Anales de Literatura Española

N.º 39, 2023

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Equipo editorial

Dirección
Juan Antonio Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, España

Secretaría
Davide Mombelli, Universidad de Alicante, España
Laura Cristina Palomo Alepuz, Universidad de Alicante, España

Consejo editorial
Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén
Christine Arkinstall, The University of Auckland, Nueva Zelanda
Miguel Ángel Auladell Pérez, Universidad de Alicante, España
Marina Bianchi, Università degli Studi di Bergamo, Italia
Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, Alicante, España
José María Ferri Coll, Universidad de Alicante, España
Antonella Gallo, Università degli studi di Verona, Italia
Catherine M. Jaffe, Texas State University, Estados Unidos
Dante Liano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia
Renata Londero, Università degli Studi di Udine, Italia
José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale, Italia
Carlos Miguel Pueyo, Valparaiso University, Estados Unidos
Gabriele Morelli, Università degli studi di Bergamo, Italia
Ermitas Penas Varela, Universidad de Santiago de Compostela, España
Ángel Luis Prieto de Paula, Universidad de Alicante, España
Monserrat Ribao Pereira, Universidade de Vigo, España
Diego Saglia, Università degli Studi di Parma, Italia
Laura Scarano, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Dolores Thion Soriano-Mollá, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia

Consejo asesor y científico
Joaquín Álvarez Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Ana María Freire López, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España
Francisco José Martín, Università di Torino, Italia
Piero Menarini, Università di Bologna, Italia
Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid, España
María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 39 (2023)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

ISSN-e: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Depósito legal: A 537-1991
Web: https://ale.ua.es
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Avicam Ediciones

Anales de Literatura Española cuenta con el sello de calidad de la FECYT y se encuentra presente en los sitios web: Scopus, Emerging Sources Citation Index (Web of Science), MLA International Bibliography, Periodicals Index Online (ProQuest), DOAJ, Dialnet, Dimensions, Latindex, ErihPlus y MIAR.

ÍNDICE

Giovanni Caravaggi
Antonio Montoro y San Juan de la Cruz 9

Emeterio Díez Puertas
El cine y los escritores: una encuesta de los años 30 25

Raquel García-Pascual
El maltrato intragénero y transgénero en la escena española de las últimas décadas 53

Miguel Gómez Jiménez
La imagen de Circe en la poesía española contemporánea 71

Teresa Gómez Trueba
Restos de aura en los viejos escenarios de rodaje: la recreación de secuencias cinematográficas en la narrativa española contemporánea 95

Antonio Martín Barrachina
Luis Buñuel, poeta de vanguardia: realidad literaria y (re)construcción historiográfica 115

Javier Mateo Hidalgo e Ignacio Huerta Bravo
Arrepentidos, equidistantes y conversos en *Frente de Madrid* (1939 y 1941): un análisis del discurso falangista en el cine y la literatura de propaganda de Edgar Neville 143

Pilar Nieva de la Paz
Rosa Chacel, proyectos editoriales y amistades literarias: la correspondencia cruzada con Jorge y Claudio Guillén 171

Mohammed Ouahib
La ansiedad del inmigrante indocumentado en la novela juvenil española 197

Eduardo Pérez-Rasilla Bayo
«¿Quién decide lo que es real y lo que no?». El teatro de Sanchis Sinisterra desde La Corsetería (Nuevo Teatro Fronterizo) 219

Inmaculada Plaza-Agudo
Imágenes femeninas en la poesía de raigambre popular de las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936) 243

Antonio Plaza Plaza
Luisa Carnés y su contribución a la difusión del teatro de agitación y propaganda durante la Guerra Civil española 267

Antonella Russo
Matilde Ras en París (1923-1926): diarios inéditos 301

RESEÑAS

Miguel Guerra Gallardo
Eva María Flores Ruiz y Fernando Durán López (eds.)(2022), *Almas perdidas. Crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas (siglos XIX y XX)* 329

Julio Enrique Checa Puerta
Alba Gómez García (2021), *El teatro en Ávila y su provincia durante la posguerra (1931-1951)* 335

Antonio Cazorla Castellón
Helena Establier Pérez (ed.) (2023), *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)* 341

Azahara Sánchez-Martínez
Antonio Cazorla Castellón (2022), *Una mujer inconveniente. El compromiso feminista en la obra periodística de Elvira Lindo* 245

Yasmina Yousfi López
Pilar Nieva-de La Paz (ed.) (2022), *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas* 349

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 9-24
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24800

Artículo de investigación

Antonio Montoro y San Juan de la Cruz

Antonio Montoro and San Juan de la Cruz

Giovanni CARAVAGGI

Autoría:
Giovanni Caravaggi
Universitá di Pavia, Italia
giovanni.caravaggi@unipv.it
https://orcid.org/0009-0008-1524-0521

Citación:
CARAVAGGI, Giovanni (2023). «Antonio Montoro y San Juan de la Cruz», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 9-24. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24800

Fecha de recepción: 30/11/2022
Fecha de aceptación: 04/05/2023

© 2023 Giovanni Caravaggi

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Objeto del presente artículo es ilustrar la importancia de la vida y obra de San Juan de la Cruz en la literatura del poeta, novelista y autor teatral Antonio Montoro (1884-1966), autor cuya trayectoria literaria y periodística no se ha recuperado todavía con toda la atención que merece. En nuestro trabajo se procederá a comentar los diferentes escritos que Antonio Montoro redactó sobre el místico de Fontiveros, ofreciendo además amplios fragmentos textuales aún sin publicar, con el objetivo de estudiar el vínculo de las ideas literarias del autor con la gran tradición aurisecular española.

Palabras clave: Antonio Montoro; San Juan de la Cruz; mística española; biografía

Abstract

The aim of this article is to illustrate the importance of the life and work of San Juan de la Cruz in the literature of the poet, novelist and playwright Antonio Montoro (1884-1966), an author whose artistic figure has not yet been recovered with all the attention he deserves. In our work we will proceed to comment on the different writings that Montoro wrote about the mystic of Fontiveros, also offering extensive textual fragments still unpublished, with the aim of studying the link between Montoro's literary ideas and the great Spanish Golden Age tradition.

Keywords: Antonio Montoro; San Juan de la Cruz; Spanish mysticism; biography

Antonio Montoro (Sidi Bel Abbès, 1884 – Madrid, 1966), poeta, novelista, autor teatral y crítico literario de calidad remarcable, a causa de circunstancias desfavorables, sobre todo de origen político, está esperando todavía la valoración que merece. Muy escasas han sido hasta ahora las investigaciones críticas sobre su personalidad y creación literaria (Maggi, 2004; Serrano, 2018a y 2018b).

En particular, las vicisitudes dramáticas que le atormentaron durante los primeros años de la represión franquista marcaron de manera determinante su trayectoria existencial, sobre todo desde el momento de su ingreso en la prisión de Conde de Toreno (16 de abril de 1939), su estancia en la de Yeserías (desde el 29 de abril de 1939), hasta la concesión de la libertad provisional (23 de enero de 1940) y durante el largo procedimiento judicial que desembocó por fin en el sobreseimiento provisional de su causa (21 de octubre de 1942).

Sobre la formación juvenil de Antonio Montoro en Monóvar, donde frecuentó a Azorín, y su estancia en Madrid durante los años dinámicos de la II República y el durísimo exordio de la dictatura, resulta de fundamental importancia el perfil biográfico trazado por María José Calvo Montoro (2022)[1]. Los inéditos y muchos documentos de Montoro se conservan actualmente en el Archivo de la Democracia de la Universidad de Alicante, bajo la dirección de Emilio Rosillo. Concretamente, se encuentran en el *Fondo personal Antonio Montoro*, dirigido por Beatriz Bustos Mendoza, a la que, junto con el bibliotecario Agustín López Fernández, debo expresar mi más sincero agradecimiento por su disponibilidad a la hora de consultar el fondo.

Ya durante su estancia en Monóvar, Antonio Montoro había manifestado un interés concreto por la mística española y sus eminentes representantes del siglo XVI, a partir de unos breves artículos periodísticos de los años veinte, de molde esencialmente conmemorativo (en el primer caso, con difusos matices irónicos), como «Doctores honoris causa» (*El Luchador*, Alicante, 27-5-1922), «Teresa de Jesús» (*El Luchador*, Alicante, 11-10-1922), «Santa Teresa» (*El Día*, Alicante, 29-9-1926), «San Juan de la Cruz» (*El Día*, Alicante, 2-10-1926), estos últimos bajo la rúbrica «Clásicos castellanos». Pero es sobre todo después de su traslado a Madrid cuando Antonio Montoro vuelve con frecuencia a la figura y las obras de San Juan de la Cruz, fuentes de inspiración, al mismo tiempo, de su creación poética y de su investigación literaria. Un primer sondeo del abundante material inédito (manuscrito o mecanografiado) que nos ha quedado, permite reunir, de inmediato, un inicial conjunto de apuntes descriptivos.

1. Cabe recordar que una importante edición crítica de las *Poesías* de Antonio Montoro, con extenso estudio preliminar, va a ser publicada por el profesor Luca Zaghen.

Ahora bien, falta todavía la edición crítica de las *Poesías completas* de Montoro. El proyecto autorial que se puede considerar definitivo, fechado en 1958, lleva el título *La floresta iluminada*, y está dividido en ocho secciones, de extensión diferente, cada una con su propio *Preámbulo* en prosa. Dicho proyecto nos ha llegado en dos redacciones: un manuscrito autógrafo (con letra muy cuidada y elegante), revisado por el autor (Legajo XVII, Documento 2), y una copia mecanografiada, con algunos errores de tecleo (de escasa relevancia), que dejan suponer una revisión descuidada (Legajo XXIII, Documento 5).

La sección II incluye *Los sonetos de la Vieja Castilla*, que se reagrupan en dípticos. A San Juan de la Cruz está dedicado el *Díptico décimo quinto* (*Floresta*, II, 17), intitulado: «Noche oscura en el pueblecito de Fontiveros», que aquí reproducimos.

I

¡Oh, Juan, tejedorcito de ilusiones!
A tus limpios telares de Duruelo
han llegado dos ángeles en vuelo
a bajarte supremas instrucciones.
¡Cuidado, Juan poeta! Tus canciones
las han visto cruzar el riachuelo
de las faldas floridas del Carmelo;
escalar los altísimos peñones.
¡Oh, Juan de Fontiveros! ¿Qué deseas?
Las letras magulladas de tu nombre
dibujan una cruz deslumbradora.
Tus liras, tus conceptos, tus ideas
pasman mi corazón. Si eres un hombre,
¿cómo así te sumerges en la Aurora?

II

Juan de la Cruz, la noche se ha cerrado,
«Noche oscura», sin astros, tormentosa.
¿Cómo dejas tu casa deleitosa
y te lanzas al campo desolado?
¿Qué influencia interior te ha desvelado,
o es que intentas cortar la blanca rosa,
fragancia en la pradera misteriosa
que jamás los mortales han pisado?
La ciudad está lejos. Vuelve a casa.
Tu sueño es un ensueño, hermano mío;
misticismo español, mar sin orilla.
Juan de la Cruz, ¿qué buscas, qué te pasa?
En tu noche de amor y desvarío,
palpita toda el alma de Castilla.

En su vibrante adhesión afectiva al fervor espiritual de un personaje que considera carismático, Antonio Montoro intenta abrir un diálogo confidencial que aporte un alivio a sus propias inquietudes y, con preguntas apremiantes, le solicita un mensaje alentador. Desde luego, en esta serie de sonetos que, según el parecer del autor, «pueden considerarse impresionistas» (*Floresta*, II, *Preámbulo*, 1), convendría examinar también los que se dedican a Santa Teresa en el *Díptico primero* (*Floresta*, II, 3): *Voces en el convento de la Encarnación de Ávila* (I «De mi casa enfanzona, en aquel huerto»; II «Esa voz me decía dulcemente»); y en el *Díptico décimo* (*Floresta*, II, 12): *En la ciudad de Ávila persiste el silencio* (I «La ciudad de Teresa, que avasalla»; II «En Ávila el silencio es necesario»).

Presumiblemente, la lectura de los grandes místicos (no solamente castellanos) logró ejercer un efecto catártico en el estado de ánimo del poeta, ya durante las vicisitudes angustiosas de la primera posguerra, como atestiguarían las alusiones deducibles de otros contextos poéticos; véase, por ejemplo, la última décima de *El corazón enfermo* (*Floresta*, III, *Las espinelas sin rima*, 3, vv. 31-40):

Reloj, o barca o paloma,
mi corazón no resiste
olas del mar de la vida.
Lo encomiendo a los dos hombres
que mejor recetar saben
la medicina cristiana:
San Francisco, el italiano,
y el español carmelita
llamado Juan de la Cruz.
¡Ellos cuiden del enfermo!

Es igualmente atractivo el proyecto de un largo *Poema de San Juan de la Cruz*, que debía pertenecer a *La flauta de Pan* (Legajo XVIII, Documento 2; véase también el Legajo XXIII, Documento 3). El mismo quedó finalmente interrumpido. Se conserva solo la parte inicial, con portadilla mecanografiada: «*La Flauta de Pan / (Opera omnia) / Poesías de / Antonio Montoro Sanchis*», y título manuscrito: «*Poema de San Juan de la Cruz*» / (*fragmento*); consta de once hojas mecanografiadas (la última con firma autógrafa y fecha: «Antonio Montoro / Madrid. Fiesta de la Raza / 1950»), que incluyen un *Pórtico* (ff. 1-4) y un «*Canto Primero / El niño*» (ff. 1-10), en «canciones aliradas» (respectivamente I-XII y XIII-XXXVI; la XII numerada erróneamente como XXII). Antonio Montoro privilegia en este esbozo de poema un esquema estrófico bastante raro, compuesto de seis versos endecasílabos y heptasílabos (*AAbCCb*), que suele considerarse variante modernista del *frente* de las *Canciones* II y III de Garcilaso de la Vega

y de las respectivas *vueltas a lo divino* de Sebastián de Córdoba (*abCabC*). Se reproducen, a título referencial, el exordio y la conclusión de ambas partes:

Recogiendo la esencia del Carmelo,
quiero cantar, con ansia, con anhelo,
a un ser desvanecido;
quiero cantar a un astro nebuloso,
extraño personaje misterioso
en la tierra metido. (*Pórtico*, I, f.1 r)

Por eso lo queremos los poetas;
por sus liras, por las voces secretas
de su canción lejana;
por la savia ondulante que ha sembrado,
cual nuevo Triptolemo tras su arado,
en tierra castellana. (*Pórtico*, XII, f.4 r)

Nació Juan de la Cruz de Catalina,
una mujer de vida cristalina,
de pálido semblante.
Nació Juan de la Cruz en Fontiveros,
Noche clara, brillaban los luceros
en el azul distante. (*Canto Primero / El niño*, XIII, f. 1 r)

Se yergue en la llanura castellana
un Carmelo vital; un niño gana
la cruz del misticismo.
Si se ensancha Castilla, no lo advierte;
si el vivir le cautiva, queda inerte,
queda muerto en sí mismo. (*Canto Primero / El niño*, XXXVI, f. 11 r)

En cuanto a los ensayos de crítica literaria de Antonio Montoro, sobre los que no se ha realizado todavía un estudio pormenorizado, se revela no menos interesante un amplio proyecto de 1933, que permaneció inédito y hoy se conserva en el mencionado archivo de la Universidad de Alicante, Legajo II, Documento 2. Se trata de un manuscrito autógrafo, numerado hasta la página 71, pero con discontinuidades (por ejemplo, a la p.16 sigue la p.16 bis; de la p. 27 se pasa a la p. 31, etc.). Su grafía elegante y cuidadosa no excluye la presencia, en el interlineado, de muchas enmiendas, que parecen atestiguar una revisión general del texto, quizás a distancia de unos años; además, en el verso de algunas páginas se añadieron notas y adiciones.

En la portadilla, hoy bastante estropeada, se pone en evidencia la destinación del texto y, muy genéricamente, su orientación tipológica: «Concurso Nacional de Literatura / 1933 / «San Juan de la Cruz» / (Ensayo para una

Biografía)»[2]. En la primera página, sin numerar, se encuentra un título más articulado, que aclara la fisionomía del ensayo: «San Juan de la Cruz» / (Semblanza apologética)». Sigue un breve prólogo, abierto por una pregunta que el autor parece plantearse a sí mismo, y adquiere una notable relevancia, porque indica los destinatarios ideales de la *Semblanza apologética*: «¿Cómo debe ser un libro de lectura para niños?». Para encontrar una respuesta satisfactoria es oportuno remitir a la versión mecanografiada del prólogo, más extensa que la manuscrita, en cuya conclusión no faltan explícitas afirmaciones programáticas (véase el Legajo IV, Documento 2, f. IV r). Según la opinión de nuestro autor, un libro que reúna las condiciones de raza, espíritu, paisaje, cultura y fortaleza, será un buen libro de lectura para niños. En tal caso, todos los géneros pueden aceptarse: fábulas, biografías, arte, viajes, literatura, novela, historia, teatro, cuentos. El objetivo último es abrir un amplio horizonte a la imaginación infantil, a su fantasía maravillosa.

En la *Semblanza*, Antonio Montoro, probablemente, intentaba definir en términos concretos el criterio de su peculiar acercamiento a la personalidad de San Juan de la Cruz. Pero, con el pasar de los años, debió considerar de escasa pertinencia esta digresión sobre la literatura infantil, que en efecto resultaba relacionada de manera algo genérica con el ensayo biográfico sanjuanista, y volvió a redactar otra versión más apropiada, que comentaremos enseguida.

La *Semblanza apologética* se reparte en quince capítulos, de extensión muy diferente. La p. 1 (sin numerar) lleva un subtítulo explicativo: «Vida y milagros de un poeta místico de Castilla». En el verso de la p. 69 se encuentran algunas «adiciones» borradas por completo; en el verso de la p. 70 aparece el texto, totalmente borrado, de una antigua p. 66: probablemente el autor volvió a utilizar dos hojas que había descartado (tal y como lo hizo en otras ocasiones). El último capítulo (XV), de escritura muy apretada, ocupa solo la p. 71 y concluye con un breve retrato del protagonista y una concisa alocución de despedida al «lector curioso», destinatario al parecer bien diferente respecto «a los niños» del prólogo:

> Y finalmente, el dibujo corpóreo del frailecico de Fontiveros: «Era de estatura entre mediana y pequeña; el rostro de color trigueño, flaco, pero bien proporcionado; calva venerable, y frente espaciosa; los ojos negros, mansos y suaves;

2. En ese año 1933, el primer premio del Concurso se otorgó a Vicente Aleixandre (*La destrucción o el amor*), a Ramón Ezquerra Abadía (*La conspiración del Duque de Hija*) y a Ernesto Giménez Caballero (*El Belén de Salzillo en Murcia. Origen del Nacimiento en España*); el segundo a José María Morón (*Minero de estrellas*); obtuvieron el accésit Adriano del Valle, José Antonio Muñoz Rojas, Alfredo Marquerie, Luis Cernuda, Bernardo Artola Tomás, Rafael Láinez Alcalá, Hipólito R. Romero Flores y Enrique Azcoaga Ibas.

> nariz igual, que tiraba algo a aguileña; la boca, labios y barba, con todo lo demás de su rostro y cuerpo, en debida proporción; todo el semblante grave y apacible, y sobre manera modesto, en tanto grado que sólo su presencia y composición exterior componía a los que le miraban, y representaba un no sé qué de soberanía celestial con que movía a venerarle y amar a Dios»
>
> Con esto, lector curioso, la semblanza apologética de San Juan de la Cruz queda terminada.

El «dibujo» se inserta entrecomillado, pero sin referencia directa a su fuente. No cabe duda de que se ha sacado de una célebre biografía de Fray Jerónimo de San José, la *Historia del venerable padre fray Juan de la Cruz*, que fue publicada en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, en 1641, y volvió a publicarse, poco después, como introducción de las *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1649): *Dibuxo del Venerable Varón Fray Juan de la Cruz por Fray Jerónimo de San Josef.* Antonio Montoro poseía en su biblioteca esta rara y preciosa edición, y a dicho «dibujo» recurrió con frecuencia, mencionándolo varias veces, en su *Semblanza*, con referencias específicas (es el caso de la p. 69, acerca de una dolencia de San Juan de la Cruz): «dejo que la explique el tantas veces citado fray Jerónimo de San José. Sus palabras tienen todo el perfume de la época…». En los márgenes del *Dibuxo* de la biblioteca del autor se encuentran numerosas llamadas autógrafas, a lápiz (las primeras veinticuatro numeradas), que subrayan varias frases.

Con refinada sensibilidad interpretativa, Antonio Montoro lograba reconstruir, en su largo ensayo, un atractivo retrato del místico de Fontiveros. Sin duda, su inteligente interpretación merecería más atención por parte de la crítica especializada. La exégesis de los textos poéticos no recibe, al contrario, un desarrollo de particular interés, y queda, en algún caso, expresamente evitada, como se aclara en el breve comentario (p. 14) que antecede a la reproducción integral de la *Noche oscura* (pp. 15-16): «Como las estrofas de la *Noche oscura* son una joya del tesoro de la poesía castellana, voy a insertarlas aquí. El curioso lector que las pruebe y las analice si quiere. Estas notas biográficas no quieren aparecer críticas ni eruditas, solo desean presentarse humanas».

Algunos acontecimientos evocados en la *Semblanza* debieron favorecer, por su aspecto novelesco, una elaboración narrativa autónoma, como se nota en un autógrafo conservado en el Legajo III, Documento 5. Se trata de un manuscrito de cuatro cuartillas, en limpio, sin fecha ni referencia autorial; se incluye actualmente en una carpeta con otros manuscritos y documentos anteriores a la Guerra Civil; probablemente, podría fecharse entre 1933 y 1936. Con una trama narrativa muy compacta se celebra el episodio azaroso de la evasión de San Juan de la cárcel toledana, bajo un título bastante descriptivo: *Hechos memorables de Castilla. / Prisión y fuga de San Juan de la Cruz.*

El texto procede directamente de la *Semblanza* (caps. VI-VII, pp. 26-34), una extrapolación selectiva bien articulada que procedemos a comentar aquí a través del cotejo de algunos párrafos significativos. El exordio, por ejemplo, se centra en el momento decisivo del conflicto entre calzados y descalzos:

> *Semblanza*, p. 26 r: En 1577 –año en que ocurren estos incidentes– la paz que parecía existir entre las dos familias carmelitas quedó rota después de la junta de Almodóvar (1). La guerra fue declarada francamente. Los padres calzados querían extinguir las nuevas congregaciones y procuraron dominar las principales figuras. Pagó por todos el padre Juan.
>
> p. 26 v. (nota 1) Además, celebrado el Capítulo general de Piacenza, se acordó excomulgar a los frailes primitivos que persistían en seguir la regla reformada.
>
> *Hechos* [íncipit]: En 1577 la paz que parecía existir entre las dos familias carmelitanas– frailes descalzos y frailes calzados–, quedó rota. Después del Capítulo general celebrado en Piacenza, se acordó excomulgar a los religiosos que observasen la regla primitiva, la regla del cardenal Hugo resucitada por Santa Teresa. Quedó la guerra declarada francamente. Los padres calzados desarrollaron una persecución durísima contra las figuras principales de los descalzos. Pagó por todos el padre Juan de la Cruz. Tenía entonces treinta y cinco años.

Pasando a la parte crucial del relato, el momento de la evasión se va perfilando en una idéntica sucesión de secuencias, que presenta además un estrecho paralelismo sintagmático:

> *Semblanza*, p. 32: Bajo tal estado de ánimo, decidió fugarse de su prisión. Para un hombre así, querer es poder. Aceptado ya el pensamiento de la fuga, el padre Juan volvió a recobrar su madurez de criterio; volvió a recobrar su compostura de siempre que acaso había visto disminuir y adelgazarse en sus horas acerbas de la cárcel.
>
> Despacio, serenamente, hizo trizas estrechas las dos mantillas de la cama. Después, anudó estos retazos. Resultaban cortos y débiles para sustentarle. ¿Pensó en los peligros que una evasión así encerraba? Le pasó lo que les pasa a casi todos los presos que se descuelgan: el ansia de verse libre les quita matemáticas de la cabeza, y la cuerda siempre resulta insuficiente, o por corta o por frágil.
>
> *Hechos*, p. 3: Bajo tal estado de ánimo, decidió fugarse de la prisión. Para un hombre así, querer es poder. Aceptado ya el pensamiento de la fuga, el padre Juan volvió a recuperar su compostura de siempre que acaso había visto disminuir y adelgazarse en las horas acerbas de estas cavilaciones. Despacio, serenamente, hizo trizas estrechas las dos mantas de la cama; luego, anudó estos retazos. Resultaban cortos y débiles para sustentarle. ¿Pensó en los peligros que una evasión así encerraba? Le pasó lo que sucede a casi todos los presos que se descuelgan: el ansia de verse libre les quita matemáticas de la cabeza, y la cuerda resulta siempre insuficiente, o por corta o por frágil.

En la conclusión, se logra una estructura narrativa más compacta, mediante la oportuna eliminación de tramas secundarias y pormenores inoportunos:

> *Semblanza*, p. 34: La llegada fue providencial: un demandadero salía en ese instante para llamar a un confesor, pues una religiosa se hallaba en peligro de morir. ¿Esperaban acaso las monjas la llegada del padre Juan; y aquello era un ardid? El carmelita descalzo pudo entrar como confesor en la clausura monástica. Fue salvadora la casualidad, pues un momento después, llegaban sus enemigos los padres calzados a ver si se hallaba en el convento. Registraron la iglesia, el locutorio, la sacristía. No encontraron al fugitivo. Si fue una estratagema, estuvo finamente combinada.
>
> Vivía entonces en la ciudad un caballero, don Alonso de Toledo, gran valedor de la madre Teresa. ¿Intervino este señor en la fuga y ocultación del padre Juan? Lo cierto es que al poco rato de marcharse los carmelitas que buscaban al fugitivo descalzo, pasaba en la plazuela de las Descalzas una vieja carroza. Bajó del vehículo un respetable canónigo y entró en el monasterio. Al salir, iba en la compañía del padre Juan. Subieron los dos al carruaje, que se perdió bien pronto en la sombra de las callejuelas toledanas. Fue hospedado en casa de este sacerdote el poeta por algunos días. Los frailes, mientras tanto, le buscaban con el más discreto disimulo por todos los rincones de Toledo [(1)].
>
> (Sigue, al verso de la p. 34, una larga nota 1 sobre la construcción de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo; el mismo argumento vuelve a desarrollarse al comienzo de la p. 35).
>
> *Hechos* [éxplicit]: La llegada del poeta fue providencial: un demandadero salía en ese instante para llamar a un confesor, pues una religiosa se hallaba en peligro de morir. ¿Esperaban acaso las monjas la visita del fugitivo? ¿Era solo un ardid de la monja enferma de muerte? El fraile descalzo pudo entrar como confesor en la clausura. Unos instantes después, llegaron sus enemigos los frailes calzados. Registraron la iglesia, el locutorio, la sacristía. No lo hallaron. Al poco tiempo de marcharse los carmelitas, pasaba en la plazuela de las Descalzas una vieja carroza. Bajó del carruaje un canónigo y entró en el monasterio. Al salir, iba acompañado por el padre Juan. El vehículo se perdió bien pronto en las sombras de las callejuelas toledanas.

Ninguno de esos manuscritos llegó a publicarse. Sin embargo, cabe suponer un proceso de revisión del proyecto de 1933 alrededor de los años cuarenta, cuando Antonio Montoro, recién liberado de la cárcel (con decisión provisional), seguía viviendo bajo la amenaza de una condena definitiva. Efectivamente, la copia mecanografiada del prólogo ya mencionada (hoja IV), con toda evidencia reutilizada, conserva en el verso dos distintas redacciones autógrafas de un mismo poema conmemorativo dedicado a la madre del poeta, con el título: *18 marzo / 1910-1940* («Tres décadas, señora y madre mía, / tres décadas sin ti, sin tu presencia…»).

Además, en el alicantino Archivo de la Democracia (Legajo IV, Documento 1) se halla otro prólogo, de ocho hojas mecanografiadas y numeradas, con título manuscrito (*Prólogo de Ricardo León*), correcciones manuscritas, firma autógrafa y fecha manuscrita: «Madrid 1940».

Todos estos datos avalan la hipótesis de un proyecto de edición de la *Semblanza apologética* bajo el amparo del escritor Ricardo León, un personaje de la época bastante influyente, que había contratado a Antonio Montoro como colaborador ocasional. El énfasis retórico dominante en algunas de estas páginas ha envejecido mal, por así decirlo, sobre todo en las frecuentes expresiones celebrativas del nuevo régimen franquista. Pero quizás la ostentada incensación panegírica, en la intención del autor, hubiera podido ofrecer al destinatario del prólogo algún apoyo político, teniendo en cuenta las amenazadoras circunstancias del proceso pendiente.

La edición de la *Semblanza apologética,* como ya se ha recordado, no fraguó. Pero Antonio Montoro no quiso renunciar a desarrollar su proyecto de ensayo biográfico sobre San Juan de la Cruz. Si bien falta todavía recopilar toda la documentación específica, conocemos un testimonio de gran interés a propósito.

En el citado archivo (Legajo IV, Documento 3) se conserva un manuscrito sin fecha, redactado en limpio, de grafía ajena y desconocida; lleva en el interlineado varias correcciones, al parecer de la misma mano; consta de veinticuatro páginas, numeradas en dos series, con sendos títulos:

– *Prólogo*, pp. 1-5
– *San Juan de la Cruz.*
I. *Brote místico*, pp.1-10
II. *Siervo de Dios y poeta*, pp. 11-19

La palabra Prólogo ha sido corregida sobre Introducción, tachada. El autor comienza su escrito con una breve reseña de ensayos biográficos publicados sobre el autor; en la conclusión, mucho más personal, aclara explícitamente sus intenciones, lo que quiere y no quiere hacer, con una planificación que, en esta ocasión, indica sin ambigüedades la orientación metodológica a adoptar:

> – [íncipit, p. 1]: Difusión considerable han alcanzado las biografías y ensayos acerca del poeta místico San Juan de la Cruz. Solamente la sobrepasan las referentes a Santa Teresa de Jesús y a Fray Luis de León. Casi en igual número que aquellas pueden calcularse las escritas sobre el mallorquín Raimundo Lulio, aunque muchas no figuran en los catálogos por la curiosa «razón del idioma»; es decir, por haber sido escritas en lengua vernácula. Menos abundantes son las biografías de Fray Luis de Granada, de Fray Francisco de Osuna, de Fray Alonso de Madrid, de Fray Pedro Malón de Chaide, de Fray Juan de

los Ángeles…E infinitamente más escasas las de Fray Juan Clímaco, Dionisio el Cartujano, San Buenaventura […]

– [éxplicit, p. 5]: Pretendemos con este ensayo separar de la abundosa literatura biográfica acerca de San Juan de la Cruz todo aquello que pudiera hacer menos clara su vida de poeta y de religioso. Queremos seguir una línea recta y sencillísima, sin símbolos ni metáforas que son alimento de la fantasía. Mostrar su vida irradiante, de única finalidad mística, a través de sus hechos. Pretendemos huir del fárrago y de imitaciones materiales. Nos mueve, repetimos, un deseo de difusión. Y de que la belleza de su obra y de su vida se admitan como ejemplo de las verdades de la fe, la cual es, al fin y al cabo, lo que está salvando a la humanidad.

Claro que corremos el riesgo de no lograrlo. Pero, el riesgo es bello, dijo Platón.

Consideramos conveniente reproducir a continuación el comienzo y la conclusión de los dos capítulos del nuevo ensayo biográfico.

San Juan de la Cruz.
I / *Brote místico*

– [íncipit, p. 1]: El niño era un brote terreno de las raíces místicas eternas.

Por alto designio, por voluntad de Dios.

Que ni su padre, el tejedor de Fontiveros Gonzalo de Yepes, de familia de Obispos e Inquisidores – «Yepes es un buen apellido de los más antiguos y solariegos de la villa de aquel nombre» asegura un manuscrito de fines de 1500 –, ni su madre, la humilde y hermosa Catalina Álvarez, sabían nada de las inefables expresiones místicas. Ambos vivían cercados por el alto muro de la realidad cotidiana. No conocían otra norma espiritual que la práctica religiosa en sus formas rituales.

– [éxplicit, p. 10]: Ahora es solamente un escolar de entendimiento privilegiado.

Y una temprana revelación. Esbozo de una figura que alcanzará alto grado en la escala de las valorizaciones literarias universales.

Alma que nace para vivir en el ámbito divino.

Conciencia religiosa.

Brote místico.

II / *Siervo de Dios y poeta.*

– [íncipit, p. 11]: Se proyectaba sobre el espíritu de Juan de Yepes el auge de la literatura religiosa del siglo XVI.

Conviene tener en cuenta que esta nueva vía a los movimientos o inquietudes espirituales, no estaba claramente abierta en España con anterioridad a este siglo. Se habían publicado algunas obras de expresiones místicas, tales como el *Abecedario Español* de Francisco de Osuna –Sevilla 1528–.

– [éxplicit, p. 19]: Aceptemos, pues, el misterio. Pero, misterio sin sombra, claro, de luz prístina que no ciega, como podemos apreciar en la trayectoria de su poesía y de su vida sacerdotal.

Misterio que, en su eternidad, nos salva del derrumbamiento [*sic*] absoluto de los sentimientos nobles.

Misterio cuanto le sucede al niño Juan de Yepes.

Misterio el éxtasis religioso del sacerdote Juan de Santo Matía.

Misterio la lírica mística del poeta San Juan de la Cruz, que le redime totalmente de las tinieblas de lo fantástico.

