

*Discurso de investidura como Doctor "Honoris Causa" del
Excmo. Sr. D. Nigel Glendinning*

27 de enero de 2006

Excelentísimo y Magnífico Sr, Rector, colegas y amigos, nuevos doctores, señoras y señores:

Parece que las tradiciones de la Universidad Complutense (que me hace tanto honor con este acto) quieren que yo pronuncie un discurso. No es así en mi país, donde el nuevo doctor se pone de pie tan sólo para escuchar con insólita humildad las demasiadas generosas palabras que se le suelen dirigir en estas ocasiones. En mi tierra, el no tener que hablar los honorandos permite, claro está, que se den más doctorados honorarios a la vez: cinco o seis es bastante normal, creo. No lo hacen así nuestras universidades para abaratar el género, a mi parecer, sino para enlazar cada vez más estrechamente la Universidad con la sociedad que la mantiene y es necesario que la institución sirva al igual que a la ciencia misma. En el pasado, nuestras universidades estaban bastante encastilladas o amuralladas: aisladas dentro de las ciudades donde se habían construido. Hay una frase proverbial en inglés que refleja aquella distancia o disyunción: "Town and Gown" (o sea, "Ciudad y toga" o "Ciudad contra toga"), que presupone la existencia de dos bandos de gentes opuestas unas a otras. los universitarios y los ciudadanos. En fin, los doctorados honoris causa que ahora se dan en Inglaterra –principalmente a ex-alumnos destacados en el mundo de las empresas, industriales, autores famosos o científicos distinguidos- reflejan el deseo de las universidades de poner de manifiesto su dedicación a la sociedad británica.

Empiezo esta intervención, hablando de las universidades de mi país, no porque las considere ejemplares, sino porque son las únicas que conozco bien, porque me han formado, y también sin duda deformado. Aunque llevo bastantes años de jubilado, recuerdo muy bien los altibajos de nuestras instituciones a través de los años: las alegrías y angustias que experimentamos; los cambios de dirección y financiación que me involucraron, como jefe de departamento, y decano de dos facultades de letras en distintos momentos, distintas universidades y hasta distintos países. Espero que este tema pueda interesar, como curiosidad por lo menos, a los que enseñan o han estudiado aquí, a pesar de que tengan que

enfrentarse con otros problemas y distintas herencias académicas. Luego hablaré de mis experiencias como investigador en España, y diré también algo sobre obras de Goya, que me plantean problemas en este momento.

Mi experiencia de los sistemas universitarios ingleses e irlandeses abarca casi sesenta años, ya que me matriculé en la Universidad de Cambridge poco después de la segunda Guerra Mundial, en un momento de enormes cambios en la sociedad británica, con grandes esperanzas de renovación y progreso. Tuve suerte al ganar una beca para estudiar en aquella universidad porque allí pude dedicarme a dos lenguas modernas al mismo nivel—el francés y el español— y hundirme en la literatura de estas dos culturas, lo que no era posible en muchas instituciones. En las Facultades de Letras, en aquella época, se solían considerar mejores, desde el punto de vista del prestigio académico, los cursos o carreras académicas con un solo núcleo cultural, enseñados por un solo departamento, cursos, en fin, con una sola especialidad que por allí llamamos “Single Honours”, involucrando, por ejemplo, la dedicación a una lengua moderna solamente, con todos los elementos de la cultura lingüística y literaria de un solo país. Es cierto que los cursos altamente especializados, desde el punto de vista de las posibles carreras abiertas al alumno, se relacionaban muy bien con los estudios de postgrado y con el magisterio, pero eran menos útiles para los profesores de la enseñanza media, que en Inglaterra suelen tener que dar clases en dos lenguas y sus literaturas o culturas, y no una sola. Después los cursos menos especializados (o sea, de especialidad doble — *Combined Honours*—: Francés y Alemán, Francés y Español, Español e Inglés, Español e Historia, Español y Música etc.), atraían a cada vez más gentes en los años sesenta, cuando estuve de catedrático en Southampton. Luego se establecieron en su lugar, en los años setenta y ochenta, programas más amplios aún, con asignaturas en varios departamentos e incluso en diversas Facultades. Llegó con esto la época de asignaturas múltiples (*course units*) cuando yo estaba en Londres, adoptándose un sistema ya establecido, con normas bien definidas, en las Facultades de Ciencias. Este programa daba mucha más libertad a los alumnos en la selección de las asignaturas, permitiéndoles desarrollar mejor sus capacidades, y tenía un sistema de exámenes también distinto, que motivaba más al alumno. Complicaba bastante, sin embargo, la estructuración de los cursos, que deben de tener cierta coherencia dentro de cada disciplina académica, para que se saque lo que se considera esencial de los cursos ofrecidos por cada departamento.

