con el andalucismo cargado de vicios que invita a crear un nuevo código expresivo con convenciones y artificios con los que los artistas enriquezcan la fórmula inicial tomándola como punto de partida. La parodia es la imitación subversiva y burlesca, consciente y voluntaria, de un texto, de un personaje, de un motivo –en este caso de convenciones populares, situaciones y arquetipos andaluces– para poder criticarlo. Es decir, la parodia nace

como otredad no solo en el sentido de ser especular, sino de deformar, de rebajar, de actuar sobre el rostro de tal espejo, desvelando sus líneas y subvirtiendo su sentido, revelando y rebelándose respecto al texto originario. (Pozuelo Yvancos 2000, 4)

Sostiene el enfrentamiento de dos textos en el que el parodiado es explícito y reconocible en una suerte de diálogo con el modelo que contiene la contradicción íntima de ser subversivo y normativo, puesto que dibuja perfectamente la naturaleza dialógica y polifónica de su

representación (Hutcheon 1985, 41-75). Pero al mismo tiempo, aquí la paradoja, el objeto de la risa está en un nivel más alto, el de la autoridad porque, como afirma Bajtín, no hay parodia sin homenaje. Autoridad que es palabra ajena y antigua, heredera de una tradición en la que el individuo no participa creando lenguaje en ella, pero sí puede participar creando lenguaje ‘contra’ ella o ‘en el margen’ o ‘en la acotación’ de ella (Pozuelo Yvancos 2000, 11).

La escena propuesta por Bergamín corresponde a este esquema. Se reconocen perfectamente la autoridad, los objetos y personajes típicamente andaluces. Pero el volteo es histriónico y los objetos típicamente andaluces como la reja o la pared encalada citados conviven con otros exóticos como el cocotero o el papagayo. Lo mismo ocurre con los personajes: a los arquetipos andaluces como la santeira, la colegiala, el torero, los picadores, los curas o la pareja de guardias civiles, se añaden las mulatas, que destruyen la escena costumbrista. Las mulatas, además, van desnudas, para mayor ruptura del decoro de la escena tradicional.⁵ Es más, su desnudez se amplifica cuando en el cortejo nupcial se colocan mantillas en la cabeza mientras su cuerpo sigue desnudo. También don Lindo se presenta como un personaje histriónico en sus vestiduras, como «un leñador de figurita granadina de nacimiento», o por lo ridículo de su cabalgadura (un cerdo). Tanto unos, los objetos gigantes, como los otros, los personajes exóticos, contribuyen a la ruptura de esa escena típica andaluza. De hecho, tras la primera representación no faltaron críticas que atribuían a la obra pretensiones de ridiculizar sentimientos de religiosidad católica, que Bergamín se apresuró a acallar al repartir al día siguiente del estreno, junto a los programas de mano, una –polémica, como era habitual en él– nota de advertencia a los espectadores para que no se dejasen engañar porque

el pretexto imaginativo cuya traza sirve de cañamazo al ballet que se representa no tiene porque no quiere, ni puede, ni debe tener más transcendencia que la que está a la vista. (Bergamín 1988, 104)

La plasticidad de la obra se refleja también a través de los colores, presencia fundamental desde la primera línea del texto, donde el cielo astronómico en lugar de azul es «blanco, de constelaciones clara-

5 Quizá convenga recordar que precisamente en 1926 llega a España el eco de Josephine Baker y la ‘revista negra’ que triunfaban en París desde el año 1925 como iconos de la última vanguardia (Martínez del Fresno 2010, 136). De hecho, los tres curas de *Don Lindo de Almería* entran bailando ‘charlestón’, la danza del foxtrot popularizada con ese nombre por el puerto de Charleston desde inicios de la década de los treinta en Estados Unidos, pero desconocido en Europa hasta la llegada de Baker, que lo convirtió en un éxito en esos años de 1926 y 1927.

mente trazadas en negro, rojo y azul» (Bergamín 1988, 85). Las mulatas cubren su cabeza «con mantillas de blondas negras» (87); los curas, con sotanas y sombreros de alas, todo verde, son los arabescos de la danza; la vieja santera de riguroso negro parece una hormiga que arrastra su botín; el traje de luces del torerillo es rosa y oro. Los colores además se mezclan; siguiendo el ejemplo de los ballets rusos el coro en escena se divide en varios grupos, principales y secundarios, que además participan en acciones que deberían corresponder a comportamientos y ritos muy tipificados como la ceremonia religiosa de una boda, el rezo a los santos, el prendimiento de un reo por la guardia civil, pero que Bergamín, entrecruza para obtener resultados sorprendentes: los cuatro picadores «quijotescos» (86), pica en alto con el torerito en medio parecen representar una conducción de presos, un ‘paseo’. También el cortejo nupcial, en que la novia avanza con un guardia civil a cada lado y después ante el altar queda flanqueada por los curas como si unos y otros quisieran evitar su fuga. Los novios son tratados como reos y solo la escena final restituye la ‘normalidad’, cuando la pareja de la guardia civil se lleva a don Lindo, y las cosas vuelven a ser ‘como deberían de ser’.