En su nuevo proyecto de biografía sanjuanista, Antonio Montoro vuelve a elaborar una parte consistente del material utilizado en los ensayos anteriores. Una comparación textual pormenorizada podría documentar las líneas directrices de un sistema de refundición que, por otra parte, queda ya nítidamente perfilado en la muestra que aquí exponemos:

Semblanza apologética, Cap. I, pp. 2-3: La época prometía estas floraciones tempranas. Por un lado, lectura de libros de santos, en cuyas vidas el martirio representaba un galardón sublime. Lectura, por otro lado, de libros de caballería, con sus elogios y ditirambos al valor, al esfuerzo del brazo invencible. Milagros, en el vivir religioso; encantamientos, en el vivir caballeresco. ¿Y en el vivir real? Todo ello, en Castilla, llena de fe, radiante de vibraciones guerreras, bajo el reinado del católico monarca que se atrevió con el asombro de El Escorial.

Claro es que el niño dormía felizmente cuando le descubrió su madre sobre la gavilla de sarmientos. Si al principio se tendió allí por un deseo de padecimientos corporales, después vino el sueño y le rindió. La naturaleza es así de sabia: deja espacio para los desvaríos, para las iluminaciones interiores; pero luego llega la realidad, y los niños se duermen sobre los mismos instrumentos de sus torturas. La madre le despertó y le obligó a que se acostase en su pobre cama. El niño, un poco avergonzado, cumplió el mandato. Todo lo que se quiera menos disgustar ni desobedecer a su madre.

Brote místico, p. 5: Por otra parte, la época prometía tempranas floraciones. Lectura de libros de santos, en cuya vida el martirio representaba el galardón más sublime. Ditirámbicos libros de caballería, como loa al esfuerzo del brazo invencible. Milagros en el vivir religioso; encantamiento, en el caballeresco. Y todo en Castilla, en las tierras pardas bajo el cielo nuboso; en la Castilla llena de fe, vibrante de glorias guerreras, dominada por el monarca que se atrevió con El Escorial.

Dormía felizmente el niño cuando le descubrió su madre sobre la gavilla de sarmientos. El deseo de Juan de padecimientos corporales fue vencido por el sueño. Natura es así de sabia. Deja espacio para las iluminaciones del espíritu y da reposo a la materia física entornando en el dulce sopor los ojos de los precoces mártires que sueñan y duermen sobre sus propios instrumentos de tortura.

Le despertó Catalina y le obligó a que se acostase en su pobre cama. El niño, un poco avergonzado, obedeció. Todo menos disgustar a la madre.

La aportación más singular de Antonio Montoro al estudio de la poesía de San Juan de la Cruz quizás sea un ensayo crítico que lleva la fecha de 1942, y que consiste en un intercambio epistolar ficticio de apuntes.

En el Legajo IV, Documento 8, se conserva un manuscrito autógrafo titulado «Seis epístolas literarias»: consta de veinticuatro páginas numeradas en el recto y en el verso de sus doce cuartillas, de formato horizontal. Arriba del título, separada por una línea, se indica, con grafía esmerada, el destino del ensayo: «Certamen escolar / (Cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz. 1542-1942) / Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid». Posteriormente, el autor añadió en el margen superior de la hoja, con grafía algo apresurada (y cometiendo una imprecisión), un detalle importante, que no podía omitirse en la participación en el certamen: «Tema segundo: «La obra poética y los comentarios en prosa de San [Juan] de la Cruz»».

En su nuevo intento por participar en un concurso público, Antonio Montoro inventa una relación epistolar amistosa con una religiosa de Denia, cierta «hermanita Sor Plácida», que había solicitado su ayuda con la intención de participar en el certamen convocado por la Universidad de Madrid. Con semejante artificio literario, Antonio Montoro pretende atribuirse tan sólo el papel de mentor, dejando así la responsabilidad de lo expuesto en el texto a la monjita imaginaria que vive en las playas soleadas del Mediterráneo. El autor se declara feliz de poder ofrecerle su apoyo. Para satisfacer la solicitud, prepara un comentario de las obras sanjuanistas. En realidad, se trata de un comentario bastante conciso, de esmerada elegancia expresiva y de orientación preeminentemente impresionista, en cuyas tersas volutas descriptivas afloran a menudo las imágenes del amado paisaje levantino que ciñe «esa hermosa Denia», abrazada por el azul del mar, hacia Benidorm y Alicante.

Desde el exordio se perfila un contraste entre la amenidad de la costa y la aspereza de las mesetas castellanas, expresiones paisajísticas vehículo de diferentes actitudes mentales, que de hecho reflejan las dos almas de Antonio Montoro y sus opuestas experiencias existenciales: la serenidad del pasado monovero y la angustia del presente madrileño:

> [*Ep*. I, pp.1-2]: Hermanita sor Plácida: me llena de satisfacción y alegría tu impulso espiritual de concurrir al certamen universitario respecto al IV Centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz. Lo que solicitas de mí, lo tendrás. Bien poquita cosa: notas que logré reunir durante mis peregrinaciones y notas de mis lecturas; todas ellas en relación con el poeta místico de Castilla. Al grano, pues.
>
> Mientras tú gozas la visión jubilosa del mar en esa hermosa Denia – y pronuncias el nombre primitivo que le dieron los foscios fundadores: «Artemison»; mientras contemplas la magnífica playa donde se deshacen las

> olas en espuma –yo reflexiono: el frailecico de Fontiveros no pudo ver el mar. Ni por el norte, llegó al Cantábrico; ni por occidente, alcanzó al Atlántico; ni por levante ni por el sur, logró el espectáculo azul del Mediterráneo. Resulta, pues, que San Juan de la Cuz, «el hombre interior», lo era doblemente: por espíritu y por geografía física. Si alguna vez lo vemos envuelto en melancolía, ya conocemos bien la causa: la misma de toda Castilla. «Castilla está triste porque no puede ver el mar».
>
> Tiende en toda ocasión este gran hombre a lo sublime. Recordarás que nuestro concepto escolar de lo sublime descuenta por imperfectas esas cualidades flojas de la amabilidad, la belleza, la simpatía, que llevan fácilmente a la compasión, a la blandura de sentimientos de los que se llaman personas complacientes. Lo sublime se basa en principios de carácter general; cuanto más amplios son estos principios, tanto más noble se vuelve la persona que los alimenta. Cuando el sentimiento de la dignidad de la naturaleza humana logra la máxima perfección en un ser, este hombre se amará a sí mismo; pero no más que a cualquiera de los otros hombres. Solo con una visión tan ancha del sentimiento se llega a la virtud de lo sublime. ¿Poseía esta virtud excelsa nuestro frailecico?

Antonio Montoro presenta, pues, a la monjita Sor Plácida como un personaje real, confiándole no tanto un papel de heterónimo, sino más bien la función de intermediario entre el autor efectivo y el destinatario implícito del comentario sanjuanista; es decir, los jueces del concurso, expresamente evocados en la última página, un intento propiciatorio que resulta ser no muy hábil. Se simula así un largo diálogo a distancia, aunque de las respuestas que el autor finge recibir queden solo las escasas noticias que él mismo quiere relatar.

A lo largo de las seis misivas imaginarias se ensartan, como sugerencias, las sutiles reflexiones de Antonio Montoro sobre los principales textos poéticos sanjuanistas («En una noche oscura», el *Cántico espiritual*, y «Oh, llama de amor viva»), con muy escasas referencias a los comentarios en prosa. Este recurso ficticio se extiende al entero proyecto, llegando a justificar la enérgica peroración y la ingenua *captatio benevolentiae* de un final algo incauto:

> [*Ep*. VI, p.24]: Ya no escribo más de las poesías y de las prosas de San Juan, hermanita Plácida. Quiero sólo decirte que, con motivo del centenario de su nacimiento, los intelectuales españoles debían comenzar una enjundiosa campaña para volver a colocar las cosas en su sitio. ¿Revalorización? No sé si te gustará el vocablo; a mí no me satisface. Quiero decir, meter en el templo clásico de líneas rectas y escuetas y de piedra desnuda, las obras que allí deban estar. Separar las que corresponden a los templos de adornos complejos del barroco, las que allí deben guardarse. Conceder también una capilla oscura y lúgubre para todas las creaciones románticas. Los demás «ismos», ¿qué nos pueden importar a los jóvenes camaradas del momento intelectual de España?
>
> Si así se hiciere, con gran estilo metódico, se lograría el orden y la jerarquía en estos asuntos espirituales; es decir, se lograría también un claro itinerario

político y social hacia la grandeza española. ¿Volver a los clásicos del Primer Siglo de Oro? Sí, sí; eso es lo que pretendo; y mis ilusiones son que podamos encontrar en estos estudios profundos el anhelo espiritual de la Patria. Volver a los clásicos religiosos y poetas como fuentes inspiradoras de altos ideales que siempre actuaron de palanca de Arquímedes para el empeño de mover el Mundo.

Cuando regreses, hermana mía, y después de charlar de las olas, de las velas latinas, de las uvas y los higos, de las palmeras y de los azules celestes y marítimos, te podré copiar a máquina, sin muchas equivocaciones, y a un sólo espacio para evitar el gasto de papel, tu ensayo para el Certamen universitario. Después de la entrega en la Facultad de Filosofía y Letras, pediremos al magno poeta místico de Castilla que influya en el ánimo de los jueces para que te concedan el más pequeño premio que sea posible, para que «la mosca no toque con sus alas lo pegajoso y dulce de la miel». Así sea.

El carteo imaginario entre el poeta de Monóvar y la monjita de Denia se desarrolla hasta el inicio del otoño de 1942, dejando a la presunta aspirante el tiempo necesario para presentar su ensayo en la Facultad.

Merece la pena recordar que en aquel momento Antonio Montoro, aun habiendo obtenido la libertad provisional el 12 de enero de 1940, quedaba todavía a la espera de la conclusión del expediente sumarial a su cargo. El 22 de setiembre de 1942 tuvo que comparecer ante el Juez Instructor, y el día siguiente recibió la notificación de prisión atenuada en su domicilio; tan solo el 6 de noviembre siguiente se le notificó oficialmente el sobreseimiento de la causa, que le había sido acordado el 21 de octubre por el Juez Auditor de Guerra del Ejército del Guadarrama («a fin de que se ponga al encartado en libertad definitiva, remitiendo el oportuno testimonio al Consejo Superior de Justicia Militar»; en *Expediente «Consejo de Guerra»*, Archivo de Alicante, Legajo XXVI, Documento 11: es transcripción realizada por el profesor Glicerio Sánchez Recio).

Huelga recordar que, en aquel áspero clima político, la condición en la que Antonio Montoro se encontraba no permitía que se tomase en consideración su participación en un concurso público.

Bibliografía citada

CALVO MONTORO, M. J. (2022), «Nota biográfica», en Montoro, A., *Viñetas de Monóvar (1929-1931)*, intr. J. Serrano, ed. M. J. Calvo Montoro, Monóvar, Asociación de Estudios Monoveros, pp. 21-27.

MAGGI, E. (2004), «El Romancero de la Guerra Civil de Antonio Montoro», *Salina*, n.º 18, pp. 195-206.

SERRANO, J. (2018a), «La producció literària d'Antonio Montoro durant la Guerra Civil Espanyola», *Monòver*, pp. 141-144.

SERRANO, J. (2018b), «D'Antonio Montoro. Un colofón de 1930», *Monóvar. Revista AEM*, junio 2018, pp. 8-9.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 25-52
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24900

Artículo de investigación

El cine y los escritores: una encuesta de los años 30

Cinema and writers: a survey of the 1930s

Emeterio Díez Puertas

Autoría:
Emeterio Díez Puertas
Universidad Camilo José Cela, España
ediez@ucjc.edu
https://orcid.org/0000-0002-2206-0480

Citación:
Díez Puertas, Emeterio (2023). «El cine y los escritores: una encuesta de los años 30», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 25-52.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24900

Fecha de recepción: 29/03/2023
Fecha de aceptación: 28/04/2023

© 2023 Emeterio Díez Puertas

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

A comienzos de los años treinta, la llegada del sonoro supone un nuevo nacimiento del cine. Casi todo se cuestiona, se suspende, se deja al vaticinio. ¿El cine sonoro será teatro filmado? ¿Tiene sentido rodar una misma película en varios idiomas? ¿Debe ser el acento de determinada región de España la pronunciación de todo el cine hispano? Hay una necesidad de encontrar respuestas. El artículo estudia una de las iniciativas que en este sentido acomete Manuel Villegas López, uno de los críticos cinematográficos más importantes de España, entonces un joven en sus primeros pasos. Villegas decide entrevistar para Unión Radio a algunos de los escritores más importantes del momento esperando que sus respuestas señalen el camino.

Palabras clave: cine, literatura, radio, II República, Edad de Plata

Abstract

In the early thirties, the sound film represents a new birth of cinema. Almost everything is questioned, suspended, left to prophecy. Will sound cinema be filmed theater? Does it make sense to shoot a film in several languages? Should the Spanish accent be the pronunciation of all Hispanic cinema? There is a need to find answers. The article studies one of the initiatives undertaken in this sense by Manuel Villegas López. This is one of the most important film critics in Spain, although he is taking his first steps. Villegas decides to interview

some of the most important writers of the moment for Unión Radio. He wants the writers' responses to point the way.

Keywords: cinema, literature, radio, Second Republic, Edad de Plata

Introducción

En noviembre de 1932, el crítico cinematográfico de la emisora madrileña Unión Radio, Manuel Villegas López, decide realizar una encuesta entre algunos de los intelectuales españoles más significativos de aquel momento. Está pensando, sobre todo, en escritores, y quiere preguntarles su opinión sobre las películas. Llama a este espacio *Panorámica del cinema* (1932-1934). Por los micrófonos de la emisora, la más importante del país en aquel momento (Balsebre, 2001; Faus Belau, 2007; Afuera Heredero, 2019), pasan diecinueve escritores, entre otros, Armando Palacio Valdés, Pío Baroja, Antonio Zozaya, Antonio Espina, Eduardo Zamacois, Alberto Insúa, Benjamín Jarnés, Corpus Barga, Ramón Gómez de la Serna y Ramón J. Sender (véase Mainer, 2010). El

1. Manuel Villegas López con Ramón Gómez *de la Serna, que declara:* «Sólo cuando la literatura sea dueña y señora sin cortapisas del cine, el cine se habrá salvado». Texto *Ondas*, n.º 404, 1-4-1933. Foto: Archivo familiar.

2. Con Alfonso Hernández-Catá: «El españolismo del cinema español ha de salir de dentro, como la luz brota de la perla». Texto *Ondas*, n.º 404, 1-4-1933. Foto: Archivo familiar.

cine está viviendo en esa época la conmoción de la llegada del sonoro (Gubern, 1977; Caparrós Lera, 1981) y hay un gran debate sobre lo que esto supone para el arte cinematográfico, para el cine nacional, para el cine hispano, etc. (Benet, 2012; García Carrión, 2013; Díez Puertas, 2017). Dice Villegas: «el objeto de esta encuesta es, respondiendo a su nombre, presentar una visión de conjunto del cine, una amplia panorámica del cinema que nos muestre lo que es el cinema en sus valores actuales y sus defectos. Queremos conseguir una visión imparcial y clara del cinema actual» (Unión Radio, ¿24 de diciembre de 1932, 15 horas?).

Estas palabras están tomadas de la documentación que guardan los sobrinos de Villegas, Mercedes y Luis Cristóbal, cedida para su investigación y publicación a la Universidad Camilo José Cela, donde hemos comenzado el estudio de su trayectoria (Díez Puertas, 2018) y la edición de sus obras completas con tres textos inéditos, *Fernando Delgado* (2022), *René Clair en su obra* (2022), *El arte de ver una película* (2022), y una edición muy ampliada de *El nuevo cine español* (2023). Ahora se está abordando sus trabajos de los años treinta del siglo pasado. Dicha documentación son cartas, transcripciones de sus intervenciones radiofónicas, recortes de prensa y fotos. Aunque es una

documentación muy incompleta en lo que se refiere a *Panorámica del cine*, tres textos radiados, dos cartas y una docena de fotos, la consulta con otras fuentes, como la prensa, nos permite tener un valioso testimonio sobre el valor cultural que se da al cine en aquellos años. Dos de esos textos están en el Apéndice de este artículo y hemos añadido dos textos más: una entrevista a Ramón J. Sender de 1936, con la que queremos sustituir la que hizo en 1933 para el programa, la cual no se conserva; y un artículo en el que el propio Villegas contesta a una encuesta similar.

En concreto, nuestra hipótesis es que las razones por las que Manuel Villegas López hace esta encuesta son tres: 1) él mismo quiere ser escritor y el programa le facilita contactar con sus epígonos; 2) Villegas apenas lleva un mes contratado por Unión Radio y un programa de este tipo, un desfile de grandes literatos por los micrófonos de la emisora, puede ser, y de hecho lo fue, su consolidación como «el crítico» de la empresa; y 3) el cine necesita prestigio, esto es, Villegas considera el cine como un arte, el arte del siglo XX, una idea que entonces en España muy pocos sostenían, y el juicio de personas tan eminentes puede apoyar esta opinión o bien, de señalar sus defectos, puede indicar el camino para que fuese un arte (sobre escritores y cine véase García Escudero, 1962; Gómez Mesa, 1978; Pérez Merinero, 1974; y Utrera, 1981 y 1985; Brian Morris, 1993; Fernández Colorado, 2002).

3. Con José María Salaverría. «El cine sustituye a las novelas de aventuras sin necesidad de soportar la prosa que generalmente las acompaña». Texto *Ondas*, n.º 404, 1-4-1933. Foto: Archivo familiar.

La literatura cinematográfica

Manuel Villegas López es uno de los intelectuales más injustamente olvidados de la Edad de Plata (Mainer, 1981). Pertenece a la segunda generación de críticos y teóricos del cine. Una generación que ya encuentra creadas las

secciones de cine en la prensa y escritos los primeros textos de teoría del cine, textos que, básicamente, tratan de demostrar que el cine es un arte. En el caso de Villegas, esta idea es reforzada por el hecho de que viene de una tradición familiar de artistas. Pero también se apoya en los teóricos precedentes, unas veces citándolos y otras sin citar, bien porque hay coincidencias sin saberlo, bien porque Villegas no menciona la fuente. Sus libros carecen de bibliografía. Por ejemplo, el *Manifiesto de las siete artes,* escrito en 1911 por Ricciotto Canudo, es uno de los pocos textos que menciona. En concreto, hay tres ideas de Canudo que Villegas comparte: el cine es el arte de su época, el cine es una suma de arte y ciencia y el aspecto industrial de cine no ha de ser problema para que se desarrolle como arte.

Decimos injustamente olvidado porque la mayoría de los estudiosos que han accedido al panteón de los teóricos del cine lo han conseguido porque su obra fue escrita o traducida al inglés o al francés. Villegas, pese a ser un francófilo, solo tuvo un libro traducido a otro idioma, su biografía de Chaplin, publicada también en portugués. Pero, si alguna vez Villegas entra en una historia de las teorías del cine, su nombre debería estar, por cronología, al lado de Rudolf Arnheim, Paul Rotha o Umberto Barbaro; por escuela, entre los que se formaron en la prensa; por disciplina interpretativa, en la parte dedicada a los teóricos que se acercan al cine desde la teoría del arte; por pensamiento, en el capítulo dedicado a la izquierda optimista, más o menos radical según el momento, que ve aspectos positivos en que el cine sea un fenómeno social y de masas; por dificultad de aprehensión, entre los teóricos menos crípticos y más amenos; y, en fin, si tuviese que buscar una metáfora o una frase para definir su teoría y diferenciarla, sería: «cine, arte de nuestro [su] tiempo».

Villegas nace el 27 de mayo de 1906 en San Sebastián, pero está muy poco tiempo en el País Vasco. Vive y estudia en Alcalá de Henares hasta los diecisiete años, cuando muere su padre y la familia se traslada a Madrid. Su padre era el pintor catalán Manuel Villegas Brieva (1871-1923), discípulo de Francisco Pradilla. Su madre, Ana María López, era descendiente del pintor valenciano Vicente López Portaña (1772-1850), primer pintor de cámara de Fernando VII e Isabel II y autor de uno de los retratos más conocidos de Francisco de Goya.

A Manuel Villegas López su vocación de escritor le viene de su tío, el poeta y dramaturgo Fernando López Martín (1882-1942). Villegas comienza a escribir con catorce años. Son obras de teatro. En 1928, la escritura y su gran afición al cine le llevan a presentarse a un concurso convocado por la revista *La Pantalla*. Por su semblanza, en trescientas palabras, de Charlie Chaplin gana el segundo premio: veinte pesetas y la publicación en la revista. Es un texto relevante porque, en 1943, durante su exilio en la Argentina, Villegas escribirá

uno de los libros más importantes sobre el actor y director. El propio biografiado llegó a señalar lo acertado del texto. En septiembre de 1930, publica en varios periódicos, entre otros, *El Imparcial*, un artículo titulado «El libro, *kodak* sentimental», donde demuestra sus dotes literarias escribiendo precisamente un elogio del libro. Todos estos pequeños triunfos le animan a dedicarse a la escritura, abandonando, tras varios fracasos, la preparación de oposiciones para hacerse funcionario.

Como uno debe escribir de lo que mejor conoce y el periodismo es entonces el camino más adecuado para hacerse escritor, en julio de 1932, gana un premio de artículos periodísticos del Patronato Nacional de Turismo dotado con mil pesetas con un texto titulado «Alcalá, la muerta». Entre el jurado de este premio está uno de los escritores que luego participaría en *Panorámica del cinema*: José María Salaverría. Unos meses antes, en marzo, había conseguido convertirse en colaborador de *Luz,* periódico republicano y liberal fundado en enero de 1932 por el empresario de la comunicación Nicolás María de Urgoiti. Ya aquí sus textos son sobre cine, pues ha decidido que su futuro tenga que ver con lo que él llama la «literatura cinematográfica», campo que, a su entender, comprende la crítica cinematográfica, el ensayo y la monografía sobre cine y la escritura de guiones. En agosto de 1932, inicia también una colaboración con la revista *Nuestro Cinema*.

La crítica cinematográfica en Unión Radio

A la vuelta del verano de 1932, Villegas decide encontrar una ocupación más estable dentro de otra empresa de la familia Urgoiti: Unión Radio (la actual Cadena SER), fundada en 1925 por Ricardo Urgoiti Somovilla. El 5 de octubre de 1932 le contestan lo siguiente a su petición de trabajo:

> No es necesaria otra instancia que la exposición de sus propias actividades –que, por otra parte, eran ya por mí conocidas– para que sea tomada en consideración su oferta de ocuparse de la crítica cinematográfica de UNIÓN RADIO.
>
> Aun sin poderle anticipar, naturalmente, el resultado final, le agradecería que, para cambiar impresiones, pasara por estas oficinas mañana jueves a las 11 ½ de la mañana si ello es compatible con sus obligaciones. Caso contrario puede llamarme en el curso del día al 95.555 y nos pondremos de acuerdo para una entrevista.
>
> Suyo afmo. s.s.
>
> Firma ilegible

La primera intervención radiofónica de Villegas tiene lugar el 11 de octubre de 1932 dentro del programa *Revista cinematográfica*. Este espacio lo hereda del crítico Fernando Gutiérrez Mantilla, otro intelectual que terminará en el exilio

4. Con Cristobal de Castro: «Para que haya cine español debe crearse una escuela cinematográfica». Texto *Ondas*, n.º 404, 1-4-1933. Foto: Archivo familiar.

por sus ideas comunistas. El programa lo llevaba Mantilla desde 1928 y hace su última intervención el 7 de octubre de 1932. *Revista cinematográfica* se emite varias veces a la semana, sobre todo, martes, miércoles y viernes. La hora de emisión es las quince horas. En concreto, se programa en medio de un espacio musical llamado *Concierto*, el cual difunde tangos, pasodobles, vals, zarzuela… El trabajo consiste, básicamente, en dar cuenta de varios de los estrenos de la semana. Villegas comienza con una reseña de *Congorila* (*Congorila*, 1932), un documental de Martin y Osa Johnson sobre el África Central, y *La canción de la vida* (*Das Lied vom Leben*, 1930), de Alexander Granowski.

Sobre las características de esta literatura, el propio Villegas da cuenta de su estilo en *Espectador de sombras*, pues en 1935 decide publicar en libro una selección de estos textos radiados. Mejor dicho, es su mujer, Remedios Zalamea Herrera, profesora y figura clave en la obra de Villegas, quien toma la decisión de publicarlos como autoedición en Talleres Plutarco. Dice Villegas:

> Estos trabajos forman, por tanto, parte de una labor extensa, realizada sobre la máquina de la redacción, pocas horas después –a veces no llega a una– de visto cada film. El micrófono ha exigido en ellas claridad y brillo en la forma, simplificación en las ideas –aun sacrificando la precisión– frente a un público inmenso en los más diversos grados de cultura, insistencia en la idea fundamental hasta hacerla penetrar –y con ella el interés por las deducciones, que de otra manera se pierden automáticamente– en la multitud de oyentes, cada uno de los cuales está colocado, junto al altavoz lejano, en una actitud de atención diversa e ignorada; es decir, las condiciones que –con otras muchas– requiere

5. Con Antonio Zozaya: «En España se harán películas excelentes cuando se olvidé la España de tablado y se proyecte en la pantalla la España que trabaja, lucha y espera». Texto *Ondas*, n.º 404, 1-4-1933. Foto: Archivo familiar.

ese estilo radiofónico aun irresuelto y cuya busca quizás resulte ya inútil, porque como hace ocho años el sonido llegaba al cine, a la radio está llegando hoy la imagen.

Y la crítica de cinema para masas –auténtica crítica para masas– fuerza a posiciones decisivas, a señalar en cada film el valor positivo o negativo que lo define. Pero, sobre todo, requiere, a nuestro juicio labor orientadora: señalar en cada film esos valores radicados más allá de los suyos propios, su situación en la historia del cine, su significado total en el momento presente, su actitud ante el tema que trata, en función de los problemas estéticos, sociales culturales y vitales de la época. Un film visto en ideas fundamentales. (1935, págs. 9 y 10).

Es más, si sus textos para la radio aparecen publicados en forma de libro es por el gran éxito radiofónico alcanzado por Villegas, pues, muy pronto, su voz, su estilo y sus juicios de gusto calan entre el público y los especialistas. Dice Augusto Isern en *Popular Film* después de oír su intervención sobre la película *Un chico encantador* (*Il est charrnant*, 1932): «ha servido para confirmar definitivamente a Manuel Villegas López como un gran charlista cinematográfico, al inspirarle una interesante disertación sobre el optimismo y el cine que transmitió Unión Radio» (27 de octubre de 1932, 324, pág. 8).

Panorámica del cinema

Para consolidar su posición en la emisora, en noviembre de 1932, Villegas propone a la cadena otro espacio de cine: *Panorámica del cinema*. Comienza emitiéndose después de *Revista cinematográfica*, es decir, es otro programa de sobremesa. Como hemos señalado, Villegas entrevista a las personalidades más sobresalientes del mundillo literario acerca del arte cinematográfico, les pide sus opiniones personales y, finalmente, hace un balance de los juicios vertidos.

Meses antes él mismo había participado de la «Primera encuesta de *Nuestro Cinema*» (n.º 4, agosto 1932) y, años más tarde, sería consultado a propósito de «Una encuesta trascendental sobre el cinema español», organizada por la revista *Popular Films* (n.º 428, 1-11-1934). Esto es, la encuesta era un género periodístico habitual y, de hecho, otros periodistas lo hacían también en Unión Radio.

En realidad, Villegas está pensando en una encuesta que se desarrollaría en tres ciclos diferenciados por el distinto perfil de los encuestados: escritores, especialistas (actores, escenógrafos…) y espectadores. Así lo anuncia a los radioyentes al mes de iniciar el programa y visto su éxito:

> En el primero –el que estamos desarrollando– vamos a presentar el cinema, la historia, los valores y posibilidades del cinema, a través de los más célebres escritores. Quienes, además de contrastar este arte nuevo con la piedra de toque de la opinión de estos hombres de reconocido talento, de estos hombres que viven el cinema desde un arte con una tradición de siglos, es además traer la calle, la opinión pública encarnada por sus más esclarecidos representantes, pues el público comulga en gran parte con las ideas de los hombres al que han hecho célebres con su admiración y la lectura de sus obras.
>
> En un segundo ciclo, que bien pudiera titularse «Ángulos del cinema», presentaremos a ustedes el cine en sus aspectos más especializados, es decir, visto por el arquitecto, el músico, el dibujante, el periodista, el crítico de libros, de teatro, actores, etc.
>
> Y en el tercero y último ciclo, el público anónimo: el estudiante, la mecanógrafa, el obrero, el empleado…; es decir, el público que se sienta en la butaca de la sala de proyección y hasta ahora no ha podido dar su opinión. Esto es, la calle directamente ante el micrófono (*Unión Radio*, ¿24 de diciembre de 1932?, documento en el Archivo de la familia).

La primera emisión de *Panorámica del cinema* se radia el sábado 26 de noviembre de 1932 y consiste en la presentación del programa con una disertación sobre «Cinema primitivo o histórico». El 3 de diciembre interviene el primer escritor: Armando Palacio Valdés. Le siguen: Pío Baroja (miércoles 7-12-1932), José María Salavarría (sábado 10-12-1932), Antonio Zozaya (miércoles 14-12-1932), Antonio Espina (sábado 17-12-1932) y Eduardo Zamacois (miércoles 21-12-1932). Y después: Hernández-Catá, Alberto Insúa, José Francés, Benjamín Jarnés, Corpus Barga, Ramón Gómez de la Serna y así hasta un total de diecinueve escritores, los cuales forman un primer ciclo denominado «El cinema a través de los escritores» (1932-1933). Otros escritores que se anuncian no llegan a participar: Francisco Camba, Emilio Carrére, Eduardo Marquina, Fernández Flórez, Julio Camba…

En marzo de 1933, Villegas inicia el segundo ciclo: «Ángulos del cinema». Estará formado, finalmente, por las personalidades del teatro y del cine. Su

6. La actriz Carmen Navascués en el segundo ciclo de Panorámica del cinema. Foto: Archivo familiar.

intención es entrevistar a los actores Margarita Xirgu y Enrique Borrás, al escritor Carlos Arniches, el director Cipriano Rivas Cherif, el decorador Salvador Bartolozzi, la vestuarista Magda Donato, el arquitecto Manuel Muñoz Monasterio o la actriz Carmen Navascués. Pero no todos asisten. El 25 de abril de 1933, Carlos Arniches le escribe: «Mi distinguido amigo: Una reciente desgracia de familia que me aflige hondamente, me impide acudir mañana al micrófono de esa emisora, como le había ofrecido. Discúlpeme –tenga la bondad– con los radio-oyentes, por la causa justa y dolorosa que alego. Con la esperanza de poderle complacer en otra ocasión, me reitero suyo» (Archivo familiar). Villegas presenta así el segundo ciclo:

> Comenzaremos dando una visión del cinema a través del teatro, ese arte en el que se quiere ver un enemigo del cinema, quizás porque se quiere ver en ambos una analogía más, que para nosotros no es mayor que la que el cine pueda tener con la novela o con cualquier otra modalidad artística, pero que para el gran público existe y se habla frecuentemente del cinema y del teatro como de dos manifestaciones artísticas que necesariamente se han de enfrentar para anularse la una a la otra. Queremos, pues, intentar resolver este pleito atrayendo a nuestros micrófonos a las personalidades del teatro (Unión Radio, sábado 25 de marzo de 1933. Ver texto completo en Apéndice)

Según nuestra consulta en la revista *Ondas*, *Panorámica del cinema* termina en abril de 1934. Villegas incrementa con este programa su popularidad, sus contactos con los intelectuales del momento y pasa a ser una firma muy asentada dentro de Unión Radio. La emisora, por ejemplo, hace gran alarde publicitario del hecho de que por su micrófono desfilen tantos intelectuales. Dentro de la casa, Villegas es ese «joven y notable escritor» que ejerce de «crítico cinematográfico».

El cinema a través de los escritores

Como decíamos, Villegas llega a entrevistar a diecinueve escritores. Todos hombres. Al preguntarles sobre el cine en general y sobre cómo puede lograse un cine español en particular (véase Hernández Eguiluz, 2009), su propósito es triple: recabar la opinión de la persona, conocer la valoración artística del escritor y deducir indirectamente los gustos de sus lectores, de aquellos que han hecho de estos escritores personas de prestigio comprando y alabando sus libros. El cuestionario que prepara Villegas arranca con dos preguntas que pretenden situar al entrevistado en un periodo y en una escuela literaria. Esas preguntas son:»¿Cuándo comenzó usted a escribir?» y «¿Qué autores influyeron más directamente en su formación literaria?». La primera pregunta sitúa al entrevistado en una generación y la segunda en una corriente artística. En este sentido, la lista de encuestados y la particular clasificación que él establece es la siguiente:

La generación del realismo:

- Armando Palacio Valdés (1853-1938), uno de los pilares de la novela del siglo XIX, su obra *La hermana San Sulpicio* (1889) conoció numerosas adaptaciones al cine de gran éxito.

La generación del 98:

- Antonio Zozaya (1859-1943), periodista, jurista, adquiere fama como novelista con *La maldita culpa* (1907).
- Pío Baroja (1872-1956), uno de los narradores más populares y traducidos, que también contó con numerosas adaptaciones de sus obras al cine.
- José María Salaverría (1873-1940), periodista, ensayista, novelista, biógrafo de Santa Teresa, Loyola o Simón Bolívar.

La generación del 900:

- Eduardo Zamacois (1873-1971), novelista, fundador de la colección *El cuento semanal*.
- Cristóbal de Castro (1874-1953), dramaturgo, crítico teatral, fue traductor de *Teatro revolucionario ruso* (1929).
- Pedro Mata y Domínguez (1875-1946), periodista, novelista, dramaturgo, ya en el cine mudo varias de sus obras fueron llevadas al cine.