Los grandes cambios universitarios corresponden en parte a la demanda de los alumnos en distintos momentos –cosa que ha ocurrido en todos los países y todas las épocas- en parte a la demanda de la sociedad,, y en parte también a los cambios del concepto que se tiene entre los profesores de lo que es fundamental para el dominio de su disciplina. ¿Cuáles son los métodos de análisis de nuestras materias que hay que enseñar? ¿Cuáles son las materias que hay que estudiar para adquirir una gama de conocimientos y técnicas adecuada para una licenciatura? En los años sesenta en Inglaterra el gobierno impuso a las universidades enseñar a muchos más alumnos, para mejorar el porcentaje de graduados en el país, cosa muy necesaria para el buen funcionamiento de una sociedad avanzada. Se crearon nuevas universidades como las de Keele, Sussex y Essex, y se dejó a las universidades pequeñas ya existentes que introdujeran nuevos departamentos y especialidades para atraer a más alumnos. La financiación para estos cambios era generosa, y yo fui uno de los que salieron beneficiados de las nuevas cátedras establecidas por entonces. Las universidades tenían que renovar sus planes cada quinquenio, y sus presupuestos fueron estudiados y autorizados (o modificados) por el llamado Comité de Financiación Universitaria (*University Grants Committee*).

Las nuevas universidades, y las pequeñas no nuevas, que ya crecían a paso de gigante, procuraron ofrecer cursos distintos de las antiguas. No se desechó nuestro concepto de la Universidad como lugar de estudios lejos de la casa paterna, donde se comparte la vida con otros alumnos y profesores, abandonando el hogar familiar. Pero las nuevas universidades se aprovechaban del viejo sistema para introducir –aparte de los cursos obligatorios- cursos de conferencias de interés general dadas por profesores de distintas facultades, y a veces por historiadores del arte o arquitectura (donde no había departamento de estas disciplinas), invitados de otras instituciones, para ampliar los conocimientos de los alumnos –y los profesores- y estimular su interés por todos los aspectos de la cultura. A mí me convenció mucho el concepto de la especialidad doble, y me pareció sobre todo atractiva la idea de asignaturas “puente” que los alumnos de tales cursos tenían que seguir: estudiando temas que les forzaban a interrelacionar los conocimientos adquiridos en sus dos disciplinas, y explotar las metodologías aprendidas en los dos departamentos.

Esto de las metodologías suena muy normal en el día de hoy, pero en los departamentos de lengua y literatura cuando me presenté como candidato para una beca a fines de los años cuarenta, era cosa poco

frecuente. Me refiero más que nada al concepto analítico de la crítica literaria que en los años veinte había surgido en Inglaterra en los libros de I.A. Richards, como *Crítica práctica* (1929) y *Los principios de la crítica* (1926). –libros que subrayaban los peligros de los prejuicios y las tendencias psicológicas del lector, y las consiguientes malas lecturas e interpretaciones distorsionadas. Los profesores en Cambridge nos ofrecían más que nada historia de la literatura y no crítica literaria, interpretaciones biográficas, y algo sobre el trasfondo socio-histórico de los autores y sus obras. Rigor histórico sí hubo, interés y afecto para con los alumnos, entusiasmo por la cultura objeto de nuestros estudios, pero poco análisis de la obra literaria, salvo en el Departamento de Francés, donde se empleaba el análisis sistemático de los textos en las clases sobre la poesía de Mallarmé y otros simbolistas, que seguí en mi primer año. Más adelante, cuando preparaba mi tesis para el doctorado, tuve la suerte de tener buenos amigos de postgrado en mi colegio, canadienses y australianos, dedicados a la literatura inglesa, que estaban al tanto de los avances de la llamada Nueva Crítica en los Estados Unidos y me hicieron adepto de sus misterios, prescindiendo de las interpretaciones biográficas y psicológicas, y tratando de analizar los textos en sí en un principio, estando atento a todas sus resonancias. El impacto de las nuevas metodologías en mí se ve clarísimamente en mi tesis y en mi libro *Vida y obra de Cadalso* en el cual antepuse –en apariencia al menos- el estudio de las obras al de la vida del autor.