Ricardo Doménech habla de rivalidad amorosa entre el torerillo y don Lindo por la colegiala-novia en dos escenas especulares en la que los dos bailan para seducirla, como los machos que cortejan a la hembra. Así, dice él, primero se llevan preso al torerillo y después a don Lindo. Una clásica escena andaluza de celos y venganzas donde juegan un importante papel las categorías sociales y las luchas de poder (Doménech 2006, 140). Pero lo que él destaca es que las fuerzas desencadenadas en el escenario al romperse el cromatismo son las fuerzas de la naturaleza, por una parte, y por otra, las de la sociedad. La naturaleza representada por los componentes tropicales del espacio escénico –el cocotero gigantesco, el papagayo– y por las dos mulatas desnudas (tal es el motivo por el que están siempre desnudas); y la sociedad representada por sus principales instituciones, Iglesia Católica y Guardia Civil. Creo que, en la trama de este ballet, la intención de Bergamín sigue otros derroteros. Efectivamente las escenas de seducción y celos están presentes en el costumbrismo andaluz, pero lo que aquí parece representar el autor es el viejo argumento, en la tradición española artística en general, del matrimonio desigual, el del viejo don Lindo con la jovencita que ya Moratín había descrito en *El viejo y la niña* (1786), primera obra que plantea la condición grotesca de casamientos entre personas de muy distinta edad, que era un argumento candente en la España de finales del siglo XVIII y principios del XIX (como lo era, también, para la estricta moral decimonónica el correlativo adulterio) y que el dramaturgo retomó quince años después en su obra más famosa, *El sí de las niñas* (1806). La extensión de las ideas ilustradas en España cuestionaba el derecho de los padres para concertar matrimonios:

mientras el escritor José Cadalso ironiza en un poema contra los casamientos arreglados, en los que ve el origen de la infidelidad conyugal, Francisco de Goya se muestra igualmente crítico en su famosa pintura *La boda* (1792), escena que figura un matrimonio entre un hombre mayor, feo y ridículo, y una novia joven y guapa. La escena de Bergamín evoca la de Goya quien, como Moratín, pertenece a un selecto grupo de artistas ilustrados cuyas obras traducen, en términos de ideario estético, los intentos de reformar la sociedad española de su época. Existe un paralelismo evidente entre la regeneración pretendida por los afrancesados y la de los republicanos; la intención de ambas élites políticas y culturales es devolver la dignidad social al país y modernizarlo.

Con los ilustrados, y en especial Moratín, se opera, además, una importante transformación en el debate entre la libertad y la Providencia: no se trata solamente del libre albedrío humano como una forma de libre elección, sino de entender la libertad del hombre a partir de la noción de autonomía moral del individuo. Es esta una reflexión habitual en las obras de José Bergamín y su generación, como por ejemplo en el personaje principal de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, texto escrito por Federico García Lorca, de quien Bergamín era gran amigo y editor. En esta obra, además, es la criada la que hace las veces de casamentera apropiándose el papel de madre del soltero-amor para convencer a las vecinas del matrimonio. También aquí se dará un casamiento desigual en edad, concertado y sin amor, y aunque el desenlace propuesto por Lorca será muy distinto, lo que interesa resaltar en esta ocasión es el paralelismo entre la criada y la vieja del ballet de *Don Lindo*. Dos celestinas que amañan matrimonios que, por organizados, terminan por ser desastrosos. En el caso de *Don Lindo*, a la niña 'le cae del cielo' un marido gracias a la intercesión del santo, pero el matrimonio no será providencial porque no es la elección de los contrayentes. Ella, tal como había sucedido en la trama de Moratín, ya tenía un novio, el torerito. En el caso de *Don Perlimplín*, su mujer, Belisa, descubre que el desconocido del que se ha enamorado es su marido muerto y que, como él había vaticinado igual que le enseñó a amarle, le enseñará a llorarlo (García Lorca 2019, 229).