- Pedro de Répide (1882-1948), novelista, periodista, cronista de la Villa de Madrid, entre sus biografías está *Isabel II, reina de España* (1932).
- Alberto Insúa (1883-1963), político, novelista, su obra *El negro que tenía el alma blanca* sería llevada varias veces al cine.
- José Francés (1883-1964), periodista, crítico de arte, su mayor éxito como escritor fue la novela *La mujer de nadie* (1915).
- Alfonso Hernández-Catá (1885-1940), novelista hispanocubano, dramaturgo y diplomático.
- Antonio Espina (1891-1972), periodista, poeta, novelista, entre sus últimas publicaciones estaba la biografía *Luis Candelas, el bandido de Madrid* (1929).
- Luis Fernández Ardavín (1892-1962), poeta, libretista de zarzuelas y dramaturgo de éxito con *La dama del armiño* (1922).

La generación de postguerra:

- Corpus Barga (1887-1975), periodista destacado por su trabajo como corresponsal de guerra y entrevistador de algunos de los más importantes políticos internacionales del periodo de entreguerras.
- Benjamín Jarnés (1888-1949), novelista, traductor, crítico literario en *Revista de Occidente* y biógrafo, acaba de publicar *Zumalacárregui, el caudillo romántico* (1931).
- Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), autor de docenas de libros, inventor de las greguerías, animador cultural con su tertulia en el Café de Pombo.

La generación «actual» (sería para nosotros la del 27):

- José Díaz Fernández (1898-1941), periodista y autor de la novela *El blocao* (1928).
- César Muñoz Arconada (1898-1964), poeta, ensayista, novelista, crítico cinematográfico. Su obra más conocida en ese momento es *Vida de Greta Garbo* (1929).
- Ramón J. Sender (1901-1982), periodista, autor de *Imán* (1930), una novela sobre la guerra de Marruecos.

Llama la atención que la muestra esté formada mayoritariamente por escritores republicanos o de izquierda y que, en unos años, a todos ellos, incluido Villegas, les una el exilio. Zozaya, fundador de Izquierda Republicana, y Espina, militante de este partido, terminarán exilados en México, como Jarnés y Sender, este último militante anarquista. Corpus Barga se instala en Perú. Zamacois,

7. Con Pedro de Répide: «El cine no alcanzará la categoría de arte, porque es un reflejo mecánico de la realidad.». Texto *Ondas*, n.º 404, 1-4-1933. Foto: Archivo familiar.

Gomez de la Serna, Insúa y el propio Villegas se exilian en la Argentina. Díaz Fernández, que fue diputado por el Partido Republicano Radical Socialista, se refugia en Francia. Arconada, militante del PCE, escoge la URSS. Baroja mantiene un exilio intermitente sin gustarle ninguno de los dos bandos, como Pedro de Répide, que se refugia en Venezuela. Cristóbal de Castro, hombre de izquierdas en ese momento, acepta después el franquismo. Palacio Valdés muere lleno de penurias en el Madrid republicano.

Bien es cierto que en los convulsos meses de enero-febrero de 1936 (las elecciones que dan la victoria al Frente Popular se celebran el 16 de febrero), Villegas encabeza en Unión Radio un *Ciclo de conferencias de divulgación literaria* que tienen como tema «Los personajes célebres vistos por los escritores jóvenes». El programa se había iniciado en diciembre de 1935 y, con una hora de duración, se emite a las veintiuna horas. En concreto, el papel de Villegas consiste en presentar a escritores como Pedro Mourlane Michelena (1888-1955), que tiene en realidad casi cincuenta años, Samuel Ros (1904-1945) y Miguel Pérez Ferrero (1905-1978), luego famoso crítico de cine de *ABC* con el seudónimo de Donald. Pedro Mourlane Michelena habla de *La familia de los Forsyte* (22-1-1936), Miguel Pérez Ferrero de *Pepita Jiménez* (5-2-1936) y

Samuel Ros de *El licenciado de Vidriera* (12-2-1936). Pues bien, los dos primeros son notorios falangistas y los tres, tras el golpe de estado, tienen que huir del terror «rojo»: Ros se refugiará en la embajada de Chile, Pérez Ferrero, en la de Francia y Mourlane Michelena, en su casa, protegido por el líder socialista Indalecio Prieto. En otras palabras, Villegas fue siempre un hombre que valoró el talento y, en virtud de ese respeto, fue capaz de tender puentes con el «otro». Eso explica, en parte, su temprano regreso del exilio; en concreto, en 1953.

Desgraciadamente de *Panorámica del Cinema* solo se conserva la transcripción de una de las entrevistas, e incompleta: la de Pío Baroja (ver Apéndice). Pero sí contamos con algo muy importante: el artículo que el propio Villegas escribe para la revista *Ondas* haciendo balance de este primer ciclo. De dicho texto, y de otros en los que hace menciones a la encuesta, hemos extraído estas opiniones:

- Palacio Valdés: «El cine es un espectáculo muerto junto al teatro».
- Zozaya: «En España se harán películas excelentes cuando se olvide la España de tablado y se proyecte en la pantalla la España que trabaja, lucha y espera».
- Baroja: «El cine no ha sabido renunciar a los lugares comunes de ese modernismo de hace treinta años, que recuerda los valses de los zíngaros y los perfumes de las perfumerías baratas».
- Salaverría: «El cine sustituye a las novelas de aventuras sin necesidad de soportar la prosa que generalmente las acompaña».
- Antonio Espina: «Mi actitud es expectante».
- Zamacois: «Mi posición ante el cine es de entusiasmo, a condición de que sea mudo».
- Hernández-Catá: «El españolismo del cinema español ha de salir de dentro, como la luz brota de la perla».
- Insúa: «El cine español debe echar a andar».
- De Répide: «El cine no alcanzará la categoría de arte, porque es un reflejo mecánico de la realidad».
- De Castro: «Para que haya cine español debe crearse una escuela de cinematografía».
- Corpus Barga: «El gramófono o la bicicleta comenzaron con una rápida carrera de perfeccionamiento que hacía esperar su metamorfosis en algo inesperado y magnífico; pero un día –alcanzado ya cierto grado de perfección– su marcha comenzó a hacerse muy lenta, muy lenta, y no han pasado nunca de ser lo que eran: un gramófono o una bicicleta. Lo mismo le sucederá al cinema, le comienza a suceder al cinema.»

- Gómez de la Serna: «Sólo cuando la literatura sea dueña y señora sin cortapisas del cine, el cine se habrá salvado».
- Jarnés: «El cine español es pobreza, pobreza en todo; espiritual también».
- Sender: «El cine ha desplazado a la novela amorosa y elegante».
- Díaz Fernández: «Un cine sin retórica».
- Arconada: «Lo esencial del cine futuro es el tema, y a la hora de urdir historias habrá que llamar a los novelistas».

Conclusiones

En fin, tras analizar las diecinueve entrevistas, Villegas llega a tres conclusiones en relación con nuestros objetivos. Decíamos que *Panorámica del cinema* con su aproximación a los escritores y la literatura anuncia la carrera que el propio Villegas desarrollará dentro de la escritura. Él mismo quiere ser escritor y el programa le facilita contactar con sus epígonos. Villegas se ganó la vida escribiendo para la prensa, para la radio, para el cine, para las editoriales, para conferencias, para cursos… Y una parte de esa producción fue ficción: su adaptación a la radio de la obra *De sobremesa*, de Rachilde, en 1933; su *Interviú con Greta Garbo*, una entrevista inventada emitida el día de los Santos Inocentes de 1933; *Antes de las trincheras* (1938), texto ganador, en el apartado de guiones, del Concurso Nacional de Literatura del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes; la novela o biografía histórica *La conquista del oro. Vida de Sutter. El gran viejo de California* (1941); o el guion para Sara Montiel *La violetera* (1958).

En cuanto a su consolidación laboral, Villegas estuvo en Unión Radio hasta los primeros meses de 1936. No sabemos por qué deja la emisora, pero su huella en ella fue muy fuerte. Sobre todo, se le ofrece participar en la Sección de Cine del diario hablado *La Palabra*, que es el boletín de noticias por radio más importante de aquel momento. La influencia de sus críticas es tan fuerte, hay tantas presiones de las productoras y distribuidoras sobre la labor crítica, que, para luchar contra la corrupción en la profesión (reseñas pagadas, buenas críticas a cambio de insertar publicidad, etc.) Villegas va a ser uno de los impulsores del Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, al que también pertenecen Antonio Barbero, Rafael Gil, Luis Gómez Mesa, Benjamín Jarnés, Alfredo Miralles, Carlos Fernández Cuenca, Antonio Guzmán Merino, José G. Ubieta o Fernando Viola.

Finalmente, en lo que se refiere a la consideración del cine como un arte, tras analizar las diecinueve entrevistas, Villegas llega a tres conclusiones: 1) los escritores españoles muestran, salvo algunas excepciones, una actitud de

8. Con José Díaz Fernández: «Un cine sin retórica». Texto *Ondas*, n.º 404, 1-4-1933. Foto: Archivo familiar.

franco reconocimiento de los valores de las películas; 2) en el cine hay una mala literatura; el cine futuro necesita de buena literatura; y 3) el cine español debe huir de la españolada. Ahora bien, dado que las entrevistas no se conservan, puede que estas conclusiones sean los resultados a los que Villegas necesita llegar, pues coinciden con lo que él viene argumentando en sus escritos y declaraciones (ver Apéndice). Esto es, en aquel contexto de los años treinta del siglo XX, las conclusiones que Villegas saca de *Panorámica del cinema,* objetivas o subjetivas, son, en realidad, las conclusiones que él mismo necesitaba en su batalla para dar prestigio al cine, mejorar la calidad de las películas y crear un cine español genuino.

Bibliografía citada

AFUERA HEREDERO, Ángeles (2019). *La Sociedad Unión y Radio: empresa, emisora y programación, (1925-1939)*. Madrid: Tesis doctoral por la Universidad Complutense.

BALSEBRE, Armand (2001). *Historia de la radio en España*. Madrid: Cátedra.

BENET, Vicente J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós

BRIAN MORRIS, C. 1993. *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.

CAPARRÓS LERA, José M.ª (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

DIEZ PUERTAS, Emeterio (2017). *El sueño de un cine hispano. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1931-1939)*. Madrid: Síntesis.

DIEZ PUERTAS, Emeterio (2018). «Manuel Villegas López: la crítica cinematográfica en dos orillas». Lima, H., Reis, A.I. y Costa, P. (coords). *Comunicación y Espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*. Universidad de Oporto, pp. 211-229.

FAUS BELAU, Ángel (2007). *Historia de la radio*. Madrid: Taurus.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis (2002). «Voces y sombras en una república de las letras. Escritores y cinema en España (1931-1939)». *Cuadernos de la Academia*, 11-12, 39-55.

GARCÍA ESCUDERO, José M.ª (1962). *Cine español*. Madrid: Rialp.

GARCÍA CARRIÓN, M. (2013). *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*.Valencia:Universidad de Valencia.

GÓMEZ MESA, Luis (1978). *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Editora Nacional.

GUBERN, Román (1977). *El cine sonoro en la II República*. Barcelona: Lumen.

HERNÁNDEZ EGUILUZ, Aitor (2009). *Testimonios en huecograbado: el cine de la II República y la prensa especializada (1930-1939)*. Valencia: Filmoteca.

MAINER, José Carlos (1981). *La Edad de Plata* (1902-1936). Madrid: Cátedra.

MAINER, José Carlos (2010). *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Barcelona: Crítica.

PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1974). *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama.

UTRERA, Rafael (1981). *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

UTRERA, Rafael (1985). *Escritores y cinema en España*. Madrid: Ediciones JC.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1-4-1933). «Panorámica. El cinema a través de los escritores». *Ondas*, 404, 25 y 30.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1935). *Espectador de sombras*. Madrid: Plutarco.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (2022). *Fernando Delgado*. Amazon.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (2022). *René Clair en su obra*. Amazon.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (2022). *El arte de ver una película*. Amazon

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (2023). *El nuevo cine español*. Amazon.

Apéndice: textos

Panorámica del cinema. Primer ciclo: Baroja
Unión Radio, miércoles 7 de diciembre de 1932, 15 horas

[Faltan cuartillas 1 y 2]
[Don Pío Baroja nos ha dicho] que le es imposible venir al estudio. Nosotros –para no demorar la marcha de esta encuesta– hemos rogado a don Pío que nos dé sus opiniones para transmitirlas al público. Y así, por teléfono, le hemos dirigido unas cuantas preguntas cuyas respuestas tomadas taquigráficamente tenemos aquí. Tienen, pues, toda la espontaneidad de una conversación, la conversación que acabamos de sostener con Pío Baroja y que vamos a transmitirles.

Ni en este, ni en ningún caso de esta encuesta, vamos a incurrir en la puerilidad de una presentación. Los escritores que nos dan su opinión son escritores universalmente conocidos y, por el solo hecho de pronunciar su nombre, se crea en torno a cada oyente el ambiente que en sí lleva la figura y la obra de estos hombres. Así al decir Pío Baroja decimos la generación del 98; la más genuina representación de aquella generación llamada del 98 –sin que esta clasificación sea rígida y absoluta–, aquella generación en que más claramente que ninguna cristaliza el espíritu de una época.

Era el momento del desastre colonial español, el momento en que la larga decadencia española que se inicia en Felipe II llega a sus últimos episodios y España vuelve a encontrarse sola como en el día en que comenzó su camino ascendente con la conquista de Granada. De toda una larga historia, de todo un patrimonio donde…

[Falta cuartilla 4]

…de España sobre la que después podrán ponerse el optimismo del sentirse de nuevo caminar, pero que nada ni nadie podrá anular nunca porque está forjada con nuestro sol, con nuestra tierra hosca y seca de Castilla: multicolor y luminosa del Mediterráneo, pero dramática siempre, con nuestra sangre árabe, con nuestra lucha histórica de siglos…

Y todo, todo esto, creemos que en nadie se encuentra mejor que en Baroja. ¡Qué gran cantera cinematográfica hay en Baroja! No sé si será obsesión de mi admiración personal por la obra de Baroja, pero creo que en ella está el secreto del cinema español. Ese Fernando Osorio, el protagonista de *Camino de perfección* es quizás el personaje más cinematográfico de Baroja y, por ser además español, es el más apto para encarnar el primer tipo de cinema español que hay que crear.

La única novela de Baroja que se ha llevado a la pantalla, *Zalacaín, el aventurero* (1928), ha sido la primera película de consideración, la primera película

de plenas promesas que ha tenido España, a pesar de haber sido presentada con un montaje distinto al que concibió su realizador, Francisco Camacho, uno de los pocos hombres que tiene la intuición del cine.

– ¿Cuándo comenzó a escribir Baroja?

– Comencé a escribir, ha dicho, a fines del siglo XIX y publiqué mi primer libro, *Vidas sombrías,* en 1900.

– ¿Cuál es su actitud ante esta generación del cinema y de los deportes?

– Ante el momento actual del cinema y de los deportes mi actitud, naturalmente, es la del viejo que se inhibe. No he cogido a tiempo el fútbol, la bicicleta o el cine y no me han entusiasmado.

– Entonces, ¿cuál es su actitud ante el cinema?

– Creo que vi hace tiempo que tenía su importancia. El cinematógrafo me parece en parte bien; tiene algo rápido, dinámico, de aire nuevo, sin tradición, un poco bárbaro, que me gusta; pero está casi siempre mezclado con una retórica insoportable e inspirado en una moral de adulación al dinero y al lujo para mi gusto repulsiva. En todo ello se ve la inspiración del judío yanqui. En un libro que publiqué en 1918, titulado *Las horas solitarias,* decía yo: «el cinematógrafo impresiona la vista, pero no el espíritu; no hay necesidad de razonar, ni discutir; en él todo es cortical. A pesar de esto, tal es la cantidad de modernidad que llevan algunas invenciones que el cinematógrafo será con el tiempo uno de los mayores…

[Falta cuartilla 7]

…progreso más que en la ciencia. Lo que no es ciencia no solo no progresa sino que muchas veces se estanca o retrocede.

– ¿Qué películas considera dignas de prolongarse en el futuro?

– No creo que haya películas que puedan servir de ejemplo. Por ahora el cine va evolucionando en su base científica. En su parte literaria, poco. No le ha nacido aún su Poe, su Dostoievski. Es muy posible que no le nazca nunca. Sus directores, sus inspiradores, tienen todavía en el cerebro los mismos lugares comunes que la mayoría de las gentes que se dedican a otra cualquiera labor literaria. Sienten, sobre todo, el amor a los tópicos del modernismo de hace treinta años, que recuerda los valses de los zíngaros y los perfumes de perfumerías baratas. Es decir, que hoy por hoy el cine me parece un arte híbrido, mixto de mediana literatura y de buena fotografía.

– ¿Cómo cree usted que debe orientarse el cinema español en este momento?

– No sé si el cine español podrá desarrollarse. Lo dudo. A España le falta la sugestión como le ha faltado a Italia. Los países ricos, que atraen y sugestionan por su riqueza y por su brillo, pueden decir siempre a los países más pobres: «Si hacéis…»

[incompleta]

Entrevistas radiofónicas: Con Ramón J. Sender, premio nacional de Literatura[1]
Unión Radio, 20 de enero de 1936, 20.30 horas[2]

Ante este micrófono se encuentra uno de los novelistas jóvenes españoles de más sólido y merecido prestigio y el acontecimiento literario más importante de la vida artística española, es decir, la tradición viva de este micrófono siempre atento a todo hombre ilustre y a todo momento de palpitante actualidad.

Este novelista es Ramón J. Sender que a través de doce libros –desde *Imán* hasta *Míster Witt en el cantón*– ha trazado su propia historia de éxito sin pausa: cada una de sus obras es un triunfo. Y el acontecimiento de actualidad es el de la obtención del Premio Nacional de Literatura –máximo galardón del escritor español– por la obra de Ramón J. Sender titulada *Míster Witt en el cantón*, novela que, según las bases del concurso nacional de literatura, debía ganar un hecho popular de la historia de España durante el siglo XIX. Esta novela no se ha publicado todavía claro es –el premio se ha otorgado hace muy pocos días– y sobre ella y sobre el propio autor, vamos a conversar con Ramón J. Sender, unos momentos.

– ¿Cuándo y cómo comenzó usted a escribir?

– La vocación profesional, la vocación del oficio se da en nosotros lo mismo que en la mayoría de los hombres entre la infancia y la adolescencia. Yo recuerdo que a los catorce años hacía un periódico en el instituto. Por cierto que había luchas e intrigas entre mis amigos para obtener las secciones más brillantes y problemas terribles, casi monstruos, monstruosos, de vanidad. Nuestro periódico representaba la oposición contra una revista que se titulaba *Paraninfo* o *Parnaso*, y que escribían con un aire pedante y solemne el catedrático de Literatura y sus alumnos preferidos. Desde entonces yo siento, al escribir, el placer de una vocación cumplida. En un tiempo en el que tantas cosas se niegan al escritor esto es la única que nadie nos puede quitar.

– ¿Su primer libro? Algo sobre él.

– *Imán* es la primera novela que publiqué. Me sorprendió mucho que la gente la encontrara interesante y me sigue sorprendiendo verla traducida a nueve idiomas. No pretendía nada de eso. La escribí como una larga carta que hubiera querido hacer llegar al centenar de amigos de toda clase –soldados, sargentos, suboficiales, especialmente– con quienes conviví tiempo en

1. La entrevista está transcrita a máquina pero sin estructurar, con preguntas y respuestas repetidas y con preguntas sin respuesta. A mano, en la primera página pone «incompleta». Nosotros le hemos dado la estructura que aquí aparece.
2. A Sender le otorgan el premio que da lugar a la entrevista en diciembre de 1935.

9. Ramón J. Sender y Manuel Villegas López. Foto: Archivo familiar.

Marruecos. Quise evitar en sus páginas el romanticismo de la guerra, de la aventura, que hay en otros libros de la guerra europea. Ese romanticismo nace en [Erich Maria] Remarque y en otros autores de la necesidad de justificar de algún modo una etapa vivida. Es una tendencia engañosa con la que hay que tener mucho cuidado. Lo que no tuvo dignidad ayer no debe tenerla hoy y menos en nombre de la belleza.

– ¿Qué es *Míster Witt en el cantón,* la novela premiada?

– Una novela sobre un tema que desde hace ochenta años es actual. El que fue la base y la muerte de la I República y que tuvo en el cantón de Murcia su último destello. Míster Witt es un ingeniero naval del arsenal de Cartagena cuyo carácter refleja, como un espejo cóncavo, los acontecimientos durante la sublevación, el asedio y la derrota.

El inglés es, en cierto modo, el ciudadano del imperio victoriano representante de la cultura individualista frente a un pueblo en armas, con la necesidad febril de sacarse de las entrañas una sociedad nueva. Por lo menos eso he aprendido. El libro se publicará a mediados de febrero y ya veremos qué les parece a los lectores[3].

– ¿Cuál es su concepto de la literatura?

3. La novela se publica en abril de 1936.

– El que he expresado hasta ahora en mis libros. Cada escritor dice lo que le parece la literatura produciendo mejor que opinando sobre ella. Un hombre tiene para el artista más interés que un artista sobre el hombre, lo que, al fin y al cabo, no es más que una síntesis casi siempre muerta. El artista debe tener una idea total del mundo y debe expresarla. No podrá formarla superponiendo una teoría sobre otra y colocándoselas todas sobre la cabeza, sino asimilando medularmente aquella especie de conocimientos que completan y dan forma orgánica a sus propias intuiciones. Esto es muy importante. Es la única manera de que la obra del artista se salve. Ese el principio vital sin el cual nada se consigue.

– ¿Qué literatura debe hacerse hoy en España?

– La que se hace. En arte siempre debe ocurrir lo que ocurre. El arte debe ser libre, y siendo libre reflejará esa visión total del mundo de la que le hablaba. Siendo así, qué ser sobrenatural podrá impedir que el arte tenga una tendencia social. ¿Es que no la tienen en Shakespeare, Cervantes, Moliere, Goethe? El caso de la Alemania y la Italia de hoy tratando de esclavizar a los artistas produce una corriente utopista, nacionalista, estúpida. Ese principio vital aparece falseado, mistificado, enfermo. La escuela fascista de Marinetti es un caso bien claro. Bajo el nombre pretencioso del futurismo aparece una escuela donde la continuidad es imposible. El futurismo se muerde la cola. Esa visión total del mundo que a cada cual le impone una actitud social me ha llevado a mí a una identificación total con las masas trabajadoras. Con ellas estoy y con ellas estaré siempre.

– ¿Para quién se escribe? ¿A quién debe dirigirse el artista en busca de la eficacia de su obra?

– Hace un siglo que Larra se preguntaba: «¿Quién es el público y dónde se encuentra?» Hace un año que los más altos escritores del mundo se preguntaban[4]: «¿Por qué, para qué, para quién se escribe?» Y lo que en Larra era interrogar a la tremenda soledad individual del escritor, en el Congreso de París era buscar el pulso al mundo. Preguntar simplemente quién es el mundo y a quién hay que dirigirse en nombre de la belleza que es siempre la razón de una eficacia.

A las puertas mismas de Madrid aparecen pueblos pequeños y terrosos, con su iglesia enorme y el garabato blanco de una cigüeña en lo alto. Es el campo, el campo vacío. Podéis escribir ensayos sobre cinema, poemas surrealistas, críticas

4. Se refiere Sender al I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que se celebró en París entre el 21 y el 25 de junio de 1935.

del último libro internacional, definiciones revolucionarias, sutiles novelas psicológicas. De este pueblo terroso no pasaréis, y menos la obra de arte.

Panorámica del cinema. Segundo ciclo[5]
Unión Radio, sábado 25 de marzo de 1933

Buenas tardes, señores.

En el cine Actualidades se estrenó el jueves un documental titulado *El canto de la mina y del fuego*[6] en el que se nos muestra el proceso de la transformación industrial del hierro, desde su extracción de la mina hasta sus últimas formas en objetos de uso diario. Un documental interesante dentro de su sencillez.

Y vamos a presentar hoy el esquema y la razón de ser del segundo ciclo de nuestra «Panorámica del cinema», que hemos tenido que retrasar por causas ajenas a nuestra voluntad.

En el primero vimos una visión de conjunto general del cine a través de los escritores. Pero en el cine intervienen muy diversos elementos porque su técnica, tanto su técnica artística como científica, es inmensa. Se puede decir que en el cinema intervienen, más o menos directamente, todas las actividades humanas y, además, que el cinema es aplicable a todas. Y según esta dualidad del cinema vamos a desarrollar este segundo ciclo haciendo interviús en los que, claro es, no podemos dar cabida a todas las actividades humanas, sino que haremos intervenir a aquellas que le afectan inmediata y directamente y aquellas otras a las que el cinema sirve o puede servir, en este momento, más eficaz y rápidamente a cualquiera otras.

Comenzaremos dando una visión del cinema a través del teatro, ese arte en el que se quiere ver un enemigo del cinema, quizás porque se quiere ver en ambos una analogía más, que para nosotros no es mayor que la que el cine pueda tener con la novela o con cualquier otra modalidad artística, pero que para el gran público existe y se habla frecuentemente del cinema y del teatro como de dos manifestaciones artísticas que necesariamente se han de enfrentar para anularse la una a la otra. Queremos, pues, intentar resolver este pleito atrayendo a nuestros micrófonos a las personalidades del teatro ya que en nuestro primer ciclo las…

[Falta texto]

…de las que esperamos una visión del cinema leal y desinteresada.

5. Título nuestro. Texto incompleto. Tras el saludo, el segundo párrafo correspondería a lo que era *Revista del cinema*. Con el tercero comienza *Panorámica del cinema*.
6. Se trata de un documental de Gaumont.

10. Salvador Bartolozzi, Manuel Villegas López y Magda Donato. Foto: Archivo familiar.

Así conversaremos con actores –Margarita Xirgu y Enrique Borrás, dirigentes de la compañía del Teatro Español–, un autor teatral –don Carlos Arniches–, un realizador teatral que nos dé una visión de conjunto de esta cuestión –Cipriano Rivas Cherif–. Pero en el teatro hay otros elementos de expresión que en el cine adquieren un valor extraordinario; en aquella época que siguió a la realización del expresionismo de *El gabinete del doctor Caligari* la parte que se creyó muerta, la parte que en el cinema se creyó casi inerme, el decorado, las cosas, el vestuario, adquirió vida y expresión hasta llegar a sobreponerse a la expresión de los mismos actores. Luego las cosas volvieron un poco a su cauce, pero la lección de *El gabinete del doctor Caligari* ha subsistido en el cinema y el decorado es uno de los más eficaces medios de expresión viva. Por eso ante nuestro micrófono pasará un decorador –[Salvador] Bartolozzi– con una artista de vestuario –Magda Donato– y un arquitecto –Manuel Muñoz Monasterio–, pues en el cine el decorado no es el plano pintado, sino que requiere la intervención eficaz y definitiva del arquitecto. También en el cine tiene su más alto valor la expresión plástica que también se debe, como casi todos los grandes avances artísticos del cine, al cinema alemán. Aquel gran poema en imágenes que son *Los nibelungos,* de Fritz Lang, marcó, quizás exageradamente, pero certeramente, una nueva orientación: la ruta de la expresión plástica de las imágenes; cada una de sus fotografías es un verdadero cuadro un poco estático,

pero lleno de armonía y ritmo. También la lección de *Los nibelungos* ha quedado en el cinema y ¿quién mejor que un pintor para ver este aspecto de la imagen viva de la pantalla y quién mejor que sea José Pinazo para decírnoslo? Tras el pintor el dibujante; también ese género divertido y, en apariencia, frívolo que son los dibujos animados tienen su plasticidad, a veces maravillosa, y ahí están los dibujos en colores de Walt Disney para demostrarlo. Por eso, ante nuestro micrófono, pasará un dibujante: [Joaquín] Xaudaró, uno de los primeros dibujantes españoles que hicieron dibujos animados y que actualmente está llevando a cabo un fin de este género[7]. Hoy que el cine ha adquirido un nuevo elemento de expresión –el sonido– el músico tiene una intervención eficaz y directa en la plástica cinematográfica, que ya no es solo imagen sino verdadera compenetración de sonido y de la imagen. Tanta importancia concedemos al sonido en el cinema actual que tan necesario está el cinema de una interpretación certera del valor del sonido –lejos de ese abuso de la música y de la palabra que caracteriza a tantos films contra los que luchamos en todas nuestras críticas y lejos igualmente de una inútil e imposible vuelta al cine mudo, puesto que el que un arte adquiera un medio más de expresión no puede ser nunca un defecto, sino que el defecto es de los que no saben aprovecharlo certeramente– tanto valor tiene para nosotros el sonido en el cine que vamos a presentarle en toda su extensión. El músico alejado de la parte técnica del cine, es decir, el músico como músico –Moreno Torroba– el músico que es además técnico de sonido –[Fernando] Remacha– y el que ya no es músico sino ingeniero de sonido: los tres pasarán por nuestro micrófono.

Y estas son, creemos, las actividades que más directamente están relacionadas con el cinema, que pueden darnos una visión del cinema desde puntos de vista especializados y de utilidad práctica para la interpretación, para la revisión del cine, qué es el objeto de esta «Panorámica del cinema».

En el otro aspecto, en el aspecto de las cuestiones a las que el cinema puede servir más eficaz y directamente, creemos que son las culturales, las sociales, las educativas, las de propaganda, la cuestión pacifista y su más amplio medio de unión de todos los países de la tierra. En este segundo aspecto también pasarán por nuestros micrófonos…

[incompleta]

7. Xaudaró murió en Madrid el 1 de abril de 1933.

Primera encuesta de *Nuestro Cinema*: Manuel Villegas López
Nuestro cinema, n.º 3, agosto de 1932, págs. 67 y 68.

– ¿Qué piensa usted del cinema y de su posición actual?

– La pregunta es amplia y sugestiva. Para mí lo es tanto que ella forma la primera parte del libro que preparo. No es posible, por tanto, razonar aquí brevemente mis afirmaciones.

Creo en el cinema como el arte perfecto: potencialmente perfecto. Es decir, que lo será cuando logre rebasar –entre otras menores– dos grandes «dificultades»: la preocupación técnica –claramente manifiesta en algunos realizadores– y la creación de un lenguaje genuinamente cinematográfico, un lenguaje de imágenes –decididamente ausente en la mayoría de los films, fugaz y balbuciente en muy pocos; en ninguno completo–. Esta es, para mí, la situación del cinema en el Arte.

Su situación dentro de sí mismo, de su propia historia, es francamente crítica. El cinema de ayer, de hoy, se acaba. Su difícil situación actual no es solamente una faceta de la gran transformación económica universal. Es una crisis genuinamente cinematográfica: artística. Rebelión de los públicos contra ese cinema blanco, vacío, superficial, puramente formal, sin cerebro ni corazón, claudicante siempre ante los gustos de ese público que –gran paradoja del débil– le rechaza ya. Un nuevo cinema va a comenzar. Ante él todo lo hecho será una sombra remota y balbuciente.

– ¿Qué género cinematográfico (social, documental, educativo, artístico…) cree usted que debe cultivarse más atentamente?

– Creo que el cinema no debe limitarse con orientaciones preferentes. Amplio en sus medios de expresión –que hoy no llega más que al relato– debe ser amplio en contenido –que hoy no tiene–. En él cabe todo. ¡Y sería hermoso ver pasar la maravillosa multiplicidad de la vida, íntegramente, por la pantalla! ¿Qué otro arte puede pretender esto?

– ¿Qué papel social concede usted al cinema?

– Decisivo; un papel social decisivo. Dando al concepto de lo social la amplitud máxima, más allá del reducido recorte de «la lucha de clases»: político, sexual, religioso, técnico, económico…

Gran parte del dominio espiritual y consuetudinario yanki ha llegado al mundo por la pantalla dominada por Norteamérica. Por un cine ingenuo, fácil, vacío. ¿Qué no podría lograrse por medio de un cine más fuerte, pleno de alma y auténtica belleza?

– ¿Qué películas considera usted como ejemplos dignos de prolongar en el futuro?

– Es difícil señalar, sin restricciones, ejemplos dignos de continuarse. Los innumerables factores determinantes del cinema actual –etnográficos, cronológicos, financieros, técnicos, artísticos…– han hecho una época cinematográfica frustrada. Todo film actual vale más que por lo que es por lo que pudo ser: en muchos hay una obra maestra frustrada; en ninguno conseguida. ¿Qué no pudo ser *Carbón* (*Kameradschaft (Comradeship),* 1931) en el orden de la fraternidad universal sobre la falsedad de las fronteras y de las grandes palabras plenas de miserias?

Hay que citar, pues, el intento. Y sobre todo por el contenido, por el intento de contenido, bueno o malo, falso o verdadero, el contenido es un valor digno de apreciarse en el desierto vacío del cinema actual.

Cuatro de infantería (*Westfront 1918: Vier von der Infanterie*, 1928)*, El enemigo, ¡Viva la libertad!* (*À nous la liberté!*, 1931), *La línea general (Staroye i novoye*, 1929)*, La tierra* (*Zemlya, 1930*)*, Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin,* 1925), Charlot.

¿Cómo citar *La mujer en la luna* (*Die Frau im Mond,* 1929) –todo Fritz Lang– donde el intento se frustra de tal modo en vulgar historieta? ¿Cómo citar un *Frankenstein* (1931) donde el hombre que ha visto la muerte –el magnífico Lázaro de hambriento con su auténtico terror– donde el hombre hecho de trozos de cadáveres –la verdadera emoción terrible de la mano que acarició a los hijos, de los ojos que miraron a la madre amante, de la boca que besó a la madre–, donde del hombre-muerte se ha hecho un sencillo monstruo mecánico, vulgar, irrisible.

Imposible citar sin restricciones; sin infinitas restricciones. Creo, además, que el cinema va a adquirir valores insospechados. Los actuales solo son leves indicios de lo que el cine será.