Confieso que en los de mi generación en Inglaterra había cierta hambre de sistematización, por habernos espoleado las conferencias dadas (recogidas luego en libro) por un científico, autor asimismo de novelas, C.P. Snow, que era profesor en uno de los colegios de Cambridge. Snow trató de imponernos su visión pesimista de las dos culturas –la científica y la literaria: culturas encontradas según él, con tremendas consecuencias de incompreensión, mutuo odio y desprecio- para que reconociéramos la gran falta de científicos e ingenieros en nuestro país. Víctimas de una enseñanza media defectuosa, que nos hacía especializarnos demasiado pronto, los de Filosofía y Letras entonces queríamos no ser menos científicos y sistemáticos que nuestros amigos de las Facultades de Ciencias, sin perder tampoco las capacidades intuitivas e imaginativas que todos los estudiosos necesitan cultivar, cualesquiera que sean sus disciplinas. En los años sesenta, pues, había muchísimos estímulos en nuestras universidades, que se empezaban a aumentar, además, con los contactos internacionales, gracias en parte -para los dedicados al hispanismo- a la fundación de la Asociación Internacional de Hispanistas en 1962. Los que éramos

dieciochistas podíamos contar también con las actividades organizadas en Oviedo por José Caso González y el Instituto Feijóo. Recuerdo asimismo los amistosos contactos con otros profesores europeos fomentados en aquella época por Francisco Ynduráin en Santander. Faltaban muchos años para que se estableciesen los programas Erasmus.

La dinámica teórica no cejó en las investigaciones literarias por entonces y nos calaban sucesivas olas de teorías francesas, rusas y estadounidenses, necesarias para el análisis de la narrativa y las obras de teatro; teorías sociológicas también, para las que yo podía contar asimismo con la ayuda de mi esposa en casa, que seguía un curso de postgrado en las ciencias sociales. Luego vino un renovado interés por los enfoques psicológicos y las teorías de Freud y Jung sobre todo, que se nos complicaría, mucho más adelante, con lecturas de Lacan y sus seguidores. En esto, claro está, mi experiencia empieza a coincidir con la de todos en los campos de arte y literatura, y vuelvo a los aspectos de la investigación en mi primera época.

Es obvio que nos faltaban en los años cincuenta, algunas de las ayudas para la investigación que vinieron después, sobre todo con las fotocopadoras buenas y rápidas, los ordenadores portátiles y los adelantos de la informática, relativamente recientes. En 1953, cuando empecé mis investigaciones para el doctorado, el Museo Británico, la biblioteca de la Universidad de Cambridge y la Bodliana de Oxford contaban con libros bien catalogados, y los detalles de cada publicación estaban pegados en libros en orden alfabético, .menos aptos a desaparecer, por cierto, que las fichas en las bibliotecas por aquí. En 1954, cuando vine a España para seguir mis investigaciones, muchos sistemas de catalogación no estaban al alcance del estudioso. Fue el mismo director del Archivo Histórico Nacional, por ejemplo, quien me facilitó las firmas de los documentos que él creía que me podían interesar. Había, por lo tanto, un mayor elemento de suerte en la investigación, del que uno espera ahora. Bastantes archivos estaban sin catalogar o catalogados a medias. En el Archivo de Indias, por ejemplo, no se podían consultar los papeles del Consulado de Cádiz. Y en muchos archivos de protocolos no existían las fichas de otorgantes o los catálogos de testamentos y documentos afines, que luego se harían para ayudar al investigador.

El archivo más curioso por el que pasé en aquellas primeras investigaciones mías fue el de Protocolos de Cádiz, donde esperaba encontrar y en efecto encontré, abundantes datos sobre la familia de José

Cadalso, el objeto de mi tesis. El archivo, que es ahora uno de los mejores en España, con muchos catálogos publicados y bases de datos, estaba en 1954 sin montar y sin horario de consulta ni nada, aunque a cargo de un simpático notario que, si no lo era entonces, sería con el tiempo conocido investigador él mismo. Me dio mesa en su propio despacho, y allí copiaba yo mis documentos, mientras que la gente entraba a hacerle consultas, otorgar testamentos, dar poderes y formar compañías ante el notario, claro está, y también ante mí.