Para terminar de rizar el rizo, Bergamín, en el resumen que redacta para los programas de mano del estreno en México, trece años después de haber escrito el libreto, incluye una frase que, aunque no parece tener mayor transcendencia, merece la pena recuperar: «desciende como regalado o caído del cielo, sobre el dulce y rosa cochino del Santo, don Lindo de Almería, nuevo Lohengrin celeste y andaluz que finge una figurilla granadina de nacimiento» (Bergamín 1988, 94). Lohengrin y su cisne son el símbolo de la modernidad e ilustración germánica y Bergamín los parodia convirtiendo al cisne en un cerdo alado, y al valiente Lohengrin en un leñador de Belén. El cerdo, cabalga-

dura de don Lindo, herido de muerte por las estocadas de un torero, vuelve sobre sus pasos y se marcha volando por los cielos, dejando un reguero de sangre. Una alegoría de la victoria de la cultura popular sobre la burguesa, del libre albedrío sobre la imposición. Además, o sobre todo, al hacer esta maniobra desde el exilio, en 1940, mientras persiste una guerra que, en sus propias palabras no ha acabado -porque para él la española fue solo el prolegómeno de la Segunda Guerra Mundial- cuando el nazismo ya había abanderado la música wagneriana que le había proporcionado una liturgia y una mitología antisemita, la actitud de Bergamín, como la de Halffter y Sokolow,⁶ es una manera de tomar posición sin dejar jamás de ser un artista, sin permitir que la propia obra se convierta en tesis. Sin traspasar la frontera literaria para abrazar la historia o la política. Sin permitir que la ficción sea historia; al contrario, haciendo del momento histórico una ficción.

Tiempo después aparece una cita de Rodolfo Halffter que recoge su alumno y biógrafo Antonio Iglesias que dice lo siguiente:

el mismo año [1936] en que, por primera vez, Don Lindo, caballero del olvido y del recuerdo, bajó de su cielo andaluz a la tierra, se sublevaron el General Franco y sus camisas azules, apoyadas estas por las camisas pardas de Hitler y las negras de Mussolini. Don Lindo es una especie de “Lohengrin” gaditano, que se presenta en escena en lugar de tripulando una navecilla tirada por un cisne blanco, cabalgando un cerdito color de rosa. Trátase del cerdito de sus recuerdos hogareños: “por San Andrés, quien no mata un cochino mata a su mujer”. Más de un millón de españoles murieron en el San Andrés que organizó Franco y la guerra “incivil” por él desencadenada, que duró cerca de tres años. (Halffter en Iglesias 1992, 72-3)

Las palabras del músico quieren confirmar la importancia de esta parodia de Lohengrin en el libreto bergaminiano.

4 Conclusiones

Tras el éxito de *Don Lindo de Almería*, los tres artistas decidieron seguir colaborando y representaron, con igual fortuna, otros dos ballets: *La madrugada del panadero* y *Balcón de España o Enterrar y callar y lluvia de toros (escenas de caprichos, desastre y dispa-*

⁶ En el siguiente link se puede visualizar una entrevista a la coreógrafa en la que explica lo que significó para ella el trato con los exiliados republicanos en México. Años después haría varias coreografías para homenajearlos, como la dedicada a Federico García Lorca. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=LAld_m74bUY&t=18s.

te, trazados por José Bergamín siguiendo las figuraciones de Goya, ambas estrenadas en ese mismo año de 1940. *La Paloma Azul* puso en escena, además, *El amor brujo* de Falla con los bailarines Antonio Triana y Anita Sevilla, Halffter en la orquesta, el pintor español Rodríguez Luna en los decorados y Valdés Peza en la indumentaria. Aunque no era una obra escrita y compuesta por Bergamín y Halffter, es significativa de la cultura que los exiliados quisieron 'recordar' y preservar en el país que los acogía. Esta es, precisamente, la gran obsesión de Bergamín en su exilio americano: mantener en vida un canon, el republicano, que ha desaparecido, se ha convertido en un fantasma porque el franquismo censura la cultura producida en las décadas anteriores. Su trabajo en la editorial Séneca y la revista *España Peregrina* avanzan en esa dirección. También le obsesiona recordar y difundir la tradición literaria de la que los exiliados se sienten herederos sin abandonar, por supuesto, su absoluto compromiso político antifascista. Sus libretos de ballet son una prueba evidente. Ante los ojos del lector (espectador) se presenta el más puro legado costumbrista de la tradición literaria popular española. Tramas y argumentos clásicos en la literatura española desde el teatro del Siglo de Oro que después recuperaron el teatro romántico, la zarzuela, los sainetes y la ópera chica. Escenas de vida cotidiana y personajes arquetípicos, siguiendo la estela de los ballets rusos cuyo rastro vanguardista permeó todas las manifestaciones artísticas.