– ¿Qué piensa usted del movimiento cinematográfico iniciado últimamente en España?

– Creo que es producto de las ventajosas condiciones en que la llegada del sonido ha colocado a España. Y en ellas está la promesa y el peligro del cinema hispánico. La promesa de un gran mercado. El peligro de perseguir exclusivamente un fin económico, de no tener en cuenta que –como ya he dicho– la crisis cinematográfica actual es principalmente artística, necesidad de renovación, exigencias de un nuevo cinema que va a nacer. Y qué podría nacer en España. No creo que sea así; los propósitos esbozados por las empresas

son sencillamente lamentables; lo más lamentable del más muerto y enterrado cine. Ya no se puede hacer *La canción del día* (1930)[8].

– ¿Cómo cree usted que debe enfocarse la futura producción hispánica?

– Creo que debe hacerse un cinema español. Pero evitando cuidadosamente el incurrir en la hipérbole de lo español; la eterna hipérbole de nombres infinitos: socialismo, casticismo, españolismo, españolada… Un cine sin tópicos.

En España existen, vivos y reales, muchos problemas formidables: sociales, políticos, sexuales, económicos, religiosos, temperamentales… La gran tragedia y la gran alegría y el gran espíritu español, que no es la tragedia, ni la alegría, ni el espíritu yanqui, alemán, ruso… No creo en los temas españoles. Creo en los temas eternos y universales vividos en España. Y llevados así, cómo se viven en España, al film español. Creo que éste sería un cinema español sin españolada, españolada de tan diversos nombres y aspectos.

8. Una de las primeras películas sonoras españolas. Trata de una chica ciega que recuperara la vista gracias a un millonario. La música es del maestro Jacinto Guerrero.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 53-70
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24932

Artículo de investigación

El maltrato intragénero y transgénero en la escena española de las últimas décadas

Intragender and transgender violence on spanish stage in the last two decades

Raquel García-Pascual

Autoría:
Raquel García-Pascual
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
rgarciapascual@flog.uned.es
https://orcid.org/0000-0001-8870-4544

Citación:
García-Pascual, Raquel (2023). «El maltrato intragénero y transgénero en la escena española de las últimas décadas», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 53-70. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24932

Financiación:
Este ensayo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas III. Exilios y migraciones» (PID2021-124858NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Fecha de recepción: 01/04/2023
Fecha de aceptación: 04/05/2023

© 2023 Raquel García-Pascual

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Un balance derivado de la consulta de varias fuentes especializadas pone de manifiesto un incremento paulatino de los estudios referidos a la violencia en las relaciones intragénero, si bien todavía estamos ante acercamientos puntuales y localizados en territorios concretos, ya que, en su mayoría, las monografías de referencia se deben a especialistas anglosajones –concretamente estadounidenses– y están centradas en investigar la prevalencia del fenómeno y las variables psicosociales influyentes en la LGTBfobia. En lo que atañe a los países hispanohablantes, son escasos los ensayos publicados sobre el maltrato específico en las relaciones LGTBI, sin desmerecer la encomiable labor de quienes han proporcionado claves sustanciales para interpretar el maltrato en este ámbito. En el contexto español, llama la atención que no existan estadísticas oficiales sobre esta lacra y que solo un grupo reducido de trabajos proporcione datos sobre la victimización de este colectivo.

Diferente es la esfera de la industria cultural, en la que las agresiones intra y transgénero se hacen visibles en numerosos montajes. Este ensayo ofrece un comentario de una selección de obras teatrales que se consideran emblemáticas del compromiso con la denuncia de la violencia ejercida en parejas en las que uno de sus miembros es gay, lesbiana, bisexual, trans o no binario, un aspecto insuficientemente estudiado en la escena española contemporánea. En las últimas décadas apreciamos una mayor

concentración de montajes sobre esta temática en las tablas españolas, pero quedan fuera de nuestra observación espectáculos que responden a prejuicios o caen en el cliché. Las escogidas son piezas que argumentan que la relación mantenida por personas del mismo sexo o por personas trans es equiparable a la que se establece en las uniones heterosexuales. Por lo tanto, entienden que el concepto de víctima de malos tratos por razón de género no puede ser solo aplicable a una mujer, sino a toda persona sometida a un rol de subordinación en la pareja según una estereotipia de género patriarcal. De base opera el convencimiento de que es posible integrar en el mismo corpus «la violencia de género», la «violencia intragénero» y la «violencia transgénero».

Palabras clave: teatro español contemporáneo; estudios de género; violencia de género; violencia intragénero; violencia transgénero; comunidad LGTBI; personas trans; LGTBIfobia.

Abstract

A balance that results from having studied several specialized sources reveals a gradual increase in studies referring to intragender violence, although we are still facing specific and localized approaches, since, for the most part, the monographs of reference are due to Anglo-Saxon specialists –specifically Americans– and are focused on investigating the prevalence of the phenomenon and the influential psychosocial variables in LGTBphobia. As far as Spanish-speaking countries are concerned, there are few published essays on specific abuse in LGTBI relationships, without detracting from the commendable work of those who have provided substantial keys to study abuse in this area. In the Spanish context, it is striking that there are no official statistics on this scourge and that only a small group of works provide data on the victimization of this group.

Different is the sphere of the cultural industry, in which intra and transgender aggressions become visible on the current stage. This essay offers a commentary on a selection of plays that are considered emblematic of the commitment to denouncing violence in couples in which one of its members is gay, lesbian, bisexual, trans or non-binary, an aspect insufficiently studied in the contemporary Spanish theater. In recent decades we can appreciate a greater concentration of productions on this subject in Spanish theaters, but plays that respond to prejudices or fall into the cliche remain outside our observation. The ones we have chosen are those that argue that the relationship maintained by people of the same sex or by trans people is comparable to that established in heterosexual unions. Therefore, this plays explain that the concept of a victim of gender-based abuse cannot only be applicable to a woman, but to any person subjected to a role of subordination in the couple according to a patriarchal gender stereotype. At the base, there is the conviction that it is possible to gather in a similar categorý «gender-based violence», «intragender violence» and «transgender violence».

Keywords: Contemporary Spanish Theater; Gender Studies; Gender-Based Violence; Intragender Violence; Transgender Violence; LGTBI Community; Trans People; LGBTIphobia.

1. Estado de la cuestión: investigaciones previas sobre violencia en parejas del mismo sexo

Un balance derivado de la consulta de varias fuentes especializadas pone de manifiesto un incremento paulatino de los estudios referidos a la violencia en las relaciones intragénero, si bien todavía estamos ante acercamientos puntuales y localizados en territorios concretos, ya que, en su mayoría, las monografías de referencia se deben a especialistas anglosajones –concretamente estadounidenses– y están centrados en investigar la prevalencia del fenómeno y las variables psicosociales influyentes en la LGTBfobia (Longares et alii, 2019). En este punto, es de rigor destacar que varios equipos norteamericanos han sido precursores, desde los años ochenta del siglo XX, en la sistematización de las estrategias de abuso psicológico en parejas del mismo sexo, que van desde el intento de aislamiento, el abuso emocional y la violencia verbal (amenazas, insultos, denigraciones) hasta la violencia económica y la agresión sexual.

En lo que atañe a los países hispanohablantes, son escasos los ensayos publicados sobre el maltrato específico en las relaciones LGTBI, sin desmerecer la encomiable labor de quienes han proporcionado claves sustanciales para interpretar el maltrato en este ámbito (Gómez Ojeda et alii, 2017). En el contexto español, llama la atención que no existan estadísticas oficiales sobre esta lacra y que solo un grupo reducido de trabajos proporcionen datos sobre la victimización de este colectivo (Ortega López, 2015). Asimismo, la falta de visibilidad de estas agresiones en la investigación científica en España contrasta con la evidencia de que este país está a la vanguardia mundial en lo que compete a legislación sobre violencia de género y sobre el reconocimiento de los derechos LGTBI. Basta recordar que en 2004 se aprobó la *Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de medidas de protección integral contra la violencia de género*; en 2005 la *Ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio* –conocida como ley del matrimonio igualitario–; en 2007 la *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*, y que, en lo sucesivo, se ha ido avanzando en legislaciones autonómicas contra la discriminación de las personas LGTBI+ (Fuente: Longares et alii, 2019). Se añade a esta regulación de derechos la entrada en vigor de la *Ley Orgánica 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual*, conocida como la ley del «solo sí es sí» o la ley que diferencia el silencio del consentimiento[1].

1. La ley referida fue aprobada en agosto de 2022 estando al frente del gobierno español la coalición formada por los partidos políticos PSOE y Unidas Podemos. Esta norma reconocía que cualquier interacción de contenido sexual sin consentimiento explícito

No obstante, este estado de la cuestión estaría incompleto si no aludiera, siquiera sucintamente, a algunos cuestionamientos sobre la discrecionalidad de estas normas jurídicas, de los cuales citaremos tres. El primero es el que demanda que, aunque se han hecho avances en materia jurisprudencial sobre malos tratos por razón de género –ya que algunas medidas contempladas en la Ley Integral contra la violencia de género se están aplicando para mujeres lesbianas víctimas de sus parejas y para hombres transexuales inmersos en relaciones maltratantes (Adam Morell, 2013)–, el colectivo gay no se ve acogido a esta legislación. El segundo lo ocupan el grueso de objeciones, de plena actualidad, relativas al hecho de que la violencia sexual intragénero no es mencionada en la citada ley de libertad sexual de 2022, y el tercero es la polémica en torno a la *Ley 4/2023, de 28 de febrero, para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI*[2].

Es por lo tanto necesario documentarse en lo concerniente al marco del Derecho para dilucidar sobre cómo se aplica su doctrina. En materia de agresiones en parejas del mismo sexo, apreciamos que el debate se bifurca fundamentalmente entre quienes consideran que hay una violencia específica entre las personas de este colectivo, y entre quienes la homologan a la violencia de género regulada por la Ley integral de 2004. En su primera vertiente se opta por la singularización, al poner sobre la mesa que el heterosexismo y la LGTBfobia estructural pueden tener repercusiones negativas sobre las víctimas de la violencia intragénero (Potoczniak et alii, 2003) e influir negativamente en la búsqueda de ayuda de las personas involucradas. Esta violencia se perpetra en sociedades que estigmatizan y discriminan a las personas no heterosexuales y las exponen a la discriminación LGTBfóbica o la LGTBfobia interiorizada (Meyer, 2003). Según Longares (2019), es el contexto «cis-hetero-normativo» de estigmatización hacia las personas lesbianas, gais, transexuales, bisexuales,

debía ser considerada una agresión sexual. Por lo tanto, puso en el centro el tema del consentimiento y explicitó que habría un único delito (el de «agresión sexual») independientemente de si mediaba o no intimidación o violencia. Equiparaba así los delitos de «abuso sexual» y «agresión sexual». Pero la polémica surgió por las numerosas rebajas de penas derivadas de la entrada en vigor de esta ley, ya que muchos presos encarcelados por delitos sexuales solicitaron una revisión de sus casos para que se les aplicara la ley más favorable al reo. Ante esta coyuntura, en abril de 2023, por iniciativa del PSOE, el Senado aprobó la reforma de esta ley, que pasó a diferenciar entre agresión con violencia e intimidación, o sin ella.

2. Esta norma, conocida como «Ley Trans», permite la autodeterminación de género a partir de los 16 años y prohíbe las terapias de conversión. Fue impulsada por el Ministerio de Igualdad y aprobada con la oposición de los grupos conservadores y de militantes del llamado feminismo trans-excluyente.

intersexuales y *queers* (LGTBIQ+) el que dificulta tanto la identificación de que se está perpetrando un abuso como su denuncia.

En la vertiente opuesta, la equiparación, hay en España un número nada desdeñable de voces autorizadas que se inclinan por el hecho de que la sanción legal del maltrato cometido por integrantes de estas comunidades no esté segregada, sino al amparo de la misma normativa aplicada para quienes no cuestionan las sexualidades y los géneros establecidos (Teruel, 2018). Por sus vasos comunicantes con este posicionamiento, quisiéramos señalar la relevancia de la taxonomía elaborada por Rodríguez-Carballeira, Porrúa-García, Escartín, Martín-Peña y Almendros (2014) a partir de experiencias de mujeres víctimas en parejas intragénero, que desvelaba que algunas estrategias para ejercer la violencia son las mismas que las vividas por las mujeres heterosexuales víctimas de violencia de género (aislamiento, abuso emocional, manipulación de la voluntad, imposición del propio pensamiento, construcción de un rol servil), pero una de ellas fue identificada como específica de parejas intragénero: la amenaza de desvelar contra su voluntad su orientación afectivo-sexual (Longares et alii, 2019). A este respecto, entre los referentes documentales publicados en los últimos meses referimos el de Vela (2022), que expone varios factores que operan en la asunción de roles estereotipados de género en parejas homosexuales, preconizando que todos los integrantes de una comunidad se socializan bajo la influencia del sistema patriarcal (Potoczniak et al., 2003), que entiende que ejercer el poder es el mejor método para resolver conflictos, un condicionamiento que influye en la perpetración de la violencia en relaciones intergénero e intragénero.

Como se ha tenido ocasión de incidir en ensayos anteriores (Vilches-de Frutos, 2017; García-Pascual, 2018 y 2019), en este ámbito se requiere indagar, así pues, de forma multidisciplinar, sin olvidarse de hacer hincapié en el activismo que da voz a testimonios de víctimas LGTBI de la violencia en pareja, una labor en la que es un referente la asociación Aldarte, que con sede en el País Vasco lleva emprendiendo desde 2008 diferentes campañas para advertir que puede haber violencia en las relaciones no heterosexuales (Aldarte, 2008). Parece oportuno subrayar que, al investigar este maltrato a menudo tan invisibilizado, se ha de poner de relieve también el papel de los medios de comunicación y el trabajo en la esfera educativa, reseñando las labores de formación emprendidas por varias entidades, así como resulta acuciante examinar los productos culturales que consumimos. Las calas que se harán acto seguido están vinculadas a las Artes Escénicas españolas contemporáneas, ya que dan el protagonismo a una selección de obras que han contribuido a concienciar sobre estas agresiones.

2. Visibilización en las tablas: hacia un primer corpus teatral de referencia

En líneas sucesivas se propone una ampliación del corpus de piezas teatrales analizadas en dos artículos que versan sobre esta temática: «Violencia intragénero en el teatro español del siglo XXI: intervenciones escénicas por la normalización de la diversidad» (García-Pascual, 2018) y «El teatro español contemporáneo y su denuncia de la violencia ejercida en parejas del mismo sexo» (García-Pascual, 2019). Para elaborarlos se consultó una amplia bibliografía de varias disciplinas –Derecho, Psicología, Trabajo Social, Periodismo, Comunicación Audiovisual, etc.–, referida a la violencia en pareja en varios núcleos poblacionales occidentales, desde Estados Unidos y Reino Unido hasta Canadá, pasando por América Latina y Australia, que son los que tuvimos ocasión de localizar. A medida que estudiábamos a las voces autorizadas en la materia, nos fuimos inclinando por la línea de opinión que defiende que la violencia ejercida en el seno de la pareja LGTBI puede ser homologada a la padecida por las mujeres heterosexuales. Al nombrarla como *intragénero* se alude a que es cometida contra personas del mismo género (un hombre contra un hombre o una mujer contra una mujer), sosteniendo que no solo puede ser maltratador un varón. Es una agresión perpetrada por quien opta por ejercer poder y control. Como en el caso de la «violencia de género» según está conceptualizada en la Ley Integral de 2004, uno de los miembros maltrata a otro porque lo considera de su posesión y porque quiere dominarlo. De este modo, podría afirmarse que los roles activados son los mismos de las relaciones heteronormativas, basados en el poder y en la subyugación, motivados por la desigualdad que impone una socialización machista, sean mujeres heterosexuales, mujeres lesbianas, hombres gays, personas bisexuales, personas trans o personas no binarias quienes sufran esta violencia.

Esta interpretación no es ajena a que hay otras conceptualizaciones, como las defendidas por una parte del feminismo gay-lésbico que, en su lucha por la unión civil o la adopción, intenta minimizar los casos de maltrato en parejas homosexuales, sosteniendo que darían una mala imagen sobre las mismas. Como no podía ser de otro modo, podrían seguir siendo puestas en evidencia una pluralidad de demandas: de un lado están las reivindicaciones del movimiento feminista hegemónico, de otro las venidas del movimiento LGTBI y, entre otras muchas, las propias del movimiento *queer*, del colectivo TTI (transexual, transgénero e intersexual) o del movimiento por la diversidad sexual y de género.

Partiendo de una casuística amplia en la que conviven enfoques distintos, fueron varias las piezas teatrales que formaron parte de estas primeras agrupaciones que respondían a un criterio temático, y en cuya apertura figuraron los

títulos *Noel Road: a genius like us* (2001), de Carlos Be, estrenada en l'Obrador de la Sala Beckett de Barcelona en 2005; *Excítame: el crimen de Leopold y Loeb* (2003), versión de Pedro M. Víllora y Alejando de los Santos de un exitoso *thriller* musical del Off-Broadway, escenificada en el Teatro Fernán Gómez. Centro Cultural de la Villa (Madrid) en 2014; el espectáculo de danza *Cosa de hombres* (2004), de Lanònima Imperial, mostrado en el barcelonés Mercat de les Flors dentro del Festival Grec en 2005, y de *Desde el azul* (2005), de Luciano Muriel, representada en la Sala AZarte (Madrid) en 2016. Posteriormente, tras el comentario monográfico de *Petra, la mujer araña y putón de la abeja Maya* (2011), un montaje de Sol Picó y Carles Alfaro exhibido en el Teatre Lliure en 2011 y en Matadero Madrid en 2012, otro amplio espacio del estudio lo ocupó el análisis de la pieza *El pez que lloraba dentro de su pecera* (2013), de Alicia Casado Vegas. Como complemento a esta nómina, se analizaron asimismo las siguientes obras: *Los amores diversos* (2015), de Fernando J. López, que se representó en el Teatro Lara en 2015; *Alimento para mastines* (2013), de Javier Sahuquillo, que se dio a conocer en la Sala Berlanga de Madrid en 2016; *Lieben* (2016), de Iván Ruiz Céspedes, que en 2017 subió por primera a las tablas en Nave 73; *Petra y Carina* (2017), de Mar Gómez González, estrenada en los Teatros Luchana en 2017; y *Maltratada y con pene* (2017), de César López Llera, publicada en la prestigiosa revista norteamericana *Estreno* en 2017.

Entre las conclusiones de estos ensayos con los que ahora enlazamos, estuvo que, a pesar de que ciertos sectores de la creación escénica actual están implicados en hacerse eco de la violencia intra y transgénero, solo en las últimas décadas apreciamos una mayor concentración de montajes sobre esta temática en las tablas españolas. Se dejaron fuera de nuestra observación espectáculos que responden a prejuicios o que caen en el cliché, ya que los seleccionados fueron montajes que reivindican no dejar indefensas a las personas intimidadas, agredidas o anuladas por sus parejas del mismo sexo.

En lo referido al circuito escénico nacional, otra investigación pionera que mencionaremos es «La violencia intragénero en el teatro lésbico español», realizada por Casado Vegas (2018), quien analiza, entre otras piezas, *Mermelada de fresa*, de Marta Mangado, y *El jardín salvaje*, de Ramón Paso, dos obras incluidas en el espectáculo *El síndrome de los agujeros negros* (2016), estrenado en septiembre 2016 en la sala madrileña Nao 8 y versionado para una reposición en marzo de 2018 en el Teatro Lara. La investigadora y dramaturga refiere que, a partir de la aprobación de la ley del matrimonio igualitario en 2005, comenzaron a proliferar obras teatrales que retrataban la realidad homosexual, pero fueron muestras que apenas denunciaban casos de violencia en el seno de la pareja homosexual o de violencia en el seno de la pareja lésbica. Seguidamente,

Casado Vegas apunta que, aunque en 2009 se produjo el primer asesinato reconocido de este tipo en la localidad almeriense de Adra, hasta 2017 fueron ocasionales los artículos en la prensa generalista sobre este asunto. Como reúne Carratalá en su estudio «Violencia intragénero y violencia machista» (2016), varias noticias divulgadas en periódicos españoles de la primera década del siglo XXI comenzaron a presentarse con títulos tan elocuentes como «La violencia no distingue entre parejas gais y heterosexuales» (*El Correo*, 22/11/2014), «Violencia gay, ¿violencia de género» (*El Mundo*, 26711/2014) o «El maltrato sale del armario» (*Interviú*, 22/12/2014). Siguiendo con Casado Vegas (2018), fue «Existe y tiene nombre: violencia intragénero», de Lucía Etxebarría (*El Periódico*, mayo de 2017), una columna de opinión señera porque lamentaba que este tipo de violencia solo tuviera repercusión mediática cuando implicaba a un famoso, y no sin tintes sensacionalistas, en lugar de ser considerado un problema estructural.

3. Nuevas muestras de activismo escénico contra las agresiones intragénero y transgénero

En este epígrafe se ofrece un nuevo repertorio de montajes que se consideran emblemáticos de los enfoques comprometidos con la denuncia de la violencia ejercida en parejas en las que al menos uno de sus miembros es gay, lesbiana, bisexual, trans o no binario, un aspecto insuficientemente estudiado en la escena española contemporánea. Así pues, tras contextualizarlo en una diacronía de análisis sobre esta lacra, la hipótesis de partida que sustenta este nuevo acercamiento sigue siendo que la relación sentimental y de afectividad mantenida por personas del mismo sexo o por personas trans es equiparable a la que se establece en las uniones heterosexuales, que son las consideradas como normativas. Por lo tanto, defiende la idea de que, el concepto de víctima de «malos tratos por razón de género» –de la «violencia de género» en un sentido amplio– no puede ser solo aplicable a una mujer, sino a toda persona a la que se le asigne el rol de subordinación según una estereotipia de género patriarcal. De base opera el convencimiento de que, sea cual sea la orientación sexual o la identidad de género, son personas socializadas en roles muy similares, por lo que podemos integrar en el mismo corpus la «violencia intragénero» y la «violencia transgénero» (Teruel, 2018).

Será utilizado, por lo tanto, el concepto de «violencia intragénero» para las parejas homosexuales (gays y lesbianas) y el de «violencia transgénero» para las relaciones en las que al menos alguien en la pareja es transexual o bien se identifica con una de las identidades transgénero o identidades trans (que pueden no responder al paradigma binario varón-mujer) (Teruel, 2018).

Pero todo ello sin dejar de lado que el abuso psicológico en relaciones de pareja intra y transgénero, de un modo semejante al producido en parejas de distinto género, es instrumental. Esto es, busca la dominación de la pareja para conseguir su sometimiento.

Abrimos de nuevo nuestra visita a la cartelera actual con una obra creada a partir de la conocida pieza de George Büchner. *La soldado Woyzeck* (2008), de Arturo Castro y José Antonio Lobato, se estrenó en el Teatro Palacio Valdés de Avilés (Asturias) en febrero de 2008 teniendo como protagonista a una mujer lesbiana que asesina por celos a una compañera. En el mismo año, una pieza escogió transmitir por medio del mimo y de las escenas oníricas la historia con final trágico de una pareja de lesbianas sumidas en una relación destructiva: la *performance* de David Pascual Huertas *Una pequeña historia de dolor* (2008), que tuvo como primer cauce de presentación la sala madrileña DT Espacio Escénico en junio de 2008.

Por su parte, la tormentosa relación entre César y Eloy, basada en el empeño de controlar la actividad en las redes sociales, los correos electrónicos y las conversaciones telefónicas del otro, son los ejes temáticos de *Cuando fuimos dos* (2011), de Fernando J. López, estrenada en la Sala Triángulo de Madrid en 2012. Unos meses más tarde, en la Sala El Montacargas de Madrid se presentó *El otro jardín salvaje* (2013), de Ramón Paso, una pieza en la que Silvia, que todavía no ha hecho pública su orientación sexual, va minando la autoestima de María, su víctima. Se defiende la idea de que las relaciones de pareja gays y lésbicas no son una convivencia «entre iguales» (Peterman, 2003).

Especial interés encontramos también en *El incidente* (2014), una pieza de microteatro de Gorka González Carazo que fue montada en junio de 2016 en el Teatro La Usina como denuncia de la violencia de género heterosexual, bajo la dirección de Sheila Beltrán, pero que posteriormente fue reescrita como obra de maltrato lésbico y restrenada en octubre de 2016 en el teatro La Escalera de Jacob por la compañía «Medios Revueltos» bajo la dirección de Carlos Gomariz.

Proponemos potenciar el mensaje dado por un significativo porcentaje de piezas teatrales españolas que se vienen representando en una cota temporal cada vez más permeable a sensibilidades que difieren de lo «femenino» y «masculino» ortodoxo o tenido por estándar. En las últimas décadas no puede hablarse de una integración de estas obras en el circuito comercial, pero es una temática que no se silencia en las salas alternativas. Parece relevante anotar que la mayor parte de los *dramatis personae* de estos montajes que reflexionan sobre las relaciones sexo-afectivas marcadas por el maltrato son jóvenes. Casi su totalidad son residentes en grandes núcleos urbanos de España, un país

donde el matrimonio igualitario es legal, y muchas de ellas lo hacen en una comunidad autónoma con una ley que sanciona la LGTBIfobia. Por ello, esta mirada ofrecida por nuestra dramaturgia presenta todavía ciertos sesgos, ya que sería necesario que los escenarios se abrieran a otras coyunturas, como son las violencias padecidas en pareja por personas de diferentes edades o por quienes habitan en zonas con menor apoyo formal.

Es importante asimismo resaltar que numerosos montajes exponen que unas agresiones homólogas a las reflejadas en las tablas están ocultas fuera de los escenarios, unas veces silenciadas, otras negadas y hasta justificadas al ser puestas al descubierto, por lo que aplauden que se denuncien estos maltratos. Quienes dan el paso de poner distancias saben que los maltratos son episodios que se repiten y que van empeorando, como se confiesa con toda crudeza en *El pez que lloraba dentro de su pecera* (2013), de Alicia Casado Vegas. Esta obra es un potente documento para visibilizar la violencia en el seno de una relación entre mujeres lesbianas, pero además para incidir en que ésta puede padecerse en cualquier estrato social y esfera profesional. La víctima de esta obra es Blanca, una abogada en activo que inició una relación con Victoria, pero comenzó a identificar que estaba siendo maltratada. Lo hizo precisamente mirándose en el espejo de Berta, su cliente en un caso de violencia de género y su confidente al final de la pieza, ya que le confiesa su intención de saber «en qué parte del camino quisieron arrancarme los ojos, las manos, el corazón y hasta el cerebro» (2013: 38). Antes de llegar a este desenlace, en la obra se acusa que el heterosexismo, es decir, o la visión heteronormativa de los roles en la pareja, ha creado y perpetuado numerosos mitos. Entre otros, el mito de que las mujeres no pueden ejercer violencia porque son naturalmente pacíficas, o el mito de que los hombres no pueden ser víctimas de la misma porque tienen suficiente fuerza para defenderse. Beligerante contra este esencialismo, la lectura de la pieza ofrece escenas esenciales para identificar algunas estrategias del abuso psicológico empleadas por la agresora. Además de vejarla –«Pues yo veo que estás amargada. […] ¡No estás en lo que estás!» (2013: 10)–, Victoria trata de aislar a Blanca de su círculo relacional (de las amistades, del ámbito laboral, de las aficiones) y de recluirla en el hogar con el propósito de acapararla y de que su vida gire en torno ella: «¿Dónde te has metido esta mañana? ¿Por qué tenías el móvil apagado?» (2013: 23).

En cuanto a las estrategias de abuso psicológico sobre las que conciencia esta obra no falta el mantenimiento de la otra pareja bajo sospecha: «¿Me estás vigilando?» (2013: 24). Victoria intenta ejercer ese control pidiendo explicaciones a Blanca sobre sus actividades cotidianas y, como es habitual en la violencia intragénero, la amenaza con el llamado *outing*, tipo específico de

maltrato emocional en relaciones intragénero (Woulfe y Goodman, 2018), que consiste en amenazar con desvelar la orientación sexual y que tiene su origen en el estigma social hacia las personas LGTBI: «VICTORIA.– ¿Y tú crees que se merece soportar que todos sepan que su hija es lesbiana?» (2013: 38). Esta mujer maltratadora la intimida utilizando su miedo al llamado por la crítica especializada «rechazo parental tras la salida del *closet*» (Ronzón-Tirado et alii, 2017). Sin salir de esta pieza, dentro del asedio verbal están también las acciones perpetradas por Victoria para influir en los sentimientos y emociones de Blanca –«VICTORIA.– Estás como obsesionada por quedar con ella» (2013: 23)–, para obtener su sumisión tras someterla a menosprecios y humillaciones (mediante burlas, insultos o ridiculización) y para ejercer una premeditada manipulación de la culpa.

Son más las muestras de que en las dos primeras décadas del siglo XXI se aprecia en la población progresista española una tendencia favorable a reconocer legalmente las identidades de género que desbordan las categorías registrales tradicionales unidas al sexo biológico. Acaso pueda servir como puntal de análisis de un amplio sentir popular *Maltratada y con pene* (2017), de César López Llera, todo un ejercicio de denuncia de la violencia transgénero. Queda patente en ella que este maltrato va más allá del concepto de violencia de género ortodoxo, lo que ha dado lugar a interpretaciones y respuestas jurisprudenciales contradictorias (Teruel, 2018).

En esta breve obra, lejos de su tono humorístico aparente, el autor se lamenta de lo complejo que les resulta a las propias víctimas identificar que están siendo maltratadas, además de poner énfasis en que encuentran verdaderas dificultades para ser tomadas en serio cuando lo denuncian: «MUJER– Le repito que soy una mujer. / POLICÍA– Y yo un hombre y policía. Sepa, caballero, que, si persiste en su actitud, procederé a su detención y denuncia por desacato. / […] / MUJER– (*Llorando.*) ¡El día de los enamorados y ante la mismísima capilla con el mismo cráneo de san Valentín me rompe tres dientes y me revienta un testículo!» (López Llera, 2017: 72). Además de las palizas, queda documentado que el aislamiento que el agresor ha conseguido es similar al de las relaciones heterosexuales convencionales:» MUJER– Familiar, ¿qué familiar? Ninguno me mira a la cara, mi marido me pega y los amigos son todos suyos y cómplices. Bien se cuidó de que no me relacionara con nadie» (López Llera, 2017: 73).

Dentro de las últimas temporadas teatrales madrileñas, un montaje que nos parece singular por su planteamiento es *Violencia afectiva suite* (2021), escrita y dirigida por Delfín Estévez. Presentada por la compañía «Teatro del Corso», tuvo su estreno en febrero de 2021 en la sala Nueve Norte (Madrid),

donde estuvo cuatro meses en cartel en 2021 y fue repuesta en enero de 2022 tras un recorrido por varios espacios, entre otros el Teatro Real Carlos III de Aranjuez en marzo de 2021 o la sala AZarte en febrero y marzo de 2022. Con una puesta en escena intimista, un juego de luces evocador y ecos de la película *El show de Truman* –como identifica Moreno (2021)–, este montaje enmarcado en el género del teatro distópico presenta un ficticio experimento sociológico que tuvo lugar en el pasado. Este consistió en fundar una colonia humana en la luna y en que un grupo de hombres y niños –todos ellos varones– fueran apartados de la vida en la Tierra y criados allí únicamente por padres, y con el desconocimiento absoluto de una figura de una «mujer» y, por lo tanto, sin saber que hay diferencias de género. El objetivo era que esta generación creciera libre de condicionamientos sociales para comprobar si la violencia en la pareja es privativa de las relaciones heterosexuales o si es intrínseca a la naturaleza humana.

Para ello, en el montaje de Estévez una parte del escenario mostraba al público lo acaecido en ese tiempo diegético pretérito en la colonia lunar. Pudo verse en escena el comportamiento de dos de sus habitantes (Marcos y Andrés) desde que entablaron una relación sentimental hasta que se visibilizó la violencia ejercida por uno de ellos. En la otra mitad de la escena, el tiempo era el actual, y en él una de las autoras de este proyecto compartía con el auditorio, por medio de una conferencia, las conclusiones a las que se llegó tras escudriñar esta relación. Antes de comentar su balance, la conferenciante deja claro que ambos crecieron inmersos en la lectura de relatos románticos sobre romances monógamos convencionales, por lo que cabía esperar que desarrollasen comportamientos típicos de las uniones clásicas, «como asociar que esa persona es de tu propiedad» (Moreno, 2021: s/p). Cumpliendo el pronóstico, es efectivamente lo que se relata que sucedió. Se pudo comprobar que, a pesar de la falta de mujeres en su convivencia física, en la vida en pareja de Marcos y Andrés no estuvieron ausentes las decepciones, los celos, la envidia o la frustración, las relaciones de poder o la violencia latente. Por lo tanto, una de las derivadas de este espectáculo es que las agresiones intragénero no son inherentes a la condición humana, sino producto de la diferente socialización de género. Se apuntala la idea de que la idealización del amor romántico favorece que aparezcan conductas ligadas a los celos y a la dependencia emocional, y que se presente como inevitable que uno de los miembros domine en una relación. Pero hay más capas de significación en este montaje. No solo plantea que la tecnología es útil para experimentar nuevas realidades, sino que este hecho puede hacer que se vulnere el derecho a la privacidad, haciendo que la ética quede en un segundo plano. Paralelamente, otro de los interrogantes que

presenta es si, ante una escena de violencia intragénero, es «ético quedarnos a mirar sin hacer nada, como hace la directora del ensayo», un asunto que conecta con la normalización de la violencia en «un sistema de relaciones donde la agresión se asume como una parte más del juego»[3].

Es evidente que las salas teatrales de pequeño y medio formato son plataformas que no solo ofrecen primeras oportunidades a muchos creadores y creadoras escénicos, sino que están visibilizando problemáticas que no suelen tener cauce en otros espacios. Fe de ello da *Bob o nunca nadie. La questione del consenso (BNNQC)* (2021). Con dirección, dramaturgia e interpretación de Carlos Pulpón, este *work in progress* fue formulado en la Escuela de Invierno del Centro Cultural Conde Duque y un esbozo de él presentado en DT Espacio Escénico y en Nave 73 antes de su estreno, una oportunidad que llegó cuando fue seleccionado por la VIII Muestra de Creación Escénica «Surge Madrid» y presentado en la Sala Tarambana (Madrid) el 28 de septiembre de 2021, un espacio al que regresó el 19 y 20 de noviembre de 2022 en el marco del Festival de Otoño de Madrid.

Este espectáculo, montado con la estructura de producción de la compañía «Quemar las naves», debate sobre el abuso sexual dentro del colectivo LGTBI y sobre el tema del consentimiento desde la perspectiva de la violencia intragénero:

> Quiero pensar que lo abordo desde el «sí es sí» más entusiasta; pero cuando me acerco al consentimiento desde la violencia intragénero lo hago porque es la única perspectiva en la que he encontrado un atisbo de semejanza con mi vida. […] Como apenas hay referentes sobre esta violencia sexual […] *Bob o Nunca nadie: La questione del consenso* viene, no a suplir esa carencia, sino al menos a ponerla sobre la mesa sin copar el discurso ni invisibilizar otras violencias. […] Naturalmente, la violencia de género y la intragénero tienen sus problemáticas propias, y sois desde luego las mujeres quienes más sufrís en concreto la violencia sexual; pero pienso que el heteropatriarcado oprime a más gente de la que puede parecer a primera vista (cit. en Penichet, 2022: s/p).

Estas palabras se entienden en el marco de una entrevista en la que Pulpón celebra que en el momento actual estén saliendo de la invisibilidad numerosas agresiones sexuales: «La actualidad se empeña en recordarnos que es pertinente hablar sobre violencia sexual, que sufren mucho las mujeres, pero no menos las personas homosexuales» (https://www.quemar-las-naves.com/bnnqc). Sobre este silencio estructural matiza el autor que «hay muchas motivaciones para

3. Palabras recogidas en el dossier del montaje de *Violencia afectiva suite* en el Teatro Real Carlos III de Aranjuez (07/03/2021), https://teatroaranjuez.es/descargas/violencia-afectiva-suite-dossier.pdf.

mantener un secreto –culpa, vergüenza, dar por hecho que es lo normal…–; pero no hablar, por difícil que sea, silencia en cierto modo. Sin embargo, evidentemente, aquí el responsable es el agresor y el sistema que lo ha propiciado» (cit. en Durán, 2021).

En este montaje se da la bienvenida a los espectadores con el audio de una crítica de *Twin Peaks*, y por lo tanto remitiendo al universo de esta serie de televisión estadounidense de los noventa de David Lynch y Mark Frost, que se centra en la búsqueda por parte de un agente del FBI del asesino de la popular estudiante Laura Palmer. Este suceso desvela que, bajo la apariencia de la normalidad de un pueblo tranquilo, esta fue víctima de abusos por parte de su padre y nadie conocía. Aludiendo a su ocultación, el diario secreto de Laura Palmer se escucha en versión original y Pulpón lo va traduciendo y convirtiendo en otra historia de abuso sexual, esta vez situada en Madrid en el verano de 2020, pero en la que el agresor también responde al nombre de Bob, la personificación del mal en *Twin Peaks* (Durán, 2021).

Bob o Nunca nadie relata abusos reales y de ficción, leyendo *La violación de Lucrecia*, citando a Vanessa Springora y Mithu M. Sanyal, inventando las letras de Nathy Peluso. Pulpón explicó que pretendía hacer una conferencia basada en la autoficción y en la filosofía *queer*, y que la denominó pieza de autoteatro. Pidió a los espectadores que antes de sentarse a ver la obra rellenaran un informe sobre violencia sexual, unos testimonios que se recopilaron posteriormente en *Nunca nadie: el informe*, por lo que la calificó como «conferencia performativa», un «formato que nos permite articular las partes de la pieza desde un posicionamiento que nos interesa» […] Uno de sus pilares es no centrarme en mí ni en mi experiencia, que está presente y la atraviesa por entero, sino en cómo tender puentes con el público» (cit. en Durán, 2021). El propio título incluye «consenso», una referencia velada a Pier Paolo Pasolini y a sus *Comizi d'amore* (1965), un filme-encuesta en el que, micrófono en mano, el director italiano fue preguntando a cientos de habitantes de todo el país, desde los jóvenes hasta los ancianos, su opinión sobre el amor, la sexualidad, las relaciones prematrimoniales, la infidelidad, la homosexualidad, la prostitución o el divorcio. Pulpón decide conectar esta película documental con el tema de la opinión del auditorio acerca del consentimiento: «como una especie de Pasolini en sus *Comizi d'amore*, queremos redactarlo con el público» (https://www.quemar-las-naves.com/bnnqc).

Conclusiones

Se ha ofrecido un sucinto panorama de referencia y una selección de obras dramáticas aspirando a que su disposición conjunta pueda arrojar luz sobre

una tendencia incipiente en la escena española contemporánea. El común denominador de todas ellas es que están protagonizadas por integrantes de la comunidad LGTBI destacando que, al asumir roles tradicionales de género (roles tradicionales de dominación y de subordinación), generan dinámicas tóxicas, situaciones de degradación y de indefensión. Al igual que en la violencia de género hacia una mujer heterosexual, se reflejan numerosas situaciones de malos tratos, que suelen comenzar con agresiones verbales, la antesala habitual de la violencia psicológica, económica, sexual y física. Vienen todas ellas de la concepción de la pareja como posesión. Cabe tener en cuenta que estos colectivos se han socializado también en unos patrones socioculturales patriarcales en los que se favorece la perpetuación de mitos relativos al amor romántico y el afianzamiento de unas bases socioculturales que identifican los celos con el amor, por lo que fomentan conductas de dominación en la pareja.

El cerco se hace más asfixiante para quienes sufren este tipo de violencia si es intragénero, ya que ésta coexiste para ellos y ellas con la procedente de la LGTBIfobia social, además de con la homofobia, bifobia o transfobia interiorizadas. Este teatro atestigua que infinidad de víctimas topan con el obstáculo añadido de que sus maltratadores/as desacreditan sus razonamientos. Son piezas que esgrimen que en las relaciones afectivas entre personas del mismo sexo no es excepcional que se ejerza manipulación por parte de sus compañeros o compañeras sentimentales, sean actuales o exparejas.

Otro de los reclamos más repetidos en estos montajes es que escasea la información sobre esta violencia, cuando es esencial para identificar el abuso y concienciar a través del diálogo con terceras personas, dado que pueden no haber interpretado todavía la situación como abusiva. En estas situaciones queda al descubierto que, a la hora de identificar el abuso psicológico en relaciones intragénero, otra dificultad añadida es que haya creencias tan erróneas como la supuesta existencia de un perfil de persona maltratadora –que sería agresiva o violenta solo física o verbalmente–, el absurdo de afirmar que las mujeres no tienen por naturaleza carácter belicoso, o la infundada presunción de que los hombres que tienen una robusta complexión física no pueden padecer malos tratos.

A tenor de lo documentado, obras teatrales como las aquí analizadas no forman parte de una línea recurrente en las programaciones del circuito comercial español, pero no son pocas las salas alternativas que están siendo receptivas a sus mensajes y vienen mostrando cómo infinidad de parejas aceptan con normalidad que se llegue a los malos tratos en sus relaciones sexo-afectivas. Hemos podido comprobar que gran parte de los y las protagonistas de la nómina escogida son jóvenes y residentes en grandes ciudades, por lo que

sería relevante que las obras integraran otros escenarios, tales como el maltrato intragénero y transgénero en personas de diferentes edades o en el medio rural. Estos asuntos, que podrían ser visibilizados con más frecuencia por nuestro teatro, nos parecen de alta relevancia para el diseño o implementación de servicios de atención a las víctimas.

En suma, con el argumentario desarrollado, este ensayo se posiciona en favor de la tendencia que afirma que las Artes Escénicas son plataformas de sensibilización efectivas para interpelarnos sobre las posibles concomitancias entre la violencia de género, la violencia intragénero y la violencia transgénero.

Bibliografía citada

ADAM MORELL, Aurora (2013), «Una revisión sobre violencia de género. Todo un género de duda», *Gaceta Internacional de Ciencias Forenses*, 9, pp. 23-31.

ALDARTE (2008). *VER, evaluar, actuar: la violencia en las relaciones lésbicas y homosexuales*, en https://www.aldarte.org/comun/imagenes/documentos/Cuaderno%20castellano%20-%20v3.pdf (Fecha de consulta: 30 de abril de 2023).

CARRATALÁ, Adolfo (2016), «Violencia intragénero y violencia machista. ¿Diferentes coberturas periodísticas para distintas realidades?», en Martín Oller Alonso y M.ª Cruz Tornay-Márquez (coords.), *Comunicación, periodismo y género. Una mirada desde Iberoamérica*, Sevilla, Egregius, pp. 148-170.

CASADO VEGAS, Alicia (2013), *El pez que lloraba dentro de su pecera*, en *Teatro. Alumnos RESAD* 2013, Madrid, Fundamentos.

CASADO VEGAS, Alicia (2018), «La violencia intragénero en el teatro lésbico español», *Verbeia. Journal of English and Spanish Studies*, 2, pp. 37-46.

DURÁN RODRÍGUEZ, José (2021), «*Bob o Nunca nadie*», *El Salto Diario*, 27 de septiembre, https://www.elsaltodiario.com/artes-escenicas/obra-monologo-bob-nunca-nadie-questione-consenso-violencia-sexual-twin-peaks

GARCÍA-PASCUAL, Raquel (2018), «Violencia intragénero en el teatro español del siglo XXI: intervenciones escénicas por la normalización de la diversidad», en Susanne Hartwig (coord.), *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 145-162.

GARCÍA-PASCUAL, Raquel (2919), «El teatro español contemporáneo y su denuncia de la violencia ejercida en parejas del mismo sexo», *Estreno*, Número especial, pp. 138-151.

GÓMEZ OJEDA, Fabiola, Jaime Barrientos Delgado, Mónica Guzmán González, Manuel Cárdenas Castro y Joaquín Bahamondes Correa (2017), «Violencia de pareja en hombres gay y mujeres lesbianas chilenas: un estudio exploratorio», *Interdisciplinaria*, 34.1, pp. 57-72.

LONGARES, Lara (2019), *Análisis psicosocial del abuso psicológico en relaciones de pareja intragénero*. Tesis doctoral dirigida por Álvaro Rodríguez Carballeira (dir. tes.), Jordi Escartín Solanelles (codir. tes.), Universitat de Barcelona.

LONGARES. LARA, Álvaro Rodríguez-Carballeira, Jordi Escartín, Sheila Garrido-Rosales (2019), «Un estudio cualitativo sobre el abuso psicológico en parejas intragénero: identificación, tipos y explicaciones», *Psykhe*, 28.2, pp. 1-14.

LÓPEZ LLERA, César (2017), *Maltratada y con pene*, *Estreno*, 2, pp. 71-73.

MEYER, Ilan H. (2003), «Prejudice, Social Stress, and Mental Health in Lesbian, Gay, and Bisexual Populations: Conceptual Issuesand Research Evidence», *Psychological Bulletin*, 129, pp. 674-697. https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.674

MORENO, Raquel (2021), «*Violencia afectiva suite*. Una introspección sobre nosotros mismos y nuestras relaciones sentimentales», *Correveidile*, 27 de abril http://www.correveydinos.com/2021/04/critica-obra-violencia-afectiva-suite.html).

ORTEGA LÓPEZ, Antonio (2015), *Agresión en parejas homosexuales en España y Argentina: prevalencias y heterosexismo*. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, https://eprints.ucm.es/28389/1/T35737.pdf

PATTERSON, Charlotte J. (2004), «What Difference Does a Civil Union Make? Changing Public Policies and the Experiences of Shame-Sex Couples», *Journal of Family Psychology*, 18, pp. 287-289.

PENICHET, Ka (2022), «Violencia intragénero: una realidad invisibilizada», *Revista Godot*, 16 de noviembre, https://www.revistagodot.com/violencia-intragenero-una-realidad-invisibilizada/#

PORRÚA-GARCÍA, Clara, Álvaro Rodríguez-Carballeira, Jordi Escartín, Juana Gómez-Benito, Carmen Almendros y Javier Martín-Peña (2016), «Development and Validation of the Scale of Psychological Abuse in Intimate Partner Violence (EAPA-P)», *Psicothema*, 28, pp. 214-221. https://doi.org/10.7334/psicothema2015.197.

POTOCZNIAK, Michael J., Jon Etienne Mourot, Margaret Crosbie-Burnett y Danie J. Potoczniak (2003), «Legal and Psychological Perspectives on Same-Sex Domestic Violence: a Multisystemic approach», *Journal of Family Psychology*, 17, pp. 252-259. https://doi.org/10.1037/0893-3200.17.2.252

RIVERO SANTAMARINA, Diana, Koldobika Meso Ayerdi y Lucía Martínez Odriozola (2015), «Intragender Violence, a New Challenge for Correct News Coverage», *Contemporánea*, 13.3, pp. 636-658.

RODRÍGUEZ-CARBALLEIRA, Álvaro, Clara Porrúa-García, Jordi Escartín, Javier Martín-Peña y Carmen Almendros (2014), «Taxonomy and Hierarchy of Psychological Abuse Strategies in Intimate Partner Relationships», *Annals of Psychology*, 30, pp. 916-926. https://doi.org/10.6018/analesps.30.3.154001

RONZÓN-TIRADO, Rosa Carolina, Luis Rey Yedra y María del Pilar González-Flores (2017), *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 15.2, pp. 1137-1147.

TERUEL LOZANO, Germán M. (2017), «Violencia de género, violencia intragénero y violencia transgénero», *Diario La Ley 9229. Sección Doctrina*, 2 de julio.

VELA, José A. M. (2022), «Otras vivencias de lgtbfobia: la violencia intragénero», *Revista de Estudios de Juventud*, 125, pp. 197-208.

VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (2017), «Teatro y sociedad: un balance sobre la violencia de género en la escena actual», *Estreno*, 43.2, pp. 3-16.

WOULFE, Julie M. y Lisa A. Goodman (2018), «Identity Abuse as a Tactic of Violence in LGBTQ Communities: Initial Validation of the Identity Abuse Measure», *Journal of Interpersonal Violence*, 36, 5-6, pp. 2656-2676. https://doi.org/10.1177/0886260518760018.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 71-94
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25330

La imagen de Circe en la poesía española contemporánea

The Image of Circe in the Contemporary Spanish Poetry

Miguel Gómez Jiménez

Autoría:
Miguel Gómez Jiménez
miguelgomezjimenez@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid, España
https://orcid.org/0000-0001-9988-5125

Citación:
Gómez Jiménez, Miguel (2023). «La imagen de Circe en la poesía española contemporánea», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 71-94. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25330

Fecha de recepción: 08/05/2021
Fecha de aceptación: 05/09/2022

© 2023 Miguel Gómez Jiménez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El mito de Circe pervive en la poesía española contemporánea de los últimos cincuenta años. En el presente artículo se recoge un conjunto representativo de poemas de autores diferentes y estilos heterogéneos que reescriben el mito desde un punto de vista personal y subjetivo. En este periodo de tiempo es posible afirmar que existen tres funciones del mito que aglutinan la diversidad de autores: de contraste, de experimentación poética y, finalmente, de subversión y reivindicación. Con ello se prueba cómo Circe se aleja de la imagen tradicional para aproximarse lentamente a la representación de la identidad de una mujer actual.

Palabras clave: Mito, Circe, poesía española contemporánea, identidad.

Abstract

The myth of Circe survives in contemporary Spanish poetry in the last fifty years. The present paper gathers a representative set of poems from different authors with heterogeneous styles that rewrite the myth from their subjective and personal point of view. In this period of time, it is possible to affirm that three functions of the myth agglutinate the diversity of authors: contrast, poetic experimentation and, finally, subversive and claiming functions. It is proved how Circe moves away from the traditional image to slowly approach to a current woman identity.

Keywords: Myth, Circe, Spanish contemporary poetry, identity.

Introducción

Llama la atención cómo el mito de Circe[1], que ha aportado tanta inspiración poética desde la Antigüedad, carezca de estudios en profundidad que ayuden a entender la identidad tan compleja y relevante de esta figura mítica en el conjunto de la poesía española contemporánea, en cuyo ámbito se centrará el presente estudio[2]. El arco temporal de la investigación cubre varias décadas desde los años setenta hasta la actualidad, es decir, los últimos cincuenta años aproximadamente, en los que su imagen poética ha recibido mayor atención. No obstante, en lugar de abordar el estudio a partir de los periodos de tiempo o de los movimientos poéticos, se prestará atención a los cambios habidos en la representación poética de sus rasgos particulares, cada vez más próximos a la imagen de una mujer actual.

En estos más de cincuenta años, Circe, junto con los mitos que forman parte de la cosmovisión homérica de la *Odisea*, se expone a nuevas interpretaciones que estaban anteriormente sugeridas en la literatura europea. Entre las más importantes y características destacan las siguientes: la *Divina Comedia* (1320) de Dante, el «Ulysses» (1842) de Tennysson, la poesía de Constantino Cavafis, especialmente el poema «Ítaca» (1964), inspirado en el mundo clásico, y la novela el *Ulysses* (1922) de James Joyce, en donde ya se observa un desplazamiento del relato griego hacia una ambientación urbana moderna[3].

1. El presente estudio forma parte de mi tesis doctoral *El mito de Circe en la literatura española: desde la época medieval hasta la contemporaneidad*, cuya lectura fue realizada en diciembre de 2018, uno de cuyos capítulos se ocupa de la poesía española contemporánea. Debido a la reducción discursiva del artículo, se ha revisado y modificado el contenido seleccionando los autores y los textos ilustrativos que contribuyan a sintetizar su valor poético.
2. El mito de Circe nace en la literatura occidental en la épica de Homero la *Odisea*, de cuya fuente textual primaria emanan las sucesivas e innumerables versiones posteriores con la mediación cultural europea. Para una ampliación de las fuentes clásicas remito a Galindo (2014); Ruiz de Elvira (2011) y Brunel (2002).
3. Stanford (1963) y Boitani (2001) estudian la influencia del mito de Ulises en la literatura universal. Coinciden en destacar la intermediación cultural de varios autores europeos como modelos de los diferentes cauces interpretativos de los mitos originados en la épica griega y cantera formidable de recursos y fuentes de inspiración. Dante desconocía el idioma griego, sin embargo, manejaba la tradición homérica a través de diversas fuentes latinas. En la versión de Dante, Ulises, condenado por su soberbia y ambición de conocimiento, rememora a Circe desde el Infierno como una etapa superada que le impulsa a ir más allá de los límites del conocimiento. La versión de Dante aporta un giro alternativo a la visión clásica homérica que se ve reflejada en las interpretaciones de la poesía española moderna. El poema «Ulysses» de Tennysson pone de manifiesto el sentimiento romántico de la época: tras rememorar el encuentro con Circe, Ulises continúa más allá de Ítaca en un viaje hacia lo desconocido por el ser humano. Un punto intermedio en esta tradición es la poesía de Cavafis, inspirada en el mundo clásico, especialmente el poema que lleva

Circe es un mito fascinante porque aborda cuestiones universales como el amor, la vida y la muerte, conteniendo en sí mismo una pluralidad de sentidos extraordinarios. En Circe se halla la inspiración para abordar contenidos actualizados en nuestro presente para conseguir efectos condicionados a la elección del escritor, ya sea con criterio puramente creativo o experiencial, que mediatizan la perspectiva de Circe desde los primeros poemas de su andadura poética mostrados a continuación. Aunque traspasan los límites de la literatura española, es necesario tenerlos en cuenta para comprender la recepción de la estampa proyectada sobre la imagen de Circe.

Dentro del contexto de la poesía española, Luis Antonio de Villena señala el sesgo clásico y el predominio de los mitos en el panorama poético, junto con una diversidad de estilos tan amplia como autores afines a rememorar los ambientes y temas en las décadas de los ochenta y noventa. La interpretación mítica alcanza múltiples variantes, aunque comparte la idea de poema como espacio comunicador de experiencia, oscilando entre los fines ornamentales de los *novísimos* hasta la evocación nostálgica del mito por la plenitud de una cultura pretérita o la complicidad de situaciones cotidianas de nuestro presente (83). El estudio de Conde Parrado justifica la presencia de la *Odisea* en la poesía actual afirmando que, de todos los innumerables asuntos tratados por el mundo clásico, es el viaje de Ulises el más actualizado en las obras que conforman el conjunto poético actual. Las más recurrentes de sus aventuras marinas son aquellas en las que interviene el elemento femenino: Circe, Calipso, las Sirenas, Nausícaa, y son las dos grandes tentaciones del héroe, Circe y Calipso, a las que se presta mayor atención, por lo que el amor sin duda constituye el reclamo de la mayoría de las lecturas del mito (2005: 79-100).

En el caso de Circe, además, debido a su figura crucial en el viaje de vuelta de Ulises[4], pueden deslindarse secuencias narrativas dentro del contexto global del relato mítico, tales como: el encuentro erótico de Ulises en la isla de Circe; la metamorfosis de los navegantes en cerdos mediante la magia de las hierbas y el dominio de la varita mágica; el posterior viaje de Ulises al Hades, gracias

el título «Ítaca», cuya voz lírica se dirige a una hipotética segunda persona con un «tú» indeterminado, que sugiere una interpretación simbólica del viaje como metáfora de la vida. En esta línea de innovación es muy importante ubicar la novela el *Ulysses* de James Joyce, en la que la historia mítica transcurre en el contexto de la sociedad urbana de inicios del siglo XX, en la que el mito de Circe es rebajado al de una mujer pública al servicio del mejor postor.

4. La importancia del viaje como elemento narrativo en el mito de Circe es de suma importancia no solo en lo relativo al asunto erótico, sino en el viaje de ida y vuelta al Hades, al mundo de los Muertos, como precedente y uno de los atractivos mayores de la *Odisea*, como explica el estudio de García Gual (31-90).

a las indicaciones de la sabia Circe, esta vez, en el papel de guía del héroe; sin olvidar los consejos decisivos de esta maga benefactora con los que Ulises, por ejemplo, evita caer en la tentación de las Sirenas. Su presencia resulta de suma importancia, sin su actuación buena parte de la épica quedaría tremendamente deslucida; la belleza y la intensidad de momentos trascendentales que superan la razón, tan recordados y trabajados a la postre en diferentes ámbitos artísticos, no hubieran tenido lugar.

A continuación, se presenta una selección de poemas específicos de la transformación de la imagen de Circe a lo largo de este tiempo. Las muestras poéticas recopiladas permiten realizar un análisis comparado con el objetivo de lograr una valoración certera de su evolución hacia una representación próxima al modo de sentir y de actuar en nuestra sociedad actual.

Los autores y los textos

Las actualizaciones modernas alteran el tono y el enfoque épico de los versos de acuerdo a sus intereses estéticos y comunicativos que sugieren las siguientes relecturas. La perspectiva de Circe desde el punto de vista de Penélope se observa en el poema «La bienvenida», Francisca Aguirre (Ítaca, 1972); «Ítaca», Teresa Ortiz (*La rosa de San Juan*, 1985); «Carta de Penélope a Circe», Manuel Lara Cantizani (*Incultura clásica*, 2002); «Ulises new age», María Rosal (*Con voz propia*, 2006); «La isla de Circe», Antonio Colinas (*Joven poesía española*, 1987); «Himno», de Pere Gimferrer (*Poemas 1962-1969*, 1988).

La relación erótica entre Circe y Ulises se reelabora en «Ulises se embarca hacia Ítaca», Mercedes Escolano (*Felina calma y oleaje*, 1986); «Circe», Miguel Florián (*Anteo*, 1994); «Leyendo la *Odisea*», Andrés Trapiello (*Un sueño en otro,* 2004); «Haiku», Juan Peña (*Teselas*, 2008); «Ulises», Javier Salvago (*Ulises*, 1996); el poemario titulado *Circe* (2011), escrito por Óscar Martín Centeno; «El aria más hermosa», Nuria Barrios (*Nostalgia de Odiseo*, 2012).

La magia de la metamorfosis discurre en los siguientes trabajos: «Arrepentido Ulises», Juan Antonio Olmedo (*Secreto juego*, 1992); el conjunto de poemas de Luis Fernández Coca, *Circe versus Tánatos* (1994); «Circe esgrime un argumento», Silvia Ugidos (*Las pruebas del delito*, 1997).

La imagen de Circe representada como una etapa en el viaje de vuelta a Ítaca es fuente de inspiración en *Sonetos a Circe* (2002) de Quintín Racionero; «El fin de la posmodernidad», Vicente Luis Mora (*Nova*, 2003). Y, por último, el viaje al Hades se desarrolla en el «Canto VIII» de Antonio Colinas (*En la luz respirada*, 2004); en *Circe*, Félix Morales Prado (2008); y en la letra del tema musical «Circe» de Elíes Montxoli, escrita por Ángel García Galiano (*La luz de Ítaca*, 2009).

A la luz de los datos recogidos, la categoría de Circe se constata de forma evidente en su recepción y en la incesable adaptación del antiguo acontecimiento a la poesía contemporánea. Se han extraído únicamente los versos significativos que aluden a Circe de tres formas diferentes: mediante referencias directas, sobre las que se elabora el poema; con menciones aisladas de su nombre evocadoras del relato tradicional de la aventura marina; y, por último, a través de alusiones implícitas, en las que, aun sin mencionar su nombre, se emite el eco perenne del mito griego contribuyendo a la argumentación temática del poema.

Tras el análisis y comentario de las composiciones, se obtendrá como resultado la interpretación de su imagen de acuerdo con tres amplias funciones a las que se ajustan los poemas: función de contraste; función de experimentación poética y, por último, función de subversión y reivindicativa, para dar paso a las reflexiones finales que proporcionan una comprensión más profunda de las alteraciones míticas en este tiempo[5].

Actualizaciones y funciones de la imagen de Circe.

Iniciamos este recorrido con la escritora Francisca Aguirre, autora del poemario Ítaca[6], inspirado en la poesía clásica filtrada a través de la sensibilidad humana de Cavafis (Marina, 751-756). Frente a la aventura de Ítaca contada permanentemente desde la perspectiva del héroe, en «La bienvenida», Aguirre pretende aportar el contraste de equiparación e igualdad del relato contado esta vez desde la vivencia de la heroína:

5. La clasificación propuesta pretende ordenar el material poético para aportar claves de entendimiento del manejo del mito en su transmisión y recepción sin fines totalizadores, siendo conscientes de la amplia diversidad de relecturas tan dispares y fragmentarias de acuerdo con el espíritu artístico de cada uno de los autores. No obstante, se persigue lograr su vínculo, si cabe, que aglutine la variedad de matices y reflexiones valiosas transmitidas desde sus composiciones. El propósito de este artículo, por tanto, se aleja de la intención de considerar la imagen del mito dentro de parámetros posmodernos para los textos propuestos, cuya perspectiva queda abierta para futuros trabajos que susciten un enfoque teórico diferente.
6. Ugalde (2006: 653) destaca el poema de Ítaca de Francisca Aguirre, Premio Nacional de las Letras Españolas en 2018, como uno de los textos fundacionales para la historia de la poesía española escrita por mujeres, en la década de los setenta y ochenta, junto con *En busca de Cordelia* de Clara Janés, *Contemplación del destierro* de Paloma Palao, *Odisea definitiva (libro póstumo)* de Luisa Castro y *Narcisia* de Juana Castro. El aumento de la nómina de poetas que legitiman la herencia mítica e histórica desde el punto de vista femenino había dado un cambio significativo con la publicación anterior a todas ellas de *Mujer sin Edén*, publicado en 1947 de Carmen Conde, como puso de relieve la antología de Noni Benegas y Jesús Muñarriz *Ellas tienen la palabra* (1997).

Ha vuelto. De nuevo está sentado a la mesa.
Muy breve es el diálogo. Pues
la historia de Ítaca se resume en lo cotidiano.
En su mirada yo escucho sin embargo
respuestas como el mundo.
A mi mesa se sientan Circe con sus Sirenas,
Nausícaa con su juventud.
Con él están como una nostalgia
que fuera ya una culpa
las vidas y los rostros de las que amó,
el encanto implacable de cuanto arriesgaba
y la alegría de una entrega
más allá de sentimientos y moral.
Ha vuelto. No sabe bien a qué.
Pues más que a morir le tema a envejecer.
Sospecha de la calma como si contuviera un virus.
Soy para él peor que una traición:
soy tan inexplicable como él mismo.

La escritora presenta la historia mítica mediante un monólogo dramático, muy frecuente en la llamada poesía de la experiencia[7]. El monólogo expresa lo cotidiano y las expectaciones más íntimas. La voz lírica se enmascara tras la ficción acogiéndose al prestigio de la epopeya, encarna el mítico personaje de la *Odisea* como eficaz artificio comunicador (Cano, 90)[8]. Se interroga e ironiza sobre sí misma en una suerte de desdoblamiento al recordar el encuentro con

7. Aunque Francisca Aguirre pertenece a la generación de los cincuenta, el monólogo se adecúa al espíritu intimista y al tono de una literatura humanizada en la que los referentes míticos sirven como vehículo de expresión del sujeto poético.

8. El monólogo dramático o el soliloquio es un recurso poético muy utilizada por los poetas para contar a través de los mitos, personajes literarios o históricos, reflexiones personales como, en este caso, la igualdad de género, el equilibrio y la validez del punto de vista femenino. Su manejo es recurrente en los poemas dedicados a Circe. Poetas como el mencionado Cavafis o Luis Cernuda en *La realidad y el deseo* habían adaptado con frecuencia esta técnica procedente de la cultura anglosajona que evita la exhibición directa de las emociones rehuyendo el lado personal. Del mismo modo, la llamada poesía de la experiencia alude a una tendencia dominante inspirada en autores como Robert Langbaum en *The Poetry of Experience* o en los *Songs of Experience* de William Blake que viene a significar una exaltación de la experiencia y sentimiento propio del ser humano, que imprime un sello personal frente a valores tradicionales. Se comenzó a usar, entre otros poetas, por Gil de Biedma (Cano, 181-184). El recurso del monólogo permite un giro sustancial de perspectiva de la historia mítica desde una visión androcéntrica hacia un postura femenina de la mujer que espera y su desesperación (Wilcox, 2007). En la poesía de la experiencia se produce la recuperación del sujeto poético que habla de sí mismo, ocultándose o dividiéndose entre el sujeto y la realidad, entre lo biográfico y lo lírico. Ello deriva en la ficción del «yo» poético y en la ficcionalización del autor escindido, en conflicto consigo mismo (Ayuso, 47-50). Los estudios de Cullell (2010) o Iravedra

Circe y con otras amantes marinas de Ulises. Su voz exterioriza la soledad y el abandono, narra la aventura épica, pero contada esta vez desde el infortunio de la mujer que espera, desde la perspectiva de la cotidianeidad doméstica y el transcurso del tiempo en soledad[9]. Circe, como parte de las aventuras de Ulises, y Penélope representan dos aspectos distintos del espíritu humano, lo interior y lo exterior, que convergentes en el final del viaje de introspección[10].

Teresa Ortiz comparte inquietudes similares al poema de Aguirre en «Ítaca», perteneciente a *Rosa de San Juan* (1985), en el que Circe vuelve a incitar la conciencia de Penélope en su disputa con Ulises. El tono coloquial de los versos libres sobre los que se construye el diálogo ofrece la oportunidad a Penélope de expresar su versión propia: la conciencia del paso inútil del tiempo y la memoria de un héroe que ha perdido ya su credibilidad. La autora transforma la mirada obediente de la Penélope homérica, infundiendo la fortaleza de carácter y de autoafirmación de sí misma, de su propio nombre e identidad:

Al igual que esta tierra he sido solo un sueño
Demoré cuanto pude tu estancia lejos de ella.
Yo fui Circe, Nausícaa… Ítaca no existió.
Tu vuelta me condena, al reino de las sombras.
Muertos los pretendientes ya todo es como antes.
Nada importa si el tiempo dejó huella en tu rostro.
Para mí serás siempre aquella que me espera,
tejiendo mi regreso.
¿Los pretendi*entes, dices?… Soy demasiado vieja.*
Casi no te recuerdo y nunca esperé a un héroe.
Sí, mi nombre es Penélope.

El recuerdo de Circe en estas composiciones es utilizado de pretexto para contrastar la condición dócil y sumisa de la Penélope tradicional. Se despierta en ella un talante independiente y una actitud de descubrimiento personal reforzado por la comparación con Circe o Nausícaa y la profunda reflexión de su experiencia vital.

Estos primeros poemas coincidicen en tratar de equilibrar y normalizar la lectura tradicional del texto clásico a partir de la oposición común con Circe, como personaje antagonista, emancipado y autónomo, en el que se contempla

(2015) profundizan en esta cuestión centrando el ámbito de estudio en la poesía de la experiencia de finales y comienzo de siglo.

9. La misma cuestión la trata Aguirre en otro de sus trabajos, «Sísifo de los acantilados», en donde recurre a otra figura mítica para insistir en la ausencia y la espera. La visión tradicional pasa por el filtro de la vida y del hastío de su cotidianeidad (Del Olmo, 2011).
10. Marina (2002: 277) o Álvarez (2014) coinciden con la idea de soledad del sujeto lírico del poema.

Penélope. Aunque la toma de conciencia implique un primer paso, resulta insuficiente, exige la determinación de canalizar el impulso con acciones que consoliden el cambio de criterio. Algo que no ocurrirá hasta más adelante con poemas donde se encuentra una alteración en el tono contestatario y en las relaciones entre los personajes míticos. Sin embargo, previo a esta imagen subversiva se presentan a continuación poemas que reavivan el mito destacando por encima de todo la riqueza de su potencial expresivo.