Quien buscaba los protocolos en este caso era yo, con la ayuda de un mozo con bicicleta y cesta para llevar los libros, porque los protocolos estaban entonces guardados en una enorme bodega fuera del recinto de la ciudad, si mal no me acuerdo. En el primer momento, cuando el mozo me abrió la puerta y pude contemplar las enfiladas estanterías todas llenas de protocolos, me parecía que no iba a encontrar nada. Pero afortunadamente las inscripciones en los lomos de los pergaminos resultaban fáciles de leer para los documentos del siglo XVIII, y casi en seguida encontré las series de los notarios que ya sabía que trabajaban para el padre de Cadalso. Además la mayoría de aquellos libros tenían índices al final para facilitar la búsqueda de los documentos. Pero no todo era así de fácil. Luego me encontré con un problema inesperado al consultar los libros. En bastantes casos era difícil separar los folios e imposible irlos pasando rápidamente, porque estaban como pegados unos a otros. En realidad, no estaban pegados sino maravillosamente entretejidos por la carcoma. No he visto nunca documentos tan fabulosamente carcomidos como los del archivo de protocolos de Cádiz: exquisitamente y con un fino sentido de estética taladrados por el hambriento gusano dieciochesco u ochocentista. Más adelante vi que la carcoma andaluza tenía sus competidores también en La Montaña, precisamente en el Palacio de la Magdalena de Santander, y concretamente vivitos y coleando en la mesa de la habitación que me habían asignado para un pequeño congreso en los años setenta. Allí dejé los folios de mi ponencia, escrita con la tinta negra que siempre uso, listos para recoger al día siguiente. Pero por la mañana al levantarme, ví que mis páginas estaban como rociadas de puntitos negros. Luego entendí que mis folios estaban finamente agujereados por la voraz carcoma santanderina que pidió postre de papel con *jus* de tinta, después del plato principal de *mousse* de madera.

En realidad, es a los maestros y amigos más que a las bibliotecas y archivos que debo mis avances en el estudio de la Ilustración española y la

vida y las obras de Cadalso y Goya. Mi deuda más grande en España ha sido con don Antonio Rodríguez Moñino, que me orientó muchísimo en mis investigaciones, y me llevó a su tertulia en el café Lyon en la calle de Alcalá. Don Antonio era un portento de la erudición, con una memoria extraordinaria para los datos de todo tipo. No era estéril tampoco su gran saber, sino inmensamente fructífero. Recuerdo el entusiasmo con que se le escuchó en Nueva York en un congreso de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas, exponiendo –sin notas al parecer– sus ideas sobre la historia de la poesía española en los siglos XVI y XVII y las dificultades que planteaba al historiador. ¡Qué lástima que no se le permitiera volver a su cátedra en España en los años de la posguerra, y que se le pusiese estorbos para que no entrara hasta muy tarde en la Real Academia de la Lengua! Era tan generoso en el apoyo moral que daba a los jóvenes estudiosos lo mismo que a los escritores jóvenes. Era además una persona con una inmensa sensibilidad artística y literaria, que no es muy frecuente –en mi país por lo menos– entre los profesores de literatura y los eruditos. Otra deuda grande he tenido con Xavier de Salas, en cierto sentido de la otra banda que don Antonio. Él me alentaba a seguir con mis estudios de Goya, cuando la mayoría de mis colegas de Lenguas Modernas, me quería más bien quieto en la mata literaria.

Hasta ahora, he tratado de explicarles parte del origen de mis inquietudes intelectuales, que me han llevado a dedicarme lo mismo a la historia del arte que a la literatura. He pasado mi tiempo, además, tanto estudiando documentos como interpretando obras. Otra fuente de mi bipolaridad es, sin duda, genética, y tengo que agradecerse a mis padres, Y mucho debo a mis padres, que también me alentaron. Una tercera parte de mi temperamento quizás sea consecuencia de haber nacido bajo Libra, pero no le voy a dar ninguna importancia en esta ocasión. Así que, para terminar, les ofrezco algunas observaciones sobre dos cuadros de Goya: pequeños ejemplos de mi manera de enfocar obras muy diferentes del gran genio aragonés.

El primero de ellos es una escena cómica, pintada en 1784, y firmada. Suele titularse *Hércules y Ónfala*, y es una expresión del espíritu irónico y satírico del pintor. Se encontraba en el pasado y todavía hoy en una colección privada, y yo no la conocía más que por fotografías hasta que se expuso en la muestra *Goya. El Capricho y la Invencción*, y poco después de nuevo en otra exposición, *Goya. La imagen de la mujer*. Es, por cierto, un cuadro en que el hombre desempeña uno de los papeles típicos de la mujer y esta última se porta más bien como los hombres, siguiendo en cierto

modo el concepto carnavalesco del mundo al revés, donde los zorros cazan a los hombres, y los caballos montan caballeros. Hay tres personajes a la vista: un hombre a la izquierda, a la sombra -que será Hércules- vistiendo yelmo y armadura, al estilo antiguo, aunque en este momento está enhebrando una aguja, y lleva una prenda para proteger los muslos, que más parece falda de mujer que la de cuero que llevaban los soldados romanos. Luego viene una señora joven a la derecha -que será la reina de Lidia, querida de Hércules- bien iluminada, con trastos de bordar abandonados en el regazo, un brazo en jarras y una sonrisa en los labios, muy segura de sí. De pie, en el fondo, y entre las dos figuras ya descritas, hay una segunda mujer joven, igualmente divertida al parecer, que sostiene una espada, con la punta hacia abajo, como para separar a los dos personajes en primer plano.

Se conocen bastantes versiones de los amores de Hércules y Ónfala, pintadas por famosos artistas alemanes y flamencos, y no es imposible que Goya conociese alguna de ellas. En más de un cuadro de Lucas Cranach, por ejemplo, a principios del siglo XVI, Hércules viste ropa de mujer, y se aclara la moraleja de la historia en una inscripción en versos latinos, subrayando los peligros del amor para los militares, cuyo fuerte pecho se vuelve blando en seguida con la vida voluptuosa. Se han atribuido otras variantes sobre el tema a Rubens. En una de ellas, que está en el Louvre, Ónfala le está tirando de la oreja a Hércules, y el héroe parece asustado; acepta el ser víctima de los caprichos de su amiga, sin protestar. En otra, perteneciente a los condes de Altamira en el siglo XVIII, que obra ahora en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se acentúa de nuevo el intercambio de papeles entre el hombre y la mujer.

¿Qué intención puede haber tenido Goya? ¿Ha querido sólo divertir a la gente con el cambio de papeles al estilo carnavalesco? ¿O sigue la misma pauta que Rubens y los otros artistas que hemos mencionado, satirizando a los militares disolutos, prestos a abandonar la defensa de la patria por sus vicios? ¿O se está mofando de la conducta afeminada en general, mediante el tropo de la sinécdoque, aludiéndose al problema general a través del caso particular de Hércules?

¡Lástima que no sepamos para quién y para dónde Goya pintó el cuadro! En el caso de que se le encargara el conde de Altamira, es posible que este último le pidiera versión moderna de la historia que este señor poseía en el cuadro atribuido a Rubens ya citado. Altamira era, en efecto, uno de los mecenas de Goya, que le hizo varios encargos en los años

ochenta del siglo XVIII, así que la posibilidad existe. La familia que tenía el cuadro de Goya en 1928, por su parte, llevaba un título que había pertenecido a los Spínola en el siglo XVIII, famosísimos militares. ¿Habría encargado la obra uno de ellos? Tampoco se puede desechar la posibilidad de que un rico burgués le pidiera a Goya un cuadro que criticara a los militares acicalados y perfumados del momento: militares a la violeta como Cadalso les llamara. Las sátiras contra las modas masculinas de aquellos años, que se tachaban de afeminadas, también hubieran podido reflejarse indirectamente en este tipo de cuadro alegórico, cuya interpretación no parece de fácil solución. Hasta ahora no he podido decidir cuál de las posibles interpretaciones sea la más convincente.