Cuando años después, en 1949, se volvió a representar *La madrugada del panadero* por la Academia Mexicana de Danza, Bergamín ya no estaba allí. Se había marchado, brevemente a Caracas y desde allí a Montevideo, en un incesante periplo que lo llevaría de vuelta a España e inmediatamente de nuevo exiliado a Francia. Rodolfo Halffter, en cambio, continuó en el país azteca el resto de su vida y, aunque volvió con una cierta asiduidad a España tras la muerte de Franco, murió en su casa de México en 1987. *Don Lindo* supuso su carta de presentación ante el público mexicano y le permitió situar al «idealismo andaluz» en la esfera artística del país. Su incorporación «formal» al ambiente cultural no tardó en llegar gracias a los otros dos ballets y al estreno y dirección de la obra *El renacuajo paseador* de Silvestre Revueltas (quien murió la noche del estreno). Naturalizado mexicano a poco de llegar, fue profesor en el Conservatorio, miembro vitalicio de la Academia de Bellas Artes mexicana, y Premio Nacional de Bellas Artes en 1976. Dejó un legado y una escuela de discípulos que lo convierten en ejemplo de lo que José Gaos dio en llamar «transterrado», aquel que, expulsado de su tierra natal por motivos políticos, encuentra un buen acomodo y raíces en la tierra que lo acoge (Gaos 1949). El exilio de Halffter es ese contraexilio del que hablan Claudio Guillén (1995) o Edward Said ([1999] 2016), como algo positivo al considerarlo una situación límite que permite aprender a mirar de otra manera, adoptar otro punto de vista, tomar una distan-

cia que favorezca el volteo crítico. Bergamín, en cambio, es el ejemplo contrario. Es, como definió María Zambrano (1991; 2014) –quien distingue entre desterrado, refugiado y exiliado–, el ejemplo clásico de exiliado, de aquel que expulsado de su tierra anda fuera de sí al andar sin patria ni casa. Bergamín es el ejemplo de intelectual, a la manera de Adorno, que rechaza encontrar acomodo en un lugar que no sea el natal, como demuestra su peregrinar primero por América Latina (donde pasó siete años en México, uno en Caracas y siete en Montevideo) y después en Francia.

Recientemente se ha acuñado la etiqueta ‘intelectuales satélites’ para aquellos intelectuales cuya obra ha pasado inadvertida a la crítica cuando en realidad están relacionados con los más ilustres del siglo XX. El volumen recoge dos trabajos sobre la figura de Bergamín. Creo fundamental el planteamiento de esta obra que defiende la necesidad no tanto de recuperar para una primera línea a aquellos que fueron relegados a la segunda, sino de cuestionar esa segunda línea, de polemizar «la manera como se construye el canon (literario, artístico), su estructura, su rol prescriptivo y el papel de los estudiosos cuando se dedican a algunas figuras y no a otras» (Idmhand, Casacuberta 2017, 3) porque lo interesante es seguir el hilo de esos actores, sus recorridos intelectuales, su producción artística y, sobre todo, la dimensión transnacional de sus trayectorias para entender «por qué no aparecen en las consagradas “bibliotecas” (ya sea en España, en Francia o en otros países de Europa y de las Américas) y también por qué permanecieron en la sombra» (2017, 4). Es necesario entender que la producción artística de los exiliados es marginal respecto tanto al canon nacional como a los de acogida, es una ‘anomalía’ en tanto que producción «al margen de» o «en contra de» (la hegemónicamente española) y sobre todo «ajeno a» para aprender a dar un contexto a estas obras que permita considerar el exilio como un fenómeno en diálogo con los lugares en los que se desarrolla (Babilrea 2017). En el caso aquí presentado, la obra de Halffter se integra tanto en el canon español como en el mexicano. La de Bergamín, en cambio, aún no ha sido todo lo reivindicada que debería ni en España ni en los lugares por los que pasó. El problema se multiplica por su errabundia, la dispersión de su obra y la complejidad de su escritura, pero también por su postura política, por su fidelidad a la república y su crítica a la transición democrática española, cuestiones políticas y contextuales ajenas a la calidad y al interés de su producción artística.