La experiencia erótica y el ejercicio poético coinciden en el poema de Mercedes Escolano, integrante de la antología *Las diosas blancas* (1985). Su editor, Ramón Buenaventura, puso de relieve el empuje y la presencia de obras escritas por mujeres en la primera década de los ochenta, dentro del ambiente liberador de la transición política, sin la censura de los años precedentes, lo que permitía nuevas formas de experimentación. El mar mediterráneo y el mundo clásico son temas recurrentes en su producción literaria, en la que incorpora los mitos como elemento lúdico en el procedimiento de elaboración de sus trabajos, ejemplo de ello es «Ulises se embarca a Ítaca»:

> […] y en el estrecho
> confundidos agólpanse los delfines
> con gritos casi humanos se entrepiernan
> la copa de hembra que es el mar
> muestra su vagina suntuosa
> decora sus senos rotundos
> desgájese la leche de los ahogados
> mientras uno a uno
> a pique
> sucumben los barcos.

El poema erotizado estimula el recuerdo del motivo de la copa de Circe ofrecida a Ulises como símbolo de la tentación sexual. La imaginería de los versos funde el paisaje marino con el placer del cuerpo femenino. Una de las características definitorias de la poesía femenina de finales del XX, como atestigua Ugalde, es la representación del deseo. Predomina un sujeto erótico activo mediante la voz de una mujer que celebra los placeres corporales. Las escritoras indagan en el amor y el deseo participando del proceso de auto-descubrimiento, creando posiciones de mujer-sujeto inéditas en la lírica de siglos anteriores (652). La difusión de la poesía erótica se intensifica a finales del milenio, las imágenes y la alusión implícita al mito clásico contribuyen a validar este escenario renovador y liberador del cuerpo desnudo desde el punto de vista femenino, como mujer sujeto, en contraste con la imagen de mujer objeto recreado a partir del

modelo masculino, aportando un giro copernicano con respecto a la recepción habitual[11].

La satisfacción por el mito de Circe seduce otras tendencias alejadas del tono confesional e intimista. Aporta, en cambio, el material cultural de calidad para experimentar con un lenguaje elaborado desde el artificio y la estética preciosista. Así, por ejemplo, Pere Gimferrer se inspira en la isla de Circe para recrear la escenografía de un paisaje exótico con resonancias más modernas. Gimferrer formó parte del grupo de poetas reunidos en la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), llamada Generación del Lenguaje[12]. Los cantos a una Venecia decadente convirtieron en tópico productivo la añoranza de una cultura artística remota, como la máscara de Circe en «Himno». Los versos incorporan la metamorfosis, pero a través de la magia de la palabra como pieza necesaria para elevarse y trascender el poeta por encima de la misma muerte:

> Contemplo el sol y el ritmo del cerezo
> que estremece sus ramas. Circe, Circe,
> ¿son tuyos estos ojos que puntean
> la mies, como una noche? No los cierres
> mas ciñe en mí, oh espada y fiel del día,
> oh manopla en mi rostro, viva máscara,
> ocre dogal, oh cepo por quien somos
> más que quien somos, claridad de un vientre!
> […] Viene
> un sordo rumor, megáfonos, sirenas,
> pesquerías lejanas. Puede el mar
> saber más que nosotros, y sentencia
> con su fulgor de escualo.
> […] Voluntad de púrpura
> sobre mis hombros, voluntad de ser
> más que yo mismo, escudo de ojos tristes.
> Oh voluntad de estío en llamas. Muerte,
> sobre la mies soy tuyo.

11. En este sentido, la escritora María Rosal en ¿Qué cantan las poetas españolas de ahora? (2007: 103-144) realiza un estudio panorámico de la poesía entre los años 1970-2005 subrayando la importancia de la poesía femenina en este tiempo. La antología previa de la misma autora *Con voz propia* (2006) recopila trabajos representativos de estos cambios con opiniones y claves de entendimiento ofrecidas por algunas de las autoras, aportando una propuesta de canon renovado formado por escritoras.
12. Sobre los poetas novísimos remito a la edición de Ciplijauskaité (1991) en la que críticos y poetas profundizan en la repercusión de este movimiento en la poesía de la época y su influencia posterior.

A diferencia de Gimferrer, el poeta Antonio Colinas revela una intención personal arraigada en la tradición medieval. Circe representa una etapa superada en el ritual de iniciación hacia lo desconocido, cuyo aprendizaje forma parte esencial de la experiencia humana. El poema contiene un desarrollo argumental más amplio compuesto de treinta y cinco cantos, dado que se inspira en la aventura de Ulises contada por Dante. Los primeros versos del Canto VIII del poema de Colinas son paráfrasis de los versos italianos del «Inferno» (XXVI, 90-142) trasladados como intertexto[13]:

> «Ni el amor de Penélope me saciará la sed
> de aventura y misterio. Sabed que no he nacido
> para vida animal». Y por eso forzó
> en sí el conocimiento, quiso verse en el rostro
> sin rostro de los dioses que albergaban las aguas.
> Después de haber probado las raíces del mal
> sobre la isla de Circe, aún quiso ir más allá
> del confín, hasta el fondo de la tumba del sol.
> Y vio las costas últimas, y las últimas islas,
> Surcando cual delfines el horizonte en llamas.
> Al fin, tras las columnas de Hércules, el mar
> Era ya un mar sin gentes, soledad infinita.
> Mas los cuerpos, las almas, aún estaban beodos
> de aventura en la proa de aquella frágil nave.

Colinas reproduce estos versos del poeta florentino añadiendo la imagen de la ingesta de las raíces del mal ofrecidas por Circe[14]. Muestra especial sensibilidad por la temática del viaje como algo más que un mero desplazamiento, le interesa, tal y como él mismo afirma (Colinas, 1997), solo si cobra un sentido existencial en el que converge el individuo en lucha frente a sus limitaciones. En cambio, en otra de sus composiciones, en la que solo alude a Circe en el

13. Según explica Ayuso (54) el recurso de intercalar versos de otras composiciones de la tradición coincide con un rasgo propio del llamado culturalismo literario de la época. El poema está incluido en el poemario *En la luz respirada* (2004) en el que se incluyen composiciones de *Noche más allá de la noche* a la que pertenecen los versos.
14. En la *Odisea*, Ulises rechaza la copa de la tentación para evitar ser transformado en cerdo por Circe, como sí ocurrió con sus compañeros de travesía. El dios Hermes, enviado por Apolo, divinidad que simboliza la razón frente al desenfreno de Dioniso, había protegido a Ulises con el antídoto de las hierbas de Circe, proporcionándole la raíz de la hierba *moly*. En la versión de Dante, Ulises recuerda la isla de Circe como el lugar de la tentación en el pasado de su vida como ejemplo de superación. Sin embargo, aunque Ulises prosigue la navegación hacia las tierras no descubiertas por el hombre fue castigado cuando el barco se hundió atrapado en un remolino. Colinas mezcla ambas tradiciones para llevarlas a su terreno poético.

título, «La isla de Circe», Colinas siente atracción por el espacio geográfico como fuente de inspiración cargada de mensajes simbólicos:

> Isla mía, en ti muere la luz y sobre ti,
> como una perla negra, veo la noche.
> […]
> Negras ovejas sienten
> en la sangre la noche y las campanas.
> Quedar en estos patios de labriegos,
> de artesanos, cocheros y marinos,
> con pozos, con mosaicos destrozados,
> con los perros que ladran a los perros,
> y los cerdos que hozan bajo las enramadas
> y la higuera que ahuyenta la muerte de los labios.

El carácter ambiguo de Circe, un mito situado entre la vida y la muerte, inspira al poeta otorgando relevancia al paisaje mediante la conjunción de términos opuestos como eje temático de la composición. La luz y la oscuridad, el día y la noche, la tierra y el mar, la piedra y el elemento vegetal son todos ellos contrastes que definen la topografía poética de la isla. La dualidad forma parte intrínseca del mito homérico: Circe es la hija del sol, pero también la que instruye y dirige al héroe hacia el mundo oculto de los difuntos. La isla no es solo una roca que se sitúa sobre el mar, sino que proporciona el descanso al poeta en la travesía de la vida, como si se tratara de un paraíso artificial, un jardín flotante que ofreciera sus dones. A juicio de Alonso, la isla de Circe simboliza un espacio dual costero, agreste y rústico rodeado del paisaje marino, que acoge la seguridad y la inestabilidad, el ocio y el temor al vacío del mundo, la vida sedentaria y el viaje a lo inaccesible; un viaje que quizás no acabe en Ítaca, sino con la prolongación de la muerte, como se sugiere en los pasajes del Infierno de Dante (39).

El Colectivo Alicia Bajo Cero analiza la última poesía española realizando reflexiones sobre la producción lírica hasta los años noventa. Se trata de una poesía de carácter evocativo anclada en el recuerdo y en la memoria, lo que implica la concepción de la tradición como una herencia que no admite análisis ni cuestionamiento haciendo caso omiso de la actualidad (28). Los mitos clásicos se instauran como vehículo de expresión modélico emplazado en el pasado, en donde se halla el espacio de autenticidad y pureza sobre el que poeta desea volver con el interés surgido de la nostalgia.

Enrique Badosa queda igualmente deslumbrado por el paisaje de la isla de Circe, en el interior del archipiélago griego, uno de los lugares donde se situaría la mítica isla de Eea. En «Mal consejo a Ulises», incluido en *Mapa de Grecia*, el

sujeto poético se expresa en segunda persona gramatical para dirigirse a Ulises, pero también, de forma simbólica, a un tú lírico universal:

> ¿Para qué quieres regresar a Ítaca?
> ¿Te sientes ya cansado? ¿Ya? ¿Tan pronto?
> Hay mayores peligros en tu casa
> que el lestrigón, que el Cíclope, que Circe…,
> y allí toda tu astucia será inútil.
> Mira lo que te espera:
> los repetidos nombres cotidianos, y no los nuevos nombres de la mar,
> la respetable ropa sedentaria,
> y no el músculo tenso de aventura,
> la sensatez, el orden, el prestigio
> y la buena condición de los notables,
> las naves escoradas en la arena,
> y cómo se marchita la rosa de los vientos…
> Si fueras tan astuto como dicen,
> Pasarías de largo.
> ¿Por qué volver a Ítaca,
> cuando hacen tanta falta
> hombres de aventurar?

El poema comienza y finaliza con dos interrogantes que cuestionan el valor dado al retorno incitando a prolongar la experiencia más allá de Ítaca. Circe condensa el ímpetu por el viaje frente al letargo de la vida sedentaria. Tras la máscara poética, el autor parece hablarnos de sí mismo, como si fuera Ulises, pero a la vez parece desdoblarse mediante la voz de un tú poético equivalente a cualquier individuo. De este modo, la seducción de Circe formaría parte de la fascinación del viaje como alegoría de la vida. En esta línea, sin salir de la segunda persona, Andrés Trapiello alienta la presencia de Circe en «Leyendo la Odisea», aunque la somete comprimiendo su recuerdo únicamente a la vivencia erótica:

> En tus ojos, mi amor, oigo a veces, y le hablan tus ojos,
> que preguntas si fueron los besos de Circe y Calipso
> tan ardientes y dulces como asegurara el poeta,
> y si al viejo Odiseo nostalgias le vienen de entonces
> como llegan del mar, por las olas pulidos, los pecios.

La diversidad de miradas en torno al mito de Circe se modifica paulatinamente de acuerdo con la renovación de la lírica, pero sin contraponerse a la poesía precedente con la que convive. La imagen del mito congrega nuevas fórmulas de expresión, se opera mediante la enorme disparidad de registros y tipologías del discurso literario que concurren el mito y que ofrecen una lectura compleja

y heterogénea. Siguiendo el razonamiento de Cano Ballesta, la práctica poética se desarrolla en el contexto de un panorama en apariencia caótico debido al signo de los tiempos, que favorece la pluralidad de voces, la variedad de tendencias en línea con la independencia de cada poeta ajeno a la filiación a escuelas o movimientos. El pasado deja de ser una carga para convertirse en un arca de tesoros valiosos a los que recurre de forma ávida. Sigue abierta a los mismos temas y recursos de la modernidad, pero actualizando el material desde una perspectiva personal, paródica o mimética y valorando el espíritu singular del artista en un contexto cultural diverso, beneficiando la entrada a múltiples manifestaciones tanto cultas como populares (39).

Dentro de este ambiente cultural surgen diferentes tendencias y estilos que cohabitan en un mismo contexto poético, siendo el mito de Circe el común denominador de poemas que oscilan desde la brevedad de la poesía minimalista a la extensión de una composición amplia, desde la subjetividad de un poema surrealista al ejercicio metapoético, o fluctúan entre la creación de un poema urbano hasta la letra de una canción de autor o la conjunción de poesía y drama, en cuya tesitura Circe logra la oportunidad de expresarse con voz propia. Esta apertura de horizontes divergentes con respecto al texto clásico, aunque fieles a la predilección por el mito, se constata en las siguientes propuestas.

El recuerdo erótico desde el lado sensual de Circe vuelve a recuperar su lugar en el haiku de Juan Peña, ajustado a las exigencias del molde poético de cuatro versos:

> Besé la dulce piel
> de Circe y de Calipso.
> Quiero llegar a Ítaca,
> volver donde fui niño.

El acontecimiento mítico se simplifica al máximo en el contexto de la denominada poesía minimalista. Existe una vuelta a la tradición de la poesía pura y del silencio, precisa y concisa, capaz de prescindir de elementos narrativos carentes de historia por un fondo preciosista u ornamental. Cano Ballesta remite a las palabas de Jorge Guillén al referirse al haiku como el género japonés origen y precedente de la inspiración de esta variedad poética, más depurada, desnuda e intelectual (41).

El trabajo de Vicente Luis Mora «El fin de la posmodernidad», discurre sobre el tema de la muerte del autor superpuesto al argumento homérico:

Yo que fui muchos todos y fui Nadie
ya regresé a mi Ítaca final
pude tensar el arco del silencio
y duerme junto a mí la que tejía
[…]
hay influencias sí mas no cadenas
la diseminación ha terminado
es cierto que hay un yo plural disperso
que firma los panfletos posmodernos
dictaminó la muerte del autor
la perspectiva histórica y el plagio
inevitable el todo vale nada
existe un yo plural pero no es este
pues no está el texto –ni el sujeto– hueco
quitad las sucias manos de estos versos
exijo mi lugar en el olvido
dejé con Circe a Nadie y continué
todo el fracaso de este libro es mío.

Circe es una pieza en este universo creativo actualizado mediante un juego literario anacrónico expuesto a la valoración y a la disgregación de los conceptos de obra, de autor y de persona. De nuevo, la maga representa la dualidad, revela un aspecto paradójico del mito, puesto que Ulises deja de ser Ulises, el héroe tradicional, cuando vuelve a Ítaca, al igual que el autor necesita de la aventura imaginativa de la creación.

La disparidad del enfoque mítico se observa en *Circe versus Tánatos* de Fernández Coca, en cuyo poemario el poeta vuelve sobre el relato griego con estética surrealista, más personal y hermética. Refiere a Circe como excusa para enfrentar la creatividad contra la destrucción poética, asociando la metamorfosis de Circe con la vitalidad del proceso artístico en constante transformación y evolución:

En la estancia tranquila,
rebosante de primavera.
Tras el vidrio ávido de luz,
revoloteaba la transformadora Circe.
Su vuelo pasaba entre las cosas.
Y como trémulo roce, con tímido suspiro,
atravesó la hendidura.
Aquel camino no andado,
que conduce los labios
a beber sangre fluyente
en el cáliz que parió una estrella.
«Soy Tánatos», vi grabado en lo alto.

En el universo personal de Nuria Barrios, Circe inspira la partitura erótica en la que se ha convertido la *Odisea*. La música altera los mimbres poéticos para construir una metáfora de la impostura de la cotidianeidad de la vida y de las relaciones sentimentales contradictorias. Es el ámbito de la desazón existencial dual, de los sueños y ausencias, de la persistente imagen femenina vinculada al recuerdo y al vacío. En el «El aria más hermosa» Circe canta de nuevo y teje junto con Calipso, las Sirenas y Penélope por el amor de Ulises:

> En la partitura de la *Odisea*
> resuenan las pasiones,
> sus llamas y sus sombras.
> Con dulce voz, las diosas
> Circe y Calipso
> tejen su deseo por el hombre
> (en la cóncava penumbra de sus cuevas
> tiembla el fogoso Odiseo).
> […]
> Las Sirenas,
> divas absolutas,
> compiten con un dúo
> lírico y sombrío.
> […]
> Pero es Penélope,
> en su celda
> austera y blanca como los huesos,
> quien interpreta
> el aria más hermosa.
> Nadie la oye.

El mito también es objeto de inspiración musical para Elíes Montxoli Cerveró, escrita por el poeta y profesor Ángel García Galiano. Las canciones llevan el título de las aventuras y de los espacios geográficos de la *Odisea*: Ítaca, Ulises, Polifemo, Circe, Hade, Calipso, Nausícaa, La isla, Penélope y Luz de Ítaca. Los temas inicial y final coinciden con el lugar de comienzo y fin del periplo cíclico de Ulises entre los que se intercalan algunas de sus hazañas, como la que tuvo lugar con Circe:

> En el lecho yaciste con la maga
> mientras tus compañeros
> en cerdos convertidos
> hozaban por los suelos de palacio.
> En las noches de luna llena, ella,
> te enseña los secretos de la muerte,
> a conjurar el canto de las Sirenas,
> y a descender incólume hasta el Hades.

El texto, en segunda persona, se sitúa en el tiempo del mito, cuando Circe desvela el secreto a Ulises para encarar el viaje al Hades. Las sabias palabras de Circe, interpretadas por García Galiano, preparan al héroe para acometer un viaje interior hacia sí mismo, en el que la maga asume el papel de brújula mental, en busca de la autenticidad del propio individuo inmerso en un proceso de madurez hacia un sentido renovado de la vida.

En esta línea de pensamiento, el poeta Óscar Martín Centeno justifica el papel de Circe como guía experiencial a partir de la relación erótica. La colección de poemas *Circe* argumenta el poder de seducción del mito a través de las voces de Tiresias y de Ulises en calidad de *dramatis personae* indicado al inicio. En opinión de Ana Rosetti, en su análisis precedente al texto, se trataría de un monólogo intimista del escritor dividido en secuencias que articulan el conjunto siguiendo un proceso o dramaturgia (3). La imagen de la rueca con la que teje Circe incorpora la metáfora del movimiento eterno, del instante detenido en el que se siente atrapado Ulises. Sin embargo, Circe no lo retiene, lo seduce y la agasaja como en el texto griego. A diferencia del tópico épico, en el poema moderno es Ulises quien se enamora de la maga sin la necesidad de filtros: «porque tu piel es mapa y es enigma / es brújula y tormenta» (32). Se debate entre el deseo y la voluntad de resistir. El miedo a sucumbir ante el poder de una mujer le impide abandonarse a ella y admitir su condición de ser humano, llegando a culpabilizarse por sentir y desear. Ella es, al mismo tiempo, su salvación y su abismo: «tu voz se convirtió en mi oráculo, / tu cuerpo en mi placer y mi agonía, tu recuerdo / en esta maldición que abrazaré / a fuego hasta la noche en que me muera» (50). Circe, aunque preside el poemario con su nombre en el título, no existe como sujeto con voz. Su imagen simboliza el designio que Ulises ha de cumplir a través de los años como forma de enriquecimiento personal, renovador y existencial. Circe, en su función de acompañante, provoca sentimientos cruzados y discordantes que confunden al héroe, entre recelo y pasión, es amada o temida. Al cuidado de Circe, Ulises inicia el camino hasta los límites de la Ítaca oculta en su interior, la Ítaca del amor sin máscaras ni prejuicios.

La misma tesis comparte Félix Morales Prado en *Circe*, constituido por un conjunto polifónico de voces con alusiones modernas en las que intervienen Atenea, Homero, Anticlea y un Coro, que nos remite a la tragedia griega, y por fin, la voz de Circe. Su sabio consejo induce a Ulises a profundizar en su espacio mental. Pese a la intervención de los personajes, el mismo poeta desvela su recurso estilístico en el que no hay un verdadero coloquio, sino un largo soliloquio del ser humano consigo mismo:

Circe:
Sentí, amigo, de pronto, cuando me hirió la madrugada
el hueco que en mi pecho dejó tu hombría rendida.
Temí que hubieses huido.
Pero veo que viniste a sollozar en el abismo.
Si tanta es tu nostalgia,
¿por qué no te entregas a su cifra?
Y si no,
¿por qué no reinas a mi lado
sobre tu derrota y sus miserias?
¿Es que no sabes dónde está tu corazón?
Encuéntralo pronto, antes de que tu alma
se pierda por el Valle Oscuro.

Circe representa el debate interno del individuo moderno en la encrucijada de la vida, en constante desasosiego entre el caos y el orden, que permite albergar la esperanza de trascender hacia un más allá y lograr el equilibrio vital.

Como contraste a los trabajos anteriores, el poema de Javier Salvago gira en torno a un ambiente urbano más actual, en donde Circe, de forma implícita, pudiera representar la tentación efímera de una mujer desconocida. El encuentro con la hipotética Circe se produce en el contexto de la vida diaria, rompiendo con la lógica del mito clásico, entendido como un acontecimiento extraordinario y fabuloso. El estudio de Conde Parrado aporta las claves para comprender en profundidad este extenso poema de ciento veintidós versos en el que se cuenta la vida de un publicista actual, de los cuales cincuenta y ocho versos se dedican al regreso a su domicilio tras un largo día de trabajo en la oficina, que se correspondería a la vuelta de Ulises a Ítaca (2005: 235):

Opta por desandar, paseando, el camino
de regreso. La noche lo tienta con sus brillos,
con sus archisabidas promesas, que desoye
porque, por experiencia, sabe ya lo que esconden.
Una atractiva joven se le acerca y le pide
Fuego… Quizás, podría… pero no se decide
a dar el paso. No, no está para esos juegos
que exigen entusiasmo, dedicación y un cierto
grado de confianza en uno y en su hombría
bastante quebrantada, sin moral, distraída
con otras obsesiones.

Se trata de una odisea diaria que recuerda la travesía urbana de Leopoldo Bloom del *Ulises* de Joyce, sobre la que Salvago expone su postura personal ante la vida por medio del mito, entre la autobiografía y la cotidianidad, sin el poso apenas de la tradición clásica (Barón, 131-138). Por otro lado, el mismo

Salvago, había escrito once años antes otro poema con el mismo título en el que reducía no ya el trascurso de un día, sino la *Odisea* misma en cuatro endecasílabos, siendo Circe, sin duda, parte de esos deseos de aventura que emanan a lo largo de nuestra vida:

> Como el amor, el arte, los deseos,
> los sueños, la aventura o la batalla,
> la vida –este viaje sin retorno-
> lo es todo mientras dura,
> y luego nada.

El mito de Circe adquiere una nueva vertiente pareja a la sensibilidad urbana expuesta a las inquietudes y sentimientos de experiencias personales. En los poemas anteriores es infrecuente la voluntad de abordar cuestiones comprometidas con la actualidad, siendo la función expresiva predominante en todos ellos. La imagen de Circe se desdibuja debido a la diversidad estética individualista propia de cada autor. A menudo existen, en cambio, escenarios poéticos en los que se distingue la intención de acentuar la faceta de Circe como guía experiencial, tanto del viaje entendido como alegoría de la vida o como estímulo de descubrimiento personal. Las siguientes composiciones, en cambio, tienden a alterar el orden de los acontecimientos. Subvierten el argumento de la materia épica alterando la relación imperante entre los personajes míticos con nuevas motivaciones, expresadas con un tono reivindicativo ligeramente creciente en la intervención de Circe.

Frente a la versión épica conocida, Manuel Lara Cantizani recrea en «Carta de Penélope a Circe» una supuesta correspondencia entre Penélope y Circe, que nunca tuvo lugar, en la que Penélope se sincera con su rival sentimental para desmentir la paternidad de Ulises con Telémaco, tal y como se afirmara en la *Odisea*, llegando incluso a rechazar su propia maternidad:

> Agua. Me separa de Ulises
> tu cuerpo y el suyo sudando amor desnudo
> sin orillas.
> Demasiada agua.
> Su insípido recuerdo vadea seco
> por las playas de la memoria.
> El porqué de este poema es el mensajero, Telémaco.
> Él y tu cariñoso huésped
> –fiero engañado–
> se creen padre e hijo.
> No los desilusiones, no seas bruja.
> Además, los labios anónimos que besé a escondidas
> se han empapado de olvido
> y, te seré sincera, amiga,

no sé bien quién lo engendró.
Mi nuevo amante
–él ha escrito estos versos,
no es héroe, es poeta–
admira al tuyo.
Yo, ya no.
Recuerdos a los cerdos.

Penélope escribe una carta a Circe en la que Ulises es ya un recuerdo. Es Telémaco, según indica el poeta, el objeto de la carta que sirve a Penélope para desmentir la versión tradicional. Destaca el tono discursivo, la ironía final y la multiplicidad métrica de la composición semejante a las inflexiones de un intercambio dialógico. Se observa un giro evidente en el pensamiento de la heroína, quizás producto del cambio de los tiempos, demostrada en la indiferencia de Penélope en cuanto a la relación de su marido con Circe. La composición plantea conflictos de nuestra vida actual, en la que la propia mujer toma decisiones sobre sí misma, siendo sujeto y objeto al mismo tiempo de su propia reivindicación. En la función de contraste, mencionada al inicio, Circe sirve de modelo a Penélope para que ella misma se descubra como sujeto independiente al mismo nivel, aunque su postura vital no va más allá de la mera autoafirmación. En cambio, en la composición de Lara Cantizani, Penélope, a través de Circe, resuelve el dilema al descubrir sus intereses y deseos contenidos, manipulando el relato clásico con un desplazamiento argumental atento a circunstancias más actuales.

En este sentido, el trabajo de Juan Antonio Olmedo actualiza el episodio de la metamorfosis en «Arrepentido Ulises». Ulises pide a la maga Circe que devuelva a sus hombres la forma humana con el poder de su varita mágica, tal y como ocurriera en la *Odisea*, pero al momento cambia su decisión: se arrepiente cuando reconoce en ellos su verdadera naturaleza animal dominada por los impulsos:

Creyéndolos humanos privados de su imagen
te rogué que les dieras su primitiva forma,
el eco de las risas, el sabor de las lágrimas,
el gozo de la amable conversación nocturna
brillando como hoguera que el temor ahuyentaba.
No quiero haber expuesto tantas veces la vida,
que el dolor hizo larga, para ver en sus ojos
dibujarse la burla o escuchar sus engaños.
Devuélveles, oh Circe, sus figuras de cerdos.

Olmedo rompe con las expectativas tradicionales aportando el efecto contrario al trastocar el orden establecido con alteraciones evidentes en el argumento. La

metamorfosis de Circe funciona de espejo poético que nos devuelve el reflejo distorsionado de la imagen heroica.

Por último, la composición de Silvia Ugidos «Circe esgrime un argumento», se sitúa en la óptica reivindicativa donde se escucha, por fin, ya en primera persona, la voz de Circe de forma descarnada, más abierta y directa:

> Si regresas, Ulises
> Encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:
> Penélope ojerosa
> que afanosa y sin saberlo
> le teje y le desteje una mortaja
> al amor. Ella pretende
> aferrarse y aferraros a lo eterno.
> Si regresas,
> hacia un destino más infame aún
> que este que yo te ofrezco
> avanzas, si vuelves a su encuentro.
> Más enemigo del amor y de la vida
> que mis venenos
> es vuestro matrimonio, vil encierro.
> Quédate Ulises: sé un cerdo.

A diferencia del argumento arcaico en el que la maga advertía de los inminentes peligros marinos al héroe, la Circe de Ugidos pronostica la frustración venidera de Ulises cuando rehaga su vida junto a Penélope, ofreciéndose ella misma como alternativa sexual a la monotonía de la relación matrimonial. Pero al mismo tiempo ironiza con su propuesta, siendo consciente de lo «infame» de su tentadora invitación. Circe toma conciencia de sí misma, se expone desvelando sus sentimientos paradójicos en los que se descubre una sensación de desconcierto vital, contribuyendo a formar parte del contorno mental de un personaje con motivaciones contiguas y reconocibles que conciertan en el entorno actual. El mito es reinterpretado para liberar situaciones vitales que pudieran considerarse reprobables o inaceptables mediante el auxilio de un recurso de prestigio cultural que enaltece y reivindica la complejidad del ser humano.

Conclusiones

Tras el análisis de los poemas, se confirma la presencia de Circe en los últimos cincuenta años como el periodo de tiempo en el que vuelve con más fuerza su figura junto con otros mitos femeninos homéricos, que coincide, además, con un tiempo de apertura social y política en nuestro país. Cuesta creer cómo el personaje mítico, tan bien construido y dotado de rasgos poderosos en su

carácter que anulan su dependencia de los hombres hasta el punto de poder manejarlos a su antojo, carece aún de voz propia y continúa siendo utilizado en prácticamente todas sus facetas como pretexto poético de acompañamiento del héroe.

Este recorrido poético refleja el arduo camino de la imagen poética femenina de Circe hasta el momento y el espacio pendiente que aún queda por reivindicar. En este sentido, la poesía se convierte en espacio de encuentro y de experimentación en el que se evidencia, en los primeros textos, un tímido esfuerzo por equiparar los roles entre héroes y heroínas. Es decir, la divina Circe forma parte del acontecimiento mítico, pero esta vez el relato se cuenta desde el punto de vista femenino de Penélope. Posteriormente, el rasgo de identidad innato de seducción junto con el poder de la magia de Circe se conjugan en la poesía mediante un perfecto maridaje entre el cuerpo, como pretexto de atracción, y el lenguaje poético para exponer la vulnerabilidad del lado íntimo y sensual al mismo tiempo. La metamorfosis de Circe se convierte en una oportunidad de enriquecimiento vital, su sabiduría abre nuevos horizontes de conocimiento para el conjunto de la sociedad. Sus palabras guían al individuo en la travesía de la vida, formando parte de una experiencia mental de conocimiento y reconciliación consigo mismo. Por último, es importante destacar el papel subversivo y reivindicativo de la imagen de Circe, algo más cercana, aunque lejos aún, a la forma de sentir y de actuar de una mujer actual que se expresa ya sin tapujos, desafiante, defendiendo su identidad, desligándose paulatinamente del papel otorgado por la Antigüedad, próxima a un pensamiento más moderno. Su voz pone de manifiesto los conflictos existentes en las relaciones de pareja, especialmente en los textos comprometidos con la actualidad.

En el conjunto de poemas seleccionados se constata el predominio de la fuente griega homérica, quizás por la particular seducción que sugiere la temática del viaje, y en el caso de Circe, como se anticipaba al comienzo, por la temática en ella innata vinculada al amor y a la muerte. No debe olvidarse la herencia grecolatina recibida por nuestra literatura occidental, la perenne recurrencia a los motivos clásicos, además de a cuestiones etiológicas, se debe a la equiparación de la vida como viaje (*Odisea*) y como lucha cotidiana (*Ilíada*) (Manguel, 2010), en línea con el poeta griego Cavafis, comentado al inicio

En un primer momento, las primeras composiciones reciben la mediación cultural de otras literaturas europeas presentes de forma latente en los poemas españoles. A continuación, el ambiente cultural dispar y ecléctico influye en la producción más personal e independiente. Por tanto, se echa en falta la voz de Circe donde ella sea capaz de narrar y protagonizar su propia aventura y

desventura a lo largo de su historia. Carece de monólogos propios intimistas en los que pueda abrirse y darse a conocer con mérito propio. Aunque no sea dentro del campo de la poesía, habría que mencionar el relato de Lourdes Ortiz *Los motivos de Circe*, donde el lector se siente reconfortado al encontrar una Circe más humana, en lugar de ser un mero código argumental.

Es posible afirmar que Circe logra desprenderse, aunque muy lentamente, de la visión polarizada, amada u odiada, para abrirse a un espacio de libertad y pluralidad de voces. Se transforma en una valiosa herramienta comunicativa y de identidad por encima de valores estéticos, demostrando la ancha distancia ideológica que tiende hacia una conciencia igualitaria y conciliadora. Por último, con este estudio se plantean interesantes reflexiones, dado la complejidad del mito de Circe, en relación con su imagen en la poesía española contemporánea.

Bibliografía citada

ALONSO GUTIÉRREZ, Luis Miguel (2000). *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*. Universidad de León.

ÁLVAREZ RAMOS, Eva (2014). «Presencia del mito de la Sirena en la poesía española contemporánea». *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 6, pp. 1-26.

BARÓN, Emilio (1999). «Javier Salvago: Ulises urbano». *Literatura comparada: relaciones literarias hispano-inglesas (siglo XX)*. Ed. Emilio Barón. Almería: Universidad de Almería, pp. 131-138.

BENEGAS, Noni y Jesús Muñárriz (1997). *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Madrid: FCE de España.

BOITANI, Piero (2001). *La sombra de Ulises*. Barcelona: Península.

BRUNEL, Pierre (2002). *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco: Le Rocher.

BUENAVENTURA, Ramón (1985). *Las Diosas Blancas*. Madrid: Hiperión.

CANO BALLESTA, Juan (2007). *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*. Granada: Atrio.

CASTRO, Juana (1986). *Narcisia*. Barcelona: Taifa.

CASTRO, Luisa. (1984) *Odisea definitiva (libro póstumo)*. Madrid: Arnao.

CAVAFIS, Constatino (1982). «Itaca», *Poesía completa*. Madrid: Alianza.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1991). *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*. Madrid: Orígenes.

COLECTIVO ALICIA BAJO CERO (1996). «EL SECUESTRO DEL ÁNGEL NUEVO». *POESÍA Y PODER*. VALENCIA: EDICIONES BAJO CERO, pp. 93-120.

COLINAS, Antonio (1997). *El viaje hacia el centro: la poesía de Antonio Colinas*. Madrid: Calambur.

CONDE, Carmen (2007). *Mujer sin Edén*. Madrid: Torremozas.

CONDE PARRADO, Pedro y Javier García Rodríguez (eds.) (2011). *Nadie en suma. Cuarenta poemas sobre Ulises*. Málaga: Antigua Imprenta Sur.

CONDE PARRADO, Pedro y Javier García Rodríguez (eds.) (2005). *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*. Gijón: Llibros del Pexe.

CULLELL TEIXEIRA, Diana. *Poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*. Madrid: Devenir, 2010.

DANTE ALIGHIERI (2015). *Divina comedia*. Madrid: Cátedra.

DE VILLENA, Luis Antonio (1992). *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*. Madrid: Visor.

DEL OLMO ITURRIARTE, Almudena y Francisco J. Díaz de Castro (2011). *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. Sevilla: Renacimiento.

GALINDO ESPARZA, Aurora (2014). *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*. Murcia: Universidad de Murcia.

GARCÍA GUAL, Carlos (2011). *Mitos, viajes y héroes*. México: FCE de España, 2011.

GARCÍA MORAL, Concepción y Rosa María Pereda Colinas (1987). *Joven poesía española*. Madrid: Ediciones.

HOMERO (2010). *Odisea*. Madrid: Gredos.

IRAVEDRA, Araceli (2015). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.

JANÉS, Clara (1975). *En busca de Cordelia*. Salamanca: Álamo.

JOYCE, James (2009). *Ulises*. Madrid: Cátedra.

LÓPEZ EIRE, Antonio (2006). *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Ed. Juan Antonio López. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 451-490.

MANGUEL, Alberto (2010). *El legado de Homero*. Barcelona: Editorial Debate.

MARINA SÁEZ, Rosa María (2003). «Penélope, Ulises y la *Odisea* en la poesía española contemporánea escrita por mujeres», *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, n.º 12-14, pp. 271-283.

MARINA SÁEZ, Rosa María (2002). «El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre». *Nova et vetera: nuevos horizontes de la filología latina*. A. Espigares, A. María Aldama, María F. del Barrio (coord.). Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, vol. 2, pp. 751-759.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2004). *En la luz respirada*. Madrid: Cátedra.

PAULINO AYUSO, José (1998). *Antología de la poesía española del siglo XX. Vol. 2*. Madrid: Castalia.

PALAO, Paloma (1982). *Contemplación del destierro*. Madrid: Endymion.

ROSAL, María (2006). *Con voz propia: estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Sevilla: Renacimiento.

ROSAL, María (2007). *¿Qué cantan las poetas españolas de ahora? Poesía y poética (1970-2005)*. Sevilla: Arcibel.

RUIZ DE ELVIRA PRIETO, Antonio (2011). *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.

TENNYSSON, Alfred Lord (1991). «Uysses», *Selected Poems*. London: Penguin Books.
UGALDE, Sharon Keefe (2006). «Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): bosquejo a grandes pinceladas». *ARBOR, Ciencia, pensamiento y cultura,* vol. CLXXXII, 721, pp. 651-659.
WILCOX, Ella Wheeler (2007). *Poems of experience*, Cambridge: Cambridge UP.

Poemas citados

AGUIRRE, Francisca (2000). «La bienvenida», «Sísifo de los acantilados», *Ensayo general (Poesía completa 1966-2000)*. Madrid: Calambur.
BADOSA, Enrique (1979). «Mal consejo a Ulises», *Mapa de Grecia*. Barcelona: Plaza y Janés.
BARRIOS, Nuria (2012). «El aria más hermosa», *Nostalgia de Odiseo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
CARDONA, José Manuel (1959). *Poemas a Circe*. Madrid: Adonais.
COLINAS, Antonio (2004). «Canto VIII», *En la luz respirada*. Madrid: Cátedra; «La isla de Circe», *Joven poesía española*. Madrid: Cátedra, 1987.
ESCOLANO, Mercedes (1986). «Ulises se embarca hacia Ítaca», *Felina calma y oleaje*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
FERNÁNDEZ COCA, Luis (1994). *Circe versus Tánatos*. Madrid: Devenir.
FLORIÁN, Miguel (1994). «Circe», *Anteo*. Huelva: Diputación Provincial.
GIMFERRER, Pere (1988). «Himno», *Poemas 1962-1969*. Madrid: Visor.
MARTÍN CENTENO, Óscar (2011). *Circe*. Granada: Alhulia.
MONTXOLI CERVERÓ, Elies (2009), «Circe», *La luz de Ítaca*, Barcelona: DVD.
MORA, Vicente Luis (2003). «El fin de la posmodernidad», *Nova*. Madrid: Pre-Textos.
MORALES PRADO, Félix (2008). *Circe*. Sevilla: Alfar.
LARA CANTIZANI, Manuel (2002). «Carta de Penélope a Circe», *Incultura clásica*. Montilla: Ayuntamiento.
OLMEDO, Juan Antonio (1992). «Circe», *Secreto juego*. Sevilla: Renacimiento.
ORTIZ, Teresa (1985). «Ítaca», *La rosa de San Juan*. Madrid: Trieste.
PEÑA, Juan (2008). «Haiku», *Teselas*. Jerez de la Frontera: Editorial AE.
RACIONERO, Quintín (2002). *Sonetos a Circe*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
ROSAL, María del (2011). «Ulises new age», *Nadie, en suma*, Málaga: Antigua imprenta Sur.
SALVAGO, Javier (1996). «Ulises», *Ulises*. Madrid: Pre-Textos.
TRAPIELLO, Andrés (2004). «Leyendo la Odisea», *Un sueño en otro*. Barcelona: Tusquets.
UGIDOS, Silvia (1997). «Circe esgrime un argumento», *Las pruebas del delito*. Madrid: DVD.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 95-113
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24620

Restos de aura en los viejos escenarios de rodaje: la recreación de secuencias cinematográficas en la narrativa española contemporánea

Aura remains in old filming sets: the recreation of film scenes in contemporary spanish narrative

Teresa Gómez Trueba

Autoría:
Teresa Gómez Trueba
teresa.gomez.trueba@uva.es
Universidad de Valladolid, España
https://orcid.org/0000-0002-3710-073X

Citación:
Gómez Trueba, Teresa (2023). «Restos de aura en los viejos escenarios de rodaje: la recreación de secuencias cinematográficas en la narrativa española contemporánea», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 95-113. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24620

Fecha de recepción: 20/02/2023
Fecha de aceptación: 23/03/2023

© 2023 Teresa Gómez Trueba

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Este artículo analiza y compara cuatro obras narrativas de la literatura española del siglo XXI –el relato «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», recogido en *El hacedor (de Borges)*. *Remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo, y las novelas *Marienbad eléctrico* (2015) de Enrique Vila-Matas, *Feliz final* (2018) de Isaac Rosa y *Remake* (2020) de Bruno Galindo– a partir de un motivo argumental común a todas ellas: la visita de los narradores protagonistas a los escenarios reales en los que se rodaron míticas escenas de cuatro clásicos del cine europeo: *L'avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni, *L'année dernière à Marienbad* (1961) de Alain Resnais, *Viaggio in Italia* (1954) de Roberto Rossellini y *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, respectivamente. Más allá del mero homenaje o de comunes casos de intertextualidad, los argumentos de las cuatro obras nos proponen un retorno al espacio-tiempo del rodaje, así como una peculiar recreación de escenarios y escenas cinematográficas bien conocidas, poniendo el foco de atención en lo que podría considerarse una estética de la repetición (Balló & Pérez, 2005). Por detrás de las obras analizadas se vislumbra la concepción de la escritura como reescritura, de la creación como *remake*. Asimismo, se pretende demostrar cómo los personajes que protagonizan estas obras coinciden en buscar con

sus peculiares actos recreacionistas esa moderna consideración del 'aura' de la obra de arte que subyace en el concepto de 'auras frías' de José Luis Brea (1991), no basada en aquella unicidad que reclamara Walter Benjamin, sino precisamente en su potencial capacidad de ser infinitamente reproducida.

Palabras clave: *remake*; aura; estética de la repetición; Agustín Fernández Mallo; Enrique Vila-Matas, Isaac Rosa; Bruno Galindo.

Abstract

This article analyzes and compares four narrative works of 21st century spanish literature –the story «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», collected in *El hacedor (de Borges)*. *Remake* (2011) by Agustín Fernández Mallo, and the novels *Marienbad eléctrico* (2015) by Enrique Vila-Matas, *Feliz final* (2018) by Isaac Rosa and *Remake* (2020) by Bruno Galindo– based on a plot theme common to all of them: the visit of the leading narrators to the real locations where mythical scenes from four European film classics were filmed: *L'Avventura* (1960) by Michelangelo Antonioni, *L'année dernière à Marienbad* (1961) by Alain Resnais, *Viaggio in Italia* (1954) by Roberto Rossellini and *Battleship Potenkim* (1925) by Sergei Eisenstein, respectively. Beyond the mere homage or common cases of intertextuality, the plots of the four works offer us a return to the space-time of the filming, as well as a peculiar recreation of well-known film sets and scenes, focusing attention on what could be considered an aesthetic of repetition (Balló & Pérez, 2005). Behind the analyzed works, the conception of writing as rewriting, of creation as remake, can be glimpsed. Likewise, it is intended to demonstrate how the characters that star in these works coincide in seeking with their peculiar recreationist acts that modern consideration of the 'aura' of the artwork that underlies the concept of 'auras frías' by José Luis Brea (1991), not based on that uniqueness that Walter Benjamin claimed, but precisely on its potential capacity to be infinitely reproduced.

Keywords: *remake*; aura; aesthetics of repetition; Agustín Fernández Mallo; Enrique Vila-Matas, Isaac Rosa; Bruno Galindo.

> «Aura fría, como ese eco, sombra breve, que en el interior de la retina reverbera impreso cuando el ojo se aparta ya de alguna luz que casi no llegó ni a ver»
> (José Luis Brea, *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama, 1991: 124).

Introducción

En la novela *Los cinco y yo* (2017) de Antonio Orejudo, que trata sobre la reescritura, el plagio y la apropiación, el narrador hace una observación interesante:

> Me he dado cuenta, y a punto estuve de escribir sobre ello, de que el fetichista literario quiere ver el lugar real donde sucedió este o aquel episodio inventado. Sin embargo, el fetichista cinematográfico lo que quiere ver es el lugar donde

> se rodó la secuencia, no donde sucedió la ficción. La Ruta *Indiana Jones* no transcurre por África, sino por los escenarios de Almería donde se rodaron las secuencias que transcurrían en África (Orejudo, 2017: 159).

Desde finales del siglo xx la industria del turismo cultural viene promocionando esa modalidad que cabría ser calificada de 'turismo cinematográfico' y que hoy resulta especialmente atractiva para millones de cinéfilos, fans o simples mitómanos no ya solo de clásicos del cine, sino de determinadas sagas o franquicias audiovisuales contemporáneas. El interés por visitar los lugares donde se rodaron las películas y series de televisión de éxito está presente en la motivación de los viajes recreativos que realizan muchísimos turistas por todo el mundo. Si ya desde hace muchos años todo aquel que visitara Manhattan no podría resistir la tentación de fotografiarse ante la joyería Tiffany, en las últimas décadas se ha revitalizado de manera notable la vieja idea de buscar en un espacio determinado el eco que dejó la grabación de una escena cinematográfica admirada. Esa misma mitomanía es la que ha llevado a que la industria del turismo cinematográfico se decidiera a transformar viejos estudios de cine en auténticos parques temáticos. Es el caso de los míticos estudios de Cinecittà en Roma, cuando en el año 2014 fueron reconvertidos en el parque Roma Cinecittà World[1]. También en España existe una importante y creciente oferta de visitas e itinerarios de interés turístico vinculados a escenarios de rodajes. Así, por ejemplo, desde los años sesenta del siglo pasado los poblados construidos en el desierto almeriense de Tabernas para rodar numerosos *westerns* de producción nacional e internacional han sido objeto de rendimiento turístico, incluso cuando el interés por el género ya había declinado. Es más, como en todo parque temático que se precie, la visita a los poblados del Oeste está amenizada con teatralizaciones que emulan escenas rodadas en el pasado (Mestre, 2020: 10-14). Recordemos también que el sector del turismo cinematográfico ha generado además la comercialización de aplicaciones de rutas de rodajes para ser usadas desde dispositivos móviles e implementadas con realidad virtual, geolocalización, códigos QR, etc. Se trata de determinados softwares que permiten visualizar simultáneamente, con el fin de compararlos, una determinada secuencia de una película y otra del espacio en su estado actual con el mismo encuadre (Mestre, 2020: 19).

1. Aunque bien es cierto que, antes de que este hecho sucediera, Federico Fellini pareció intuirlo cuando realizó su penúltima película: el falso documental titulado *Entrevista* (1987). Como tantas otras obras de su filmografía, también esta se rodó en los platós, decorados y escenarios de los estudios romanos de Cinecittà, pero en este caso se produjo un cambio importante: los estudios reales son el escenario de la película (obra de ficción disfrazada de documental), ahora sin pretender ser otra cosa que un estudio de rodaje real.

Pero, más allá de la oferta cultural y turística que favorece este tipo de experiencias, nos interesa comprobar de qué manera estas han dejado también una interesante impronta en algunas obras españolas del presente siglo. Hay un motivo temático que encontramos repetido en varias narraciones contemporáneas: la visita de sus protagonistas a escenarios en los que se rodaron determinados clásicos del cine. Con especial interés recorrerán, explorarán y e incluso fotografiarán esos espacios que han sido mitificados por su reiterada aparición en la pantalla. En tres de las cuatro obras que serán analizadas en este trabajo (el relato «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», recogido en *El Hacedor (de Borges). Remake* de Agustín Fernández Mallo, y las novelas *Marienbad eléctrico* de Enrique Vila-Matas y *Feliz final* de Isaac Rosa) los personajes literarios son fetichistas cinematográficos y efectivamente viajan al lugar real del rodaje con el ánimo de cartografiarlo, en busca de presumibles restos del aura que pudieran haber permanecido a través de los años de aquel momento mágico en el que se realizó la obra de arte venerada. En la cuarta obra analizada, la novela *Remake* (2020) de Bruno Galindo, la escena cinematográfica mitificada por su incesante recreación a través de los años retornará al presente para instalarse en el espacio tiempo del protagonista. No nos referimos con todo ello a meros ejemplos de huellas o influencias, es decir, a aquellos casos tan numerosos en los que una determinada película se convierte en el intertexto de una determinada ficción literaria. Mucho menos aún a la adaptación literaria de lo que previamente fue una popular obra cinematográfica. El asunto que será analizado en este artículo es el de la recreación voluntaria y consciente, por parte de los personajes de una ficción literaria, del espacio real en el que se rodaron determinadas escenas de una película de culto, que por algún motivo fascina y obsesiona a aquellos.

Agustín Fernández Mallo y su 'falso retorno' a Lisca Bianca

En el relato «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*» Agustín Fernández Mallo nos propone un extraño viaje a Lisca Bianca, el pequeño islote del Mediterráneo donde el director de cine Michelangelo Antonioni rodó, en 1959, su película *La aventura*. En esta se relataba de manera magistral la inexplicable desaparición de Anna durante el transcurso de una excursión a dicha isla, en compañía de su novio, su amiga Mónica y otros amigos.

Pero lo que parece despertar la curiosidad e interés de Fernández Mallo, hasta el punto de llevarle a escribir un relato que trata precisamente de su propio viaje al escenario de la desaparición, no es tanto el contenido de esa conocida película, sino el documental que, casi veinticinco años después, un equipo de la RAI TV, dirigido por Michele Mancini y Giuseppe Perrella,

realizara sobre el rodaje de la misma. Dicho documental, bajo el título de *Falso Retorno*, se proponía en efecto reconstruir al detalle el rodaje de la película, localizando escenarios, buscando sus vestigios, trazando las rutas que siguieron los personajes; es decir, se proponía, en palabras del mismo Fernández Mallo, «topografiar una ficción llamada *La aventura*» (2011: 83). Además, para la realización de este proyecto, Mancini y Perrella pidieron la colaboración del propio Antonioni, que viajó a la isla en compañía de dicho equipo y rodó por su cuenta una pequeña película de apenas 8 minutos, titulada *Inserto girato a Lisca Bianca*, donde la cámara se limita a recorrer la isla ya completamente vacía, deteniéndose aquí y allá en rocas, plantas, restos y residuos, y oyéndose de fondo únicamente diálogos de la película de 1959. Para Mancini y Perrella este pequeño y desconocido *film* «es sin duda uno de los más fascinantes e inquietantes de entre los rodados por Antonioni» (1986: 227).

En el año 1983 la RAI Televisión emitió el citado documental, al tiempo que se editó un texto con fotografías titulado *Falso retorno*, que sería incluido después en un magnífico libro sobre el cine de Antonioni, titulado *Michelangelo Antonioni. Arquitettura della visione* (1986) de Michele Mancini y Giuseppe Perrella. Ambos autores pasan revista a casi la totalidad de la filmografía de Antonioni con un extraño cometido: sustraer del desarrollo de un *film* un segundo *film* secreto, silenciosamente implícito en el primero. Para ello reproducen infinidad de fotogramas que vienen a funcionar sobre la página como fragmentos congelados de realidad cargados de poeticidad y misterio: detenimientos del movimiento que implican también suspensión del tiempo. Se enuncia asimismo en esta obra el sugerente concepto de una posible 'arqueología del escenario', que consistiría en la posibilidad de una reconstrucción de los espacios reales que sirvieron para el rodaje de una película, exclusivamente a través de la visualización de la misma (Detell Pastor & Mejía Vallejo, 2014: 38).

En realidad, creo que es esta obra, más allá de la película de 1959, la que inspira el relato de Fernández Mallo que ahora nos ocupa. En el texto de este se describe de forma minuciosa el proceso y significado del proyecto llevado a cabo por el equipo de *Falso retorno* y se reproducen fotogramas de la película, junto a las fotografías que se sacaron durante la realización del documental de 1983 como testimonio del trabajo realizado. Cuando Fernández Mallo se detiene en su relato a explicar el trabajo del equipo de la RAI, llama la atención sobre el hecho de que este tuviera que ver *in situ* la película de 1959 en un pequeño monitor de televisión para la correcta localización de los lugares, llegando a la conclusión de que dichas imágenes proyectadas en la isla en el año 1983 resultan algo así como «una fantasmática injerencia del pasado […]

en el presente de la isla; un muerto en vida o un regreso de la desaparecida Anna» (2011: 87).

Pero el texto de Fernández Mallo, tras una primera parte de carácter ensayístico que se limita a describir y explicar el trabajo de Mancini y Perrella, enseguida da un giro hacia un relato de carácter más ficcional que parece estar inspirado en el experimento llevado a cabo por estos y el mismo Antonioni. Así, cuenta el narrador que la visión del mencionado documental le empujó a visitar a él también la isla personalmente:

> Con esos antecedentes decidí viajar al lugar de los hechos. No tenía una clara intención, no sabía en realidad por qué debía ir a ese lugar, por el que habían pasado ya dos expediciones; sólo puedo decir que me apetecía moverme por esos escenarios (Fernández Mallo, 2011: 88).

Como si de un *remake* de *Inserto girato a Lisca Bianca* de Antonioni (a su vez *remake* de *La aventura)* se tratase, a partir de aquí se describe el solitario viaje del narrador al islote del Mediterráneo. Una vez allí visualizó en su iPhone la película *La aventura* y se instaló en el lugar en el que antiguamente había estado ubicada la cabaña de escayola que sale en la película y cuyos restos también se pueden ver en el breve y rudimentario *film* que Antonioni rodara en 1983: «las paredes ya no existían, pero tuve una sensación de resguardo, de una isla dentro de otra isla» (Fernández Mallo, 2011: 91), advierte el narrador del relato. Este se dedica entonces a recorrer la minúscula isla con su iPhone encendido mientras ve la película, siguiendo a Anna visualizada en la pantalla en los momentos anteriores a su desaparición, contemplando simultáneamente el camino ahora sin nadie y la espalda de aquella en el momento y lugar de la grabación. Después continúa su búsqueda siguiendo a Mónica mientras esta a su vez busca a Anna. Al final del relato, cuando tras su búsqueda fallida se decide ya a pagar el teléfono móvil, descubre que Mónica estaba de nuevo en la pantalla. Sin embargo, esta vez Fernández Mallo ya no la seguía a ella, sino que era ella quien corría hacia la posición en la que él se encontraba con los brazos abiertos. Y, de pronto, justo al llegar junto a él, pasó de largo como si no lo viera. Comprendió entonces que Mónica a quien buscaba no era a Anna sino a él, sólo que ella había llegado con cuarenta y cinco años de antelación a ese lugar[2].

Inevitablemente las últimas páginas del inquietante relato de Fernández Mallo nos traen a la memoria la inolvidable obra de Adolfo Bioy Casares *La*

2. El motivo que desarrolla Fernández Mallo en este relato bien puede estar también inspirado en la película *Blow-up* (1966) del mismo Michelangelo Antonioni, cuyo protagonista diseccionaba las fotografías aumentando tanto el zoom que el propio referente fotografiado llegaba a 'desaparecer' de la misma.

invención de Morel (1940), donde precisamente se nos hablaba de una máquina fantástica que, como el cine, apresaba a los seres humanos para perpetuarles en una eternidad espectral (Martínez, 2007). El protagonista se topaba una y otra vez en el mismo lugar con su enamorada Faustine, que interpretaba su pequeño papel en una sucesión de escenas con capacidad de repetición potencialmente infinita[3]. Si Mónica no podía reparar en la presencia en la isla de Fernández Mallo, tampoco para Faustine el narrador y protagonista de aquella novela era visible, pues estaba fuera de alcance. Con su obra y su especulación sobre una máquina que apresa en imágenes a seres reales para convertirlos en hologramas susceptibles de ser proyectados de forma incesante, Bioy Casares daría carta de naturaleza a un motivo temático de extraordinaria rentabilidad en la literatura y el cine, no solo de los géneros fantásticos o ciencia ficción (Martínez, 2009), y creo que este está precisamente detrás de las obras comentadas en este artículo.

Enrique Vila-Matas, un fantasma en Marienbad

En el cómic de Pere Joan con el que se cierra otra de las novelas de Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Lab* (2009), el personaje protagonista, llamado como el autor del libro Agustín Fernández Mallo, se encuentra de pronto perdido en una plataforma petrolífera abandonada en medio del mar y habitada tan solo por una persona: el escritor Enrique Vila-Matas. El inesperado encuentro dará pie a que ambos autores mantengan en aquel inverosímil lugar, que parece ubicarse fuera del mundo, una inquietante conversación acerca de su mutuo afán por desaparecer. Cuando Fernández Mallo ficcionaliza en esta novela su conversación y encuentro con Vila-Matas creo que nos está dando la clave para descubrir ciertas conexiones y paralelismos entre sus respectivas propuestas estéticas.

Y, efectivamente, Enrique Vila-Matas y Agustín Fernández Mallo han coincidido en algunas de sus obras en la recurrencia a ese mismo motivo argumental de la visita de sus narradores a lugares míticos por haberse rodado en ellos dos clásicos del cine europeo de los 60. En *Marienbad eléctrico* (2015), Enrique Vila-Matas nos propone también, al igual que hiciera Agustín Fernández Mallo unos años atrás, el retorno a varios escenarios de cine. Esta novela, que se nos

3. El motivo de la repetición no solo está presente en *La invención de Morel,* sino en otras obras de Bioy Casares, tales como *El perjurio de la nieve* (1944) o *Plan de evasión* (1945). En opinión de Wolfram Nitsch, estos tres textos forman una verdadera trilogía de la reproducción técnica, «dado que cada uno trata de una invención moderna destinada a crear una repetición sin fin» (2008: 258). Por otro lado, el motivo argumental que inspira estas ficciones no podría gozar de mayor vigencia en la actualidad. Recientes series de televisión, como *Westworld* (2016-2022), dan buena cuenta de ello.

presenta en forma de diario escrito desde el 7 de septiembre de 2013 hasta el 7 de diciembre de 2014, relata los encuentros que Enrique Vila-Matas ha tenido con su amiga la artista Dominique González-Foerster en esta época, reflexionando acerca de la inspiradora influencia para su escritura de las conversaciones mantenidas entre ambos. Sin embargo, como ocurre en todas las obras de Vila-Matas, el ligero hilo argumental descrito es sólo un pretexto para ir hilvanando infinidad de reflexiones sobre arte, literatura o cine. Y, así, vemos cómo precisamente uno de los *leitmotiv* del libro es la visita a lugares emblemáticos (o que lo son al menos para el narrador), por haberse rodado en ellos famosas películas de culto generalmente del cine *underground* de los sesenta que, según confiesa aquel, tanto le inspiró a él y a otros muchos de su generación. Significativamente, el narrador considera que esos lugares comparten una misma extraña condición con los espacios que Dominique González-Foerster convierte en sus 'instalaciones' artísticas.

La visita a escenarios de películas aparece mencionada a lo largo del libro en varias ocasiones y desde diferentes puntos de vista. Así, por ejemplo, el narrador nos relata la visita al hotel próximo a Cascais en el que Win Wenders rodara en 1982 la película *El estado de las cosas*, que recorrió en 2011 en compañía de Dominique González-Foerster y otros amigos. Se trata de un «destartalado hotel de Praia Grande, frente al incisivo oleaje del Atlántico, que a lo largo de la película se desparrama sobre una piscina vacía, hoy en día todavía ahí, desierta, frente al océano, cerca de la carretera de Sintra a Lisboa» (Vila-Matas, 2015: 14). Más adelante se vuelve a aludir a aquella visita reconociendo que se sintieron entonces como inspectores de la historia del cine, investigadores que desearan volver a la época en la que filmar era, por encima de todo, una pasión:

> entramos como si fuéramos científicos o detectives de Bolaño que hubieran descubierto las ruinas de algo esencial y ya casi olvidado. Entramos como si fuéramos a *rodarlo* todo […] Recorrimos veloces –como si nos persiguieran– las galerías, pasillos, comedores y salas de estar del hotel junto a la playa. Y esa actitud de estar *rodándolo todo* me remitió a la alegría infinita de unos versos del surrealista Juan Larrea: «Por las carreteras cinemáticas / en aquel automóvil / ÍBAMOS FILMANDO…» (2015: 43-44).

Y más adelante:

> Íbamos filmando los cuatro mentalmente nuestra inspección de aquel hotel frente a un mar encrespado, invadido por olas altas que se lanzaban sobre la piscina desaguada, es decir, se desbordaban exactamente igual que a lo largo de la película que estábamos recordando […] Regresamos luego a Cascais por un camino que parecía literalmente de celuloide, retornamos despacio por carreteras cinemáticas, y recuerdo que, también por esos parajes –puede decirse que barriendo con imaginarias cámaras a un lado y a otro los límites de

> lo visible– fuimos filmando, curándonos a fondo al cambiar a cada momento de plano y de nombre (2015: 44-45).

Lo cierto es que tenemos pruebas fehacientes de que verdaderamente Vila-Matas visitó ese hotel cerca de Cascais, pues en una sección de la página web oficial del propio autor titulada «Una fotobiografía» se reproducen varias fotografías tomadas allí, algunas incluso con el pie de foto «Con DGF, futuro material para *Marienbad eléctrico*».

Pero Vila-Matas nos relata sobre todo en esta obra su secreto retorno a Marienbad, el escenario de la película *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais, basada en un guion que Alain Robbe-Grillet publicó en 1961 en forma de libro, bajo el significativo subtítulo de «Cine-Novela». La novela de Vila-Matas (en la que precisamente al hilo del relato de los encuentros con Dominique González-Foerster se alude de continuo a la identificación artística entre la novela y el cine) se convierte así, ya desde su título, en un explícito homenaje al film que probablemente mejor resumió la situación espiritual de una gran parte de la cultura europea de la época (Henry Levy, 2010).

Pues bien, confiesa Vila-Matas en este relato haber pasado cinco días en la ciudad balneario de Marienbad, situada en la región checa de Bohemia, dedicándose a observar a los distintos clientes que, tras los cristales de los comedores de los viejos balnearios, vivían sus vidas crepusculares. Y así recuerda como un día le pareció que alguien de repente, «con mucho nervio y un gesto único y centelleante, electrificaba Marienbad entera y la dejaba flotando en una luz muy viva, una luz, desconocida, tal vez solo olvidada» (2015: 53). Más adelante reconocerá que su viaje a Marienbad formaba parte de un experimento privado (inspirado por las obras de su amiga Dominique, a la que sin embargo se lo ocultó), que le permitió vivir una experiencia fascinante: la contemplación, aunque sólo fuera por unos instantes, de una aparición espectral cuyo significado se le escapa. Y es en este momento cuando nos topamos con un párrafo que va a repetir con variantes otro ya leído en la página 53:

> Aunque nadie me lo había pedido, yo había elegido Marienbad para ese experimento y todas las tardes paseaba junto a las cristaleras de los comedores de los grandes balnearios y, desde el exterior, espiaba a los numerosos clientes que vivían allí sus vidas crepusculares. Recuerdo como cada tarde constataba con asombro que todo allí era inmortal y mortecino. Hasta que una noche, mi propia imaginación me asustó cuando me hizo creer que alguien, con un gesto único y centelleante, había electrificado Marienbad entera con una luz vívida, desconocida, tal vez sólo olvidada (Vila-Matas, 2015: 89).

A lo largo de *Marienbad eléctrico* se menciona reiteradas veces a la ya citada *La invención de Morel* de Bioy Casares. Dichas menciones no han de extrañarnos si

recordamos que en numerosas ocasiones se ha señalado que precisamente Alain Robbe-Grillet se inspiró en esta novela para escribir el guion de la película. Vila-Matas alude dentro de su novela a la reconocida influencia de ambas obras –la de Bioy Casares y la de Resnais y Robbe-Grillet– en numerosos escritores y cineastas posteriores muy diferentes entre sí. Asimismo, cuenta que en el transcurso de uno de sus viajes halló por casualidad en una librería de Estrasburgo la fotocopia de un documento geográfico: el mapa de Willings, la isla del Pacífico que comprara Morel para poner en práctica su invento.

El escritor Juan Francisco Ferré aludía en su blog a la actualidad y vigencia de *La invención de Morel*, obra que en su opinión seguía ejerciendo una poderosa influencia sobre muchos escritores contemporáneos:

> En sintonía con las mutaciones tecnológicas y mediáticas del siglo XX, Bioy urde una trama fundada en las metamorfosis que el cine y la imagen tecnológica iba a producir en nuestra visión y comprensión de la realidad y de los mecanismos mentales con que nos relacionamos con ella (Ferré, 2017).

A partir de ahí considera que se trata de una obra fundamental y plenamente vigente precisamente por ser pionera de todas aquellas que en la actualidad reflexionan sobre el enorme impacto de la cultura de la imagen y la tecnología audiovisual en nuestro imaginario y nuestra manera de percibir lo real. Si aceptamos por tanto la deuda contraída tanto por Fernández Mallo como por Vila-Matas con la novela de Bioy Casares, habremos de reconocer que estamos entonces ante un complejo fenómeno de intertextualidad y remediación, que parte de la doble lectura cinematográfica en los sesenta (francesa e italiana) de un texto anterior de la literatura argentina (que a su vez se inspiraba en la tecnología del cine) y se prolonga en la actual relectura literaria por parte de dos escritores españoles recientes de sendas versiones cinematográficas.

Pero el retorno a un mítico escenario cinematográfico parece conectar también con otro asunto de raigambre borgeana muy grato a ambos autores: la concepción de la escritura como reescritura, de la creación como *remake*. En la novela de Vila-Matas, la desconcertante repetición de unas mismas palabras, apenas sutilmente modificadas, para narrar la experiencia de una aparición espectral en Marienbad (2016: 53 y 89), parece remedar desde el lenguaje la posibilidad que acarrea el cine y la tecnología –posibilidad que tanto admiró a Bioy Casares y a los cineastas franceses– de reproductibilidad ilimitada de imágenes y de realidad. Si la contemplación de dos soles[4] y dos lunas simultáneas en

4. En *Teoría general de la basura*, Fernández Mallo reflexiona sobre aquellas ficciones futuristas en las que aparece la imagen de los dos soles (2018: 37), tales como *Solaris* o *La guerra de las Galaxias* (2018: 40).

un mismo día aterrorizaba al protagonista de *La invención de Morel*, a nosotros los lectores de Vila-Matas nos desconcertará el hallazgo de un párrafo repetido. Ambos hallazgos podrían acarrearnos algo así como un pánico ontológico. En el primer caso, se buscará una explicación científica en relación con un fallo técnico del aparato diseñado por Morel para crear hologramas. En el segundo, podríamos achacar de nuevo el 'error' a un fallo humano, en este caso de tipo estilístico, que ha dejado pasar en el texto la repetición de un fragmento. Pero creo que más bien la argucia responde a la voluntad de convertir la repetición en estrategia consciente de autorreferencialidad.

El extraño experimento que reconoce haber puesto en práctica Vila-Matas (su viaje secreto a Marienbad, el escenario de una película mítica para su generación, que a su vez se inspiraba en otra novela mítica, como es *La invención de Morel* de Bioy Casares[5]) adquiere así en el contexto de la novela, y con la repetición de esas palabras, una dimensión metalingüística y se carga de resonancias metaficcionales. Volver a un lugar ya conocido es volver a escribir ¿el mismo texto? Lo cierto es que el texto, aunque así lo parezca a simple vista, no es el mismo, ha cambiado. Son esos minúsculos cambios de los que hablaba Julio Cortázar en el capítulo 66 de *Rayuela* (1963), que permiten descubrir «el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa» (Cortázar, 1985: 345). En definitiva, tampoco para Borges eran el mismo, aunque a simple vista así lo pareciera, el *Quijote* de Cervantes y el de Pierre Menard. Este último se diferenciaba del primero precisamente por su inherente autoconciencia del inevitable plagio como motor de todo acto creativo.

El *viaggio in Italia* de Isaac Rosa

En la novela *Feliz final* (2018) Isaac Rosa nos narra la historia de una pareja profundamente enamorada, pero cuya historia de amor, como tantas otras, terminará en fracaso, separación y frustración por ambas partes. La originalidad de la obra radica en la inversión del orden tradicional de los hechos, que es el que va de la felicidad amorosa a la ruptura. En este caso se recorre la historia en sentido inverso, y de ahí el hipérbaton del título, yendo de la separación, anunciada desde el inicio, hasta el momento original del amor pleno y

5. No entraremos aquí en la debatida cuestión de esa supuesta deuda, que el francés negó y otros han cuestionado. Las similitudes y conexiones entre ambas obras son obvias (Canalís Hernández, 2018). Y lo cierto es que, ya en la novela de Bioy Casares el narrador alude casi al principio a que, en la extraña y perdida isla supuestamente desierta en la que se hallaba escondido, empezó a ver cosas extrañas, y así una noche descubrió a un grupo de gente que bailaba, que se paseaba y bañaba en la pileta, «como veraneantes instalados desde hace tiempo en los Teques o en Marienbad» (Bioy Casares, 2002: 17).

aparentemente inquebrantable. La novela se va construyendo a partir de una narración en la que se alternan la voz de él y la de ella, que respectivamente relatan su versión de los hechos. Asimismo, el relato adquiere los visos de una excavación arqueológica en la que se van sacando a la luz todos los escombros y miserias que la ruptura del amor idílico ha ido dejando a su paso en su lento pero implacable proceso de descomposición.

Como todas las parejas, esta también contaba con su mitología amorosa y, en este caso, había una película que ocupaba un papel fundamental en ella: la aclamada *Viaggio in Italia* (1954), de Roberto Rossellini, difundida en España con el título de *Te amaré siempre*, y que narra el viaje del matrimonio británico de los Joyce (interpretado por Ingrid Bergman y George Sanders) por el sur de Italia. En el clásico cinematográfico el matrimonio está prácticamente muerto al inicio, mientras que parece recomponerse al final en una popular escena que tiene lugar en medio del tumulto de una procesión religiosa en un pequeño pueblo cercano a Nápoles.

Pues bien, la pareja protagonista de Isaac Rosa se propuso realizar exactamente el mismo viaje, previa visualización de la película, recorriendo los mismos lugares y escenarios en la que esta fue rodada y registrando al tiempo en un cuaderno los detalles de la experiencia y de su gran historia de amor. De esta forma viajaron hasta Roma y desde allí en coche para llegar por carretera a Nápoles, con la intención de recrear con la mayor exactitud posible el viaje del matrimonio Joyce, siguiendo las huellas de Ingrid Bergman y George Sanders en *Viaggio in Italia*. Pero como uno de los protagonistas reconoce, más que un homenaje lo que se proponían hacer era una reparación:

> ellos visitaron Nápoles en crisis conyugal, nosotros repetiríamos sus pasos en pleno enamoramiento. La primera noche nos la regalamos en el Excelsior, doscientos cincuenta euros solo para hacerles justicia hablando toda la noche todo lo que ellos callaban, durmiendo abrazados contra sus habitaciones separadas, follando como ellos no follaban… (Rosa, 2018: 273).

Durante su falso *road movie* por el sur de Italia, buscaron los escenarios en los que se había rodado la película, como la palaciega Villa Olivella que en el *film* de Rossellini el tío Homer les había dejado en herencia, el museo napolitano, la cueva de la Sibila o las ruinas de Pompeya, y se dedicaron a fotografiarse ante ellos, mientras susurraban las mismas frases que se escuchaban en la película y fingían sentir las mismas emociones que la pareja protagonista. Por supuesto, terminaron su viaje en Maiori, el pequeño pueblo amalfitano al que llegaron en la misma fecha en que se celebraba la procesión católica que sorprende al matrimonio Joyce, pues organizaron su viaje «hasta hacerlo coincidir hasta

ese punto» (Rosa, 2018: 274). Allí mismo reprodujeron la escena final de la película en la que el matrimonio Joyce por fin se reconcilia.

Bajo esta anécdota subyace de nuevo la idea del *remake* como acto creativo. Es más, en varios momentos de la trama los protagonistas mencionan que les gustaba fantasear con la posibilidad de crear una especie de «*remakes* precarios». El proyecto consistiría en «volver a rodar todas las películas que tratan conflictos sentimentales, pero cambiando a sus protagonistas, sustituyendo a los acomodados personajes habituales por otros que vivan en la precariedad» (Rosa, 2018: 126). Recuerda ella que se les ocurrían «remakes de conocidas películas, sobre todo dramas sentimentales y comedias románticas, que comenzaban exactamente igual que el original, avanzaban con los mismos diálogos y situaciones, hasta que iban torciéndose» (Rosa, 2018: 127).

Años después de que la pareja que protagoniza la novela de Rosa realizara ese primer viaje, encontrándose ya en una situación de crisis difícil de reparar, deciden emprender de nuevo el mismo viaje a Italia que a su vez reproducía fielmente el de la película de Rossellini, en un desesperado intento de salvar lo poco que ya en aquel momento todavía quedaba de aquella erosionada relación amorosa. También en esta segunda ocasión vieron antes de la salida la famosa película para no olvidar ningún detalle. Pero ahora la aventura se convierte en algo diferente, en realidad en el *remake* de otro *remake*. Se trataba de caminar sobre viejas huellas, las suyas propias, dejadas unos años atrás (cuando todavía todo funcionaba) y las que muchos años antes dejaron los actores de la película. En esta segunda oportunidad el resultado del extraño experimento 'recreacionista' deviene en irremediable fracaso, sintiéndose ambos protagonistas dos fantasmales sombras de lo que fueron, interpretando una vez más, y ya sin creer en él, un manido papel. Cuando en esta ocasión decidieron repetir la experiencia, el juego del *remake*, nada de aquello funcionó, pues todo tomó entonces el aterrador aspecto de un «parque temático en ruinas» (Rosa, 2018: 296). El asunto sobre el que gira la novela es la terrible toma de conciencia de la imposibilidad de vivir ya una experiencia auténtica y real que no sea más que un pálido eco de otra vivencia anterior:

> Todo ese fingimiento que siempre asoma en el amor, esa vocecilla socarrona que puntúa cada palabra dicha: la incapacidad de componer un gesto amoroso que no parezca un simulacro. Cuesta decir el amor sin pensar que todo ya está dicho, que no hacemos más que repetir frases hechas, diálogos de cine (Rosa, 2018: 299).

El acorazado Potenkim y el *Remake* de Bruno Galindo

Nos detendremos por último en la original novela de Bruno Galindo, cuyo título es precisamente *Remake* (2020)[6]. El protagonista, que ya perdió todo su crédito como director de cine de vanguardia, se gana la vida haciendo encargos para la empresa Evocalia, especializada en la 'gestión del pasado', dedicada a producir biografías personalizadas, homenajes, conmemoraciones, etc. A lo largo de la novela se verá también involuntariamente involucrado en extrañas *performances* recreacionistas, asistirá a exposiciones y eventos dedicados a la recreación, el plagio y la copia como una de las bellas artes. Todo en su vida parecía girar en torno al pasado y a su defectuosa creación en forma de simulacro, a la convicción de que «ya nada *es*, ahora todo emula» (Galindo, 2020: 157). A lo largo de toda la novela subyace esa idea del inevitable bucle al que nos condena el «Fin de la Historia». Asimismo, serán continuas las referencias a cineastas (Gus Van Sant, Stanley Kubrick y su archicitada escena de *El resplandor*), artistas (Duchamp, Andy Warhol, Elaine Sturtevant, Marina Abramovic…), escritores (Borges, Bioy Casares, pero también Agustín Fernández Mallo o Pablo Katchadjian, autor de *El Aleph engordado*), que han practicado el arte de la repetición, así como a pensadores que han reflexionado sobre ella (Adorno, Benjamin, Calabrese y Derrida). La novela de Galindo es un homenaje al acto mismo del *remake*, el plagio o la recreación, como la más 'original' de las formas, quizás la única posible, que desde hace tiempo viene adoptando el arte contemporáneo. Cuando la posibilidad de futuro ha sido abolida, cando ya no se sabe vivir sino bajo la omnipresente amenaza del apocalipsis inminente, se impone la certeza de que «lo mejor y lo peor ya han pasado», y de que tan solo resta la posibilidad de recreación de lo vivido. La vida «como *plagio* físico del recuerdo» se convierte así en la única salida (Fernández, 2021).

Un capítulo de la novela nos interesa especialmente en relación con el asunto estudiado. Se trata del titulado «Como una salva de cañonazos disparados de arriba a abajo». El protagonista está rodando un anuncio publicitario para una importante empresa del sector de los seguros y más concretamente para su departamento de Gestión de Crisis, Emergencias y Actuación ante Calamidades Públicas. Se trataba de filmar un simulacro de evacuación que la compañía quería presentar en una inminente convención con fines

6. En otro trabajo hemos analizado la estructura externa de la novela, con un uso muy original de los umbrales o paratextos que envuelven a la historia y que la confieren una configuración abismática que se corresponde a la perfección con la historia narrada (Gómez Trueba, 2023: 263-264).

promocionales de sus servicios. Pero cuando se estaba grabando el vídeo algo extraño ocurrió. Mientras el presidente de la empresa pronunciaba un discurso en las escalinatas de entrada al edificio, los empleados correctamente trajeados debían bajar ordenadamente por ella. Todo seguía de forma correcta el guion previsto cuando de pronto irrumpieron en escena unos personajes que no encajaban en la misma: una mujer vestida de negro en lo alto de la escalera que levantaba y agitaba los brazos como pidiendo ayuda, una segunda mujer igualmente vestida y clamando al cielo, y junto a ella un carrito de bebé, otros dos hombres también vestidos de modo diferente al resto de los empleados, con trajes de otra época. El carrito comenzó entonces a rodar escaleras bajo, cuando su supuesta madre se desplomaba. Mientras tanto, ninguno de los trabajadores de la empresa parecía advertir la inexplicable intromisión de esos hechos fuera de contexto. Naturalmente, como el director no tardó en descubrir, los intrusos estaban recreando la famosa escena de *El acorazado Potemkin* (1925), el clásico de cine mudo de Sergei Eisenstein, aquella en la que la multitud se precipita y cae por la gran escalinata de la ciudad ucraniana de Odesa ante el ataque de las tropas zaristas. Este hecho fue el detonante para que el director, alentado por un productor de cine con pocos escrúpulos, rodara un burdo *remake* humorístico del clásico de Eisenstein que se tituló *Potemkin acorazada* y que tan sólo alcanzó un éxito limitado y pasajero[7].

En *Remake* de Bruno Galindo el motivo argumental difiere de los tres ejemplos previamente analizados. Si en el relato de Fernández Mallo y las novelas de Vila-Matas y Rosa los personajes se desplazan al escenario de rodaje de un clásico del cine a la búsqueda de los fantasmagóricos restos de su aura, en este caso, es la escena de la película (con su aura aún intacta) la que se desplaza a través del tiempo y el espacio para hacer su inesperada intromisión en el tiempo y el espacio de los personajes de la novela.

7. La elección de *El acorazado Potemkin* como intertexto en la novela de Galindo quizás esté justificada por la larguísima lista de películas que, en un intento de rendir homenaje a esta obra maestra del cine mudo, han incluido guiños y versiones de la escena de la escalinata: *Enviado especial* (1940) de Alfred Hitchcock, *Fortaleza escondida* (1958) de Mira Kurosawa, *Bananas* (1971) de Woody Allen, *El padrino* (1972) de Francis Ford Coppola, *Brazil* (1985) de Terry William, *Los intocables* (1987) de Brian de Palma, *God of Gamblers* (1989) de Jin Wong, la comedia *Agárralo como puedas* (1994) de David Jerry Zucker, la película manga *Ergo proxy* (2006) de Shuko Murase, *La insolación* (2014) de Wikita Mijalkov, *Joshua* (2007) de George Ratliff o *El revoltoso* (2009) de Jacob Tierney Trotsky son algunas de ellas.

La búsqueda del aura en la copia

Conviene recordar que el texto de Fernández Mallo que comentamos está recogido en un libro que se nos presenta desde el título como un *remake* de *El hacedor* de Borges. Asimismo, que la novela que Vila-Matas publicó apenas un año después de *Marienbad eléctrico*, *Mac y su contratiempo* (2017), contiene todo un homenaje y reconocimiento a la repetición y a la reescritura, a partir del convencimiento de que estas se ocultan en el centro de toda creación artística y literaria. Que *Feliz final* de Isaac Rosa se propone explorar con verdadero espíritu arqueológico la historia de un fracaso amoroso, inspirándose para ello en las prácticas de la recreación de un hecho ocurrido en el pasado. Asimismo, el mismo título que Bruno Galindo elige para su novela, *Remake,* nos ahorra ahora dar mayores explicaciones en cuanto a la coincidencia de sus intereses estéticos con respecto a los otros tres autores.

Naturalmente, y ello a pesar de los títulos de las obras de Fernández Mallo y Bruno Galindo, lo que encontramos en los cuatro textos analizados no son obviamente *remakes* en sentido estricto de las cuatro películas citadas. Pero sí hay en todos ellos la voluntad de poner en práctica un acto recreacionista de determinadas escenas o escenarios que se han perpetuado a lo largo del tiempo a través de la incesante reproducción de estos cuatro clásicos del cine europeo. Las tramas ideadas por los cuatro autores creo que tienen mucho que ver con la búsqueda desesperada de aquel 'aura' que, según pronosticó Walter Benjamin en su clásico y citadísimo ensayo de 1936, se perdía precisamente a través de la reproducción que habían posibilitado primero la fotografía y después el cine. Según se infiere de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», el aura sería aquello que hace única a cada obra de arte, atado a su aquí y su ahora. Y si el aura estaba relacionada con su unicidad, no sería por tanto reproducible ni falsificable. En consecuencia, la posibilidad de la reproductibilidad técnica conllevaría en principio que el aura de la obra de arte quedara desvalorizada. No obstante, como consecuencia precisamente de las enormes repercusiones que la revolución tecnológica del siglo xx ha tenido en el mercado del arte, así como de numerosas propuestas de vanguardia basadas en la apropiación y el plagio, el viejo concepto de 'aura' fue desde mediados de siglo reconsiderado por los teóricos del arte y la estética. Así, por ejemplo, José Luis Brea, frente al 'aura' de Benjamin, propuso el concepto de 'auras frías':

> Un halo frío, eléctrico, que envuelve a las nuevas obras de arte. Desde que el ciclo Benjamin se ha cumplido. Desde que la obra ha perdido aquel halo misterioso que le asegurara un orden de privilegio en la relación que con ella pudiera establecer cualquier sujeto: el aura. O mejor, desde que ese halo imaginario, fundado en la credibilidad de un mito moderno por excelencia, el

> de la unicidad como dominio del origen, ha cedido su lugar a otro más liviano y efímero, a un aura fría que se apega a su mera superficie solo en tanto se verifica un rito colectivo, público: el de su multiplicación sistemática. Solo en tanto se cumple la ceremonia de la comunicación de su valencia, de su potencial de valor, a través del rito de la reproducción al infinito (Brea, 1991: 5).

A la luz de esta nueva concepción del aura artística, no incompatible con su potencial capacidad reproductiva, se han hecho también interesantes reconsideraciones de la concepción del aura en Benjamin, a partir de una lectura más detenida del conjunto de todos sus escritos. Así, para Ricardo Ibarlucía, tal y como concluye en un reciente artículo titulado «Empatía y extrañamiento en el concepto de aura de Walter Benjamin», el aura sería fundamentalmente para este «una singular trama de espacio y tiempo: la aparición única de una lejanía por cercana que pueda estar» (2021: 48). Concluye este crítico que, en primer lugar, no cabe establecer ninguna distinción ontológica entre el aura de un objeto natural y un objeto histórico (como es el caso de las cuatro películas en las que nos hemos detenido). En segundo lugar, el aura no sería una propiedad interna del objeto, «sino en todo caso una propiedad relacional, que designa un modo específico de recepción» (Ibarlucía, 2021: 51), de tal manera que el aura solamente se pierde cuando desaparece este régimen perceptivo. Si es cierto que, en opinión de Benjamin, la reproducción masiva de la imagen había contribuido a ese proceso de declinación de una determinada expectativa aurática, también lo es que «la experiencia del aura descansa en la posibilidad de sentir, aunque más no sea por un momento, que aquello que miramos […] alza la vista y nos devuelve la mirada» (Ibarlucía, 2021: 51). Recordemos ahora el desesperado intento de Fernández Mallo de que Mónica se percatara de su fantasmagórica presencia al pasar corriendo a su lado, para poner en evidencia el valor metafórico que ese extraño pasaje literario podría tener en relación con el asunto que tratamos. Recordemos también que Vila-Matas sí pudo vislumbrar, aunque fuera por un instante, cómo irrumpió de pronto en escena una presencia fantasmal que «con mucho nervio y un gesto único y centelleante, electrificaba Marienbad entera y la dejaba flotando en una luz muy viva, una luz, desconocida, tal vez solo olvidada» (2015: 53). Una luz que no nos costará identificar con el viejo y tan traído y llevado asunto del 'aura'. Creemos que es precisamente esta idea de un aura reproductible, 'fría' si se quiere, e innata a la propia representación fílmica (como bien intuyó Bioy Casares), la que a estos autores parece interesarles especialmente.

Nuestra experiencia lectora se asemeja en obras como las analizadas a la de un *déjà vu*. Pasar dos veces por el mismo lugar, por la misma historia, por la misma palabra, crea un mecanismo narrativo «laberíntico, misterioso,

fascinante por su condición aparentemente inacabable» (Balló & Pérez, 2005: 222). La repetición se convierte así en un valor estéticamente positivo. Lo que parecen buscar Fernández Mallo, Vila-Matas, Isaac Rosa y Bruno Galindo es esa otra aura que sí es capaz de generar la copia, el *remake*, la reproducción o recreación, una vez asumido que en la era de la reproductibilidad técnica la romántica concepción de originalidad y del objeto único ya no podría ser más que una vieja quimera. Sus relatos se construyen a partir del retorno a un territorio de sedimentos; el resultado es una obra literaria que pone en práctica y legitima las estrategias propias de la repetición.

Bibliografía citada

BALLÓ, Jordi & Xavier Pérez (2005), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona, Anagrama.

BENJAMIN, Walter (1989), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» [1936], en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

BIOY CASARES, Adolfo (2002), *La invención de Morel* [1940], Madrid, Alianza.

BREA, José Luis (1991), *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática,* Barcelona, Anagrama.

CANALÍS HERNÁNDEZ, Óscar (2018), «¿Hubo un año pasado en Marienbad? estudio comparativo sobre *L'année Dernière à Marienbad* (Ciné-Roman) de Alain Robbe-Grillet y Alain Resnais y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares», *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 18 (julio), pp. 132-145.

CORTÁZAR, Julio (1985), *Rayuela* [1963], Barcelona, Planeta.

DETELL PASTOR, Juan & Clara Mejía Vallejo (2014), «El falso retorno. Arqueografías de *Ascensor para el cadalso*», *L'Atalante* (enero-junio), p. 37.

FERNÁNDEZ, Laura (2021), «El bucle de lo real. *Remake*, de Bruno Galindo, es una impecable y concisa novela futurista existencial», *El País. Babelia* (16 de enero).

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009), *Nocilla Lab*, Madrid, Alfaguara.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2011), *El hacedor (de Borges). Remake*, Madrid, Alfaguara.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018), *Teoría general de la basura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

FERRÉ, Juan Francisco (2017), «Novelas cortas, ideas largas», *La vuelta al mundo* (17 de mayo): http://juanfranciscoferre.blogspot.com.es/ [consulta: 2 febrero 2023].

GALINDO, Bruno (2020), *Remake*, Badajoz, Aristas Martínez.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2023), *Espectáculo apocalipsis. La estetización de la distopía en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid, Visor.

HENRY LEVY, Bernard (2010), «El último fantasma de Marienbad», *El País* (30 de mayo).

IBARLUCÍA, Ricardo (2021), «Empatía y extrañamiento en el concepto de aura de Walter Benjamin», *Thémata, Revista de Filosofía*, 63 (enero-junio), pp. 42-60. DOI: 10.12795/themata.2021.i63.04.

MANCINI, Michele & Giuseppe Perrella (1986), *Michelangelo Antonioni. Architetture della visione*, Catania, ALEF-Finmedia.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (2007), «Adolfo Bioy Casares: la literatura, la fotografía, el cine y la eternidad», en *El arte de la conversación. Diálogo con escritores latinoamericanos,* Córdoba, Alción: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-la-fotografia-el-cine-y-la-eternidad--entrevista-a-adolfo-bioy-casares/html/df1f3510-b5c1-45db-bc9d-dd02a1bdda04_2.html#I_0_ [consulta: 2 febrero 2023].

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (2009), «*La invención de Morel*: la renovación fantástica y la influencia del cine», en AA.VV., *Convergencias de lo fantástico. VIII Coloquio Internacional de Literatura fantástica*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, 22 al 25 de septiembre de 2009: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-invencion-de-morel--la-renovacion-fantastica-y-la-influencia-del-cine/ [consulta: 2 febrero 2023].

MESTRE, Rosana (2020), «España plató de cine: claroscuros de las rutas de cine y televisión», *Estudios turísticos*, 220, pp. 9-29.

NITSCH, Wolfram (2008), «La invención y la repetición. Ficciones de los medios en la narrativa de Bioy Casares», en Wolfram Nitsch, Matei Chihaia & Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Koln, Universitats und Stadtbibliothek Koln, pp. 257-269.

OREJUDO, Antonio (2017), *Los cinco y yo*, Barcelona, Tusquets.

ROSA, Isaac (2018), *Feliz Final,* Barcelona, Seix Barral.

VILA-MATAS, Enrique (2015), *Marienbad eléctrico*, Barcelona, Seix Barral.

VILA-MATAS, Enrique (2016), *Mac y su contratiempo*, Barcelona, Seix Barral.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 115-141
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24522

Luis Buñuel, poeta de vanguardia: realidad literaria y (re)construcción historiográfica

Luis Buñuel, avant-garde poet: literary reality and historiographical (re)construction

Antonio Martín Barrachina

Autoría:
Antonio Martín Barrachina
Universidad de Zaragoza – Instituto de Patrimonio y Humanidades, España
antonio.martinb@unizar.es
https://orcid.org/0000-0002-1168-946X

Citación:
Martín Barrachina, Antonio (2023). «Luis Buñuel, poeta de vanguardia: realidad literaria y (re)construcción historiográfica», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 115-141. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24522

Fecha de recepción: 03/02/2023
Fecha de aceptación: 18/05/2023

© 2023 Antonio Martín Barrachina

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

La temprana voluntad de ser escritor que tuvo Luis Buñuel dejó una interesante producción literaria que, desde su triunfo como cineasta, fue quedando progresivamente olvidada. Este artículo, al cumplirse un siglo de su primer escrito, examina la realidad literaria y la (re) construcción de su figura como poeta de vanguardia. En primer lugar se inscribe la poesía en sus coordenadas, apuntando sus horizontes inmediatos y repasando el proyecto de publicación de *Polismos*. A continuación, se lleva a cabo una revisión historiográfica de la recuperación del poeta Luis Buñuel y de su obra hasta 2023, que evidencia que la reconstrucción de su faceta literaria ha comportado también, dialécticamente, tener que construirla.

Palabras clave: Luis Buñuel poeta de vanguardia; *Polismos*; *Un perro andaluz*; Vanguardias; Historia literaria; Historiografía literaria.

Abstract

The early will to be a writer that Luis Buñuel had left an interesting literary production that, since his triumph as a filmmaker, was progressively forgotten. This paper, a century after his first writing, examines the literary reality and the (re)construction of his figure as an avant-garde poet. In the first place, poetry is inscribed in its coordinates, pointing out its immediate horizons and reviewing the *Polismos* publication project. Next, a historiographical review of the recovery of the poet Luis Buñuel

and his work up to 2023 is carried out. It shows that the reconstruction of his literary facet has also entailed, dialectically, having to build it.

Keywords: Luis Buñuel avant-garde poet; *Polismos*; *Un perro andaluz*; Avant-gards; Literary History; Literary Historiography.

¡Buñuel (escritor)!, así que pasen cien años

Ernesto Giménez Caballero, en un artículo publicado en *La Gaceta Literaria* en diciembre de 1927, se preguntaba «¿Quién es Luis Buñuel?»: «es un hombre de «nuevo» que está inscrito en nuestro calendario joven con dos signos: uno de admiración y otro de interrogación. Así: ¡Buñuel?». Sobre el joven de veintisiete años recaía la expectación por un potencial artístico que se daba por sentado al lado de cierta imprecisión sobre cómo habría de materializarse:

> La admiración le corresponde porque ha realizado ya lo que hasta ahora ninguno de nuestros cineastas se atrevió: pensionarse a sí mismo en Altos Estudios de Cinema. Plantarse en las sedes más finas del 7.º Arte y tomar –ante el écran– apuntes con la humildad de un aplicado escolar. Mientras los «locos del cine» corren a Hollywood a estrellarse contra el chorro de luz sirenaico –mariposas contra los faros de auto–, este sólido y vidente espíritu se instala frente al Cine como frente a un Laboratorio. […] Con previos estudios de ingeniería, este muchacho, de gran sensibilidad nueva, marchó a París en pos del Cinema, con la misma fe que otrora marchara un Ortega a Marburgo en busca de la Filosofía. Y allí está ahora. Preparando… Preparando ¿el qué? Esta es la interrogación sobre Buñuel. Sabemos que va a debutar con un film propio, que va a filmar a Gómez de la Serna, que ensaya literatura… Nosotros esperamos mucho de Luis Buñuel (Giménez Caballero, 1927: 4).

Pero el signo de admiración pesaba más que el interrogante, porque ya el director de *La Gaceta Literaria* titulaba el artículo «El cineasta Buñuel», como si «este muchacho» encargado del área cinematográfica de la revista desde París, a donde se había trasladado en 1925 para comenzar profesionalmente su trayectoria cinematográfica como asistente de Jean Epstein, no dejara duda de que había de ser cineasta.

Ahora, casi un siglo después, sabemos cómo terminó la historia y los dos signos cobran otro sentido. Entonces faltaba algo más de un año para que escribiera el guion de *Un chien andalou* con Dalí; los proyectos cinematográficos con Ramón quedarían irremediablemente frustrados, al igual que, ya en ese momento, había quedado en nada su película sobre Goya encargada para la conmemoración del centenario del pintor. Los ensayos de literatura venían de lejos y en 1927 adquirían una especial intensidad, tanto por la decisión

de publicar su primer libro como por la escritura, con Pepín Bello, de la obra teatral *Hamlet*. Y que Gecé elogiara su «gran sensibilidad nueva» suponía reconocer en él lo que, según había defendido César Vallejo (1921), constituía lo verdaderamente distintivo de la nueva poesía, que debía fundarse en una nueva sensibilidad y no en el mero empleo de palabras e imágenes nuevas.

Max Aub, una de las personas que mejor ha conocido a Buñuel y escrito sobre él, sintetizó a la perfección la incesante labor de búsqueda expresiva que corre pareja a la configuración de la poética buñueliana y cómo la literatura cobra desde el comienzo un lugar inexcusable para su entendimiento:

> Luis Buñuel, como cualquier gran artista, tenía un mundo que comunicar, pero no encontraba el instrumento para hacerlo. Intentó expresarse por el deporte, dando salida al vigor físico que llevaba dentro, y llegó a ser subcampeón de peso semi-completo de España, como amateur. Luego quiso ser poeta –yo he logrado recoger toda su obra, que no carece de interés en aquel erial de los «ismos» y escuelas vanguardistas en boga–. Se dedicó luego a la borrachera, y por último descubrió el cine de la mano de Fritz Lang, *Las tres luces*. Pero el cine de Buñuel no se parece a ningún otro cine; es, ante todo, una pluma, porque escribe con él. […] Ha encontrado en el cine un instrumento para expresarse a sí mismo, y no se puede buscar otra cosa en él que al propio Buñuel (Pérez Coterillo, 1972: 55).

Al cumplirse cien años de la publicación de la primera pieza literaria de Luis Buñuel, «Una traición incalificable» (*Ultra*, 1 de febrero de 1922), el aniversario se ha sumado a otros tan relevantes que acontecieron en ese *annus mirabilis* –como ya lo calificó Harry Levin– de 1922. Por la misma coyuntura, sin embargo, esta condensación de acontecimientos eminentes que congrega a las cimas del *modernism* internacional (Joyce y Proust y Eliot) y a nombres clave de la literatura contemporánea en español de una y otra orilla (César Vallejo y Oliverio Girondo, el Nobel Jacinto Benavente), conlleva el riesgo evidente de eclipsar el recuerdo de otros hechos menos colosales, como el nombre del que es a un tiempo uno de los escritores españoles más desconocidos y sin duda el cineasta español de mayor renombre: Luis Buñuel. Leídas ahora las palabras de Giménez Caballero con la perspectiva de la historia literaria, los dos signos que aún enmarcan el nombre de Buñuel cobran otro sentido: la admiración por el extraordinario cineasta que ya de aprendiz dejaba indicios firmes de sus trazas y la interrogación persistente por el escritor de vanguardia que ha quedado a la sombra de su faceta más refulgente.

Ya al frente de sus memorias advirtió don Luis que «Yo no soy hombre de pluma[1]. Tras largas conversaciones, Jean-Claude Carrière, fiel a cuanto le conté, me ayudó a escribir este libro» (Buñuel, 1982a: 11). Sin embargo, en otra ocasión, su fiel guionista señaló que «su reticencia literaria (podría hablarse incluso de timidez) hace todavía más preciados los textos […] Son los fragmentos de un escritor que habría podido ser, un escritor perdido, un escritor fantasma oculto tras un cineasta inmenso» (Carrière, 2000: 11). Así debe leerse la confesión que, en 1980, a sus ochenta años, el cineasta inmenso hizo a Agustín Sánchez Vidal sobre el escritor fantasma:

> Hoy yo puedo tener alguna importancia como cineasta, pero hubiera dado todo gustoso a cambio de ser escritor. Es lo que realmente me hubiera gustado ser. Porque el mundo del cine es muy agobiante, hace falta mucha gente para hacer una película. Y envidio al pintor o al escritor que pueden trabajar aislados en su casa. Pero no valgo para escribir. Me repito. Lo que a un escritor le cuesta dos minutos, a mí me cuesta dos horas (Sánchez Vidal, 1988: 95).

Rafael Alberti recordó el tesón pertinaz con que acometía su dedicación literaria: «Sé que a él le costaba un gran trabajo escribir y sufría muchísimo, y se pasaba las noches en un… Lo contaban en broma Federico y los demás. Luis Buñuel escribiendo sus cosas literarias con un gran dolor, un gran esfuerzo» (Aub, 1985: 286). Quizá entonces ese gran trabajo le hiciera intuir ya que no era hombre de pluma, aunque al menos hasta 1929 quiso ser escritor. Pero por las mismas sabía, y había podido aprenderlo, que la idea romántica de la posesión imaginativa terminaba cuando se tomaba la pluma y que, si no acaso un gran dolor, el quehacer literario requería, cuando menos, de un gran esfuerzo.

Por eso no parece casual que su primera pieza literaria fuera un rotundo ataque a la concepción romántica del autor, una «decidida ironización de la obra ostentosamente individual y el escarnio del tópico romántico del genio incomprendido en su buhardilla solipsista» (Sánchez Vidal, 1982b: 247). Como Buñuel, el protagonista de «Una traición incalificable» ha empezado ya su obra literaria, pero esta, como refleja simbólicamente el viento que desbarata sus papeles, carece de trascendencia, según recordaría Ortega (2010: 195-198) en las por otra parte inexactas tesis sobre el arte nuevo. La contundente afirmación del yo con que acaba el relato («*No se juega conmigo*», Buñuel, 1982b: 86) es, paradójicamente, la esencia de su insignificancia, la caída del poeta del pedestal romántico que lo elevó a la altura de los dioses, reflejo de cómo los movimientos de vanguardia arremeten, mediante la autocrítica, contra el lugar del arte en

1. Cfr. «Yo no tenía una vocación definida. Había escrito poemas en la Residencia de Estudiantes, pero era, y soy, un poco ágrafo, es decir que encuentro dificultad para comunicarme por escrito» (Pérez Turrent y de la Colina, 1993: 20).

Figura 1. Caricatura de Buñuel, por Santiago Ontañón, para el artículo de Ernesto Giménez Caballero, «El cineasta Buñuel», *La Gaceta Literaria*, 24, 15 de diciembre de 1929.

Figura 2. Luis Buñuel, «Una traición incalificable», *Ultra*, 1 de febrero de 1922.

la sociedad burguesa, contra el *estatus* que ha adquirido en ella (Burger, 200: 62). El propio Buñuel recordó que, en París, aunque inmerso en el mundo del cine, continuó escribiendo poemas, pero esa dedicación le parecía «más bien el lujo de un «señorito». Entonces, al igual que ahora, yo estaba en contra de los lujos y de los «señoritos», aunque debido a mi nacimiento yo fuera uno de ellos» (Aranda, 1975: 45).

«Una elección inevitable»

La obra literaria de Buñuel arranca como la consecuencia de su temprana relación con la escritura en el seno de una circunstancia que le brinda todas las posibilidades para creer verosímil la aspiración de ser escritor: su presencia en la Residencia de Estudiantes y la vivencia del extraordinario contexto cultural de la Edad de Plata. Así hay