El segundo cuadro que me interesa ahora es *El naufragio* -un cuadro pequeño formato sobre hoja de lata pintado en 1793 o 1794. Representa una escena trágica: expresión del lado más pesimista de la sensibilidad del pintor. En esta escena, se destaca en primer término, en el mar, un grupo de naufragos que tratan de ponerse a salvo, subiéndose a unas rocas. Un hombre desnudo está tumbado de espaldas en ellas, inánime, o posiblemente muerto. Una joven, de pie, con los pechos descubiertos, levanta los brazos suplicando ayuda, o sencillamente manifestando su desesperación. Algunos están bregando con su situación a solas, mientras que otros se ayudan mutuamente. A la izquierda algunos barriles flotan entre las olas y es probable que algunos naufragos se han salvado agarrándose a ellos. Sin embargo, se ven bultos a flor del agua que parecen fragmentos de cabezas y cuerpos: muertos que están boca abajo, ahogados, en el mar. En segundo término hay otro grupo de naufragos que suben a las rocas, y se intuye que están ya en la costa, aunque no se ve claramente la línea de la bahía, ni se descubre playa ninguna. A juzgar por el cielo hay o ha habido violenta tempestad. No ha salido nadie a ayudarles a los que sobreviven, o están en despoblado.

Se trata de una escena tremenda y bastante desconsoladora. En el pasado los historiadores querían averiguar si lo que Goya representaba era inundación o naufragio, para poderlo relacionar con sucesos históricos, reales. Pero el arte de Goya está, en este caso, como en otros, precisamente en no identificar claramente el contexto geográfico, dándonos tan sólo el ambiente peligroso de mar agitado y tempestad para que nos concentremos sobre todo en la situación humana: y en cómo los hombres y las mujeres hacen frente a los desastres de la vida, ejemplificados en los peligros del mar. En éste y otros cuadros de la misma serie, Goya emplea la estética de lo Sublime Terrible, realzando la fuerza de las emociones de

miedo y terror con tonos oscuros o negros. Y es interesante comparar su manera de enfocar este tema con la de otros pintores de su época, como el francés Vernet, que suele poner los naufragios a vista del puerto y, por tanto, de la seguridad, y dos artistas que fueron contratados a representar el naufragio de un navío español, *San Pedro de Alcántara*, que se estrelló en los peñones de la bahía de Peniche en la costa de Portugal, a la vuelta de América, lleno de tesoro, en 1786. Los artistas en este caso fueron otro francés, Jean Pillement, que pintó dos cuadros (uno muy triste y el otro esperanzado), regalados al conde de Fernán-Núñez por el consulado de Cádiz, por haberles ayudado a organizar el rescate del tesoro después del desastre, siendo el embajador español en Portugal en aquel momento; y Luis Paret, que hizo el dibujo para una estampa sobre los mismos sucesos, titulada “Desgracia imprevista y la felicidad inesperada” . Es posible que Goya conociese los cuadros de Pillement ya mencionados, y otro cuadro de este último inspirado por el mismo desastre, que ahora se encuentra en el Museo del Prado. Coincide con el cuadro de Goya en algunos detalles. Y Pillement refleja también la estética de Lo Sublime, contrastando el inmenso poder de la Naturaleza con el navío deshecho y los hombres diminutos. Pero Goya se niega a sugerir la posibilidad de un final feliz, impuesto sin duda a Pillement y a Paret por los que les pagaban estas obras, y no pone gentes en la costa, prontas a mostrar su preocupación por los náufragos y ayudarles.

Goya nos ofrece, sin duda, una visión menos positiva de la situación humana que Pillement y Paret. Y en un ensayo publicado en 1992 sugerí que quizás pintara escenas de este tipo Goya por motivos psicológicos, para desahogarse después de la grave enfermedad que padeció en 1792=93, que le dejó sordo. En esto seguía yo a Freud, y su idea de que los sueños traumáticos –y el arte que expresa tales trances- nos permiten exteriorizar nuestras propias ansiedades y así disminuir su impacto.

Pero ahora les ofrezco otra posible interpretación de estas trágicas escenas. ¿No podría ser que Goya hiciera con ellas en la pintura lo que su amigo Jovellanos y otros dramaturgos habían conseguido con el nuevo género de la Comedia lacrimosa, cuyos héroes no eran los príncipes y nobles de la tragedia neoclásica, sino gentes de las clases media y obrera? ¿No tenían estos últimos –los de abajo- también el derecho de encontrarse en situaciones trágicas, hacerles frente, y expresar las mismas fuertes emociones que los de arriba? Por lo menos es una posibilidad que hay que tener en cuenta, poniendo estos cuadros en un contexto distinto del que se les suele aplicar, enriqueciendo sus implicaciones quizás al hacerlo. Esto es

por lo menos lo que he querido hacer en estos casos. ¡Gracias por su atención!