Bibliografía

- Bergamín, J. (1921). «Márgenes». *Índice*, 3, 53-6.
- Bergamín, J. (1927a). «El idealismo andaluz». *Gaceta literaria*, 11, 7. Reproducido en: *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 1984, 142-4.
- Bergamín, J. (1927b). «Carta de José Bergamín a Jorge Guillén». *Verso y Prosa*, 4, 3.
- Bergamín, J. (1928). «Hermes encadenado». *Mediodía*, 9 enero.
- Bergamín, J. (1988). *Don Lindo de Almería*. Ed. de N. Dennis. Valencia: Pre-Textos.
- Bergamín, J. (1995). *El Epistolario (1924-1935)*. José Bergamín – Manuel de Falla. Ed. de N. Dennis. Valencia: Pre-Textos.
- Bergamín, J. (2001). *Antología*. Ed. de G. Penalva. Madrid: Castalia.
- Arias de Cossío, A.M.; Murga Castro, I. (2015). *Escenografía en el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento. Biblioteca del Exilio.
- Balibrea, M.P. (coord.) (2017). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.
- Carredano, C. (2008). «Hasta los verdes maizales de México: Rodolfo Halffter y *Don Lindo de Almería*». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 30(93), 69-102.
- Dennis, N. (1988). «Prólogo». Bergamín 1988, 17-39.
- Dennis, N. (2004). «“Entre tablas y diabras”: José Bergamín, dramaturgo». Bergamín, J., *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)*. Ed. de P. Ambrosi; prólogo de N. Dennis. Valencia: Pre-Textos, 9-47.
- Doménech, R. (ed.) (2006). *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: RESAD.
- Doménech, R. (2013). *El teatro del exilio*. Madrid: Cátedra.
- Franco, E. (1976). *Manuel de Falla y su obra*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Gaos, J. (1949). «Los “transterrados” españoles de la filosofía en México». *Filosofía y Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 39, 207-31.
- García Gallardo, C.L.; Martínez González, F.; Ruiz Hilillo, M. (coords) (2010). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada.
- García Lorca, F. (2019). «Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín». *Teatro Completo*. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 210-32.
- Guillén, C. (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York; London: Methuen.
- Idmhand, F.; Casacuberta, M. (2017). «Intelectuales “satélites”. Hacia un nuevo enfoque sobre la circulación de la literatura y de la cultura». *Letral*, 19, 1-7.
- Iglesias, A. (1979). *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto.
- Iglesias, A. (1992). *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Koosttrin, H. (2017). *Honest Bodies. Revolutionary Modernism in the Dances of Anna Sokolow*. New York: Oxford University Press.
- Lifar, S. (1943). *De mis años de hambre*. Barcelona: Lauro.
- Lifar, S. (1966). *La danza*. Barcelona: Labor.
- Martín Moreno, A. (2010). «La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca». García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo 2010, 53-69.
- Martínez del Fresno, B. (2010). «La Generación del 27 y el ballet: los primeros proyectos». García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo 2010, 121-44.

- Murga, I. (ed.) (2017). *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Murga Castro, I. (2014). «La recepción del ballet *Don Lindo de Almería*, inicio de las colaboraciones en la danza del exilio». Heras, J.P.; Paulino Ayuso, J. (eds), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*. Sevilla: Renacimiento, 259-63.
- Oliver García, J.A. (2010). «Rodolfo Halffter: Don Lindo de Almería. Suite del Ballet». García Gallardo, Martínez González, Ruiz Hilillo 2010, 221-39.
- Pérez-Bustamante Mourier, A.S. (1992). «Cultura popular, cultura intelectual y casticismo». Pérez-Bustamante Mourier, A.S.; Romero Ferrez, A. (eds), *Casticismo y literatura en España*. Cádiz: Cuadernos Draco, Universidad de Cádiz, 125-64.
- Piñeiro Blanca, J. (2011). «El “idealismo andaluz” en Halffter y Bergamín: Don Lindo de Almería». López Cabello, I.; Roullière, Y. (eds), *José Bergamín et la France = Actes de la journée d'étude réalisée à Nanterre le 23 mai 2008* (Université Paris Ouest Nanterre La Défense). Nanterre: Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, 63-78.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2000). «Parodiar rev(b)elar». *Revista de Literatura comparada*, 4, 1-18.
- Said, E. [1999] (2016). *Fuera de lugar*. Barcelona: Penguin Random House.
- Salazar Castro, A. [1949] (2014). *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1980). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI.
- Velazco, J. (1986). «La cromoterapia costumbrista de Rodolfo Halffter». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, 5, 227-31.
- Veroli, P.; Vinay, G. (2013). *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- Viñas Piquer, D. (2017). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Zambrano, M. (1991). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.
- Zambrano, M. (2014). *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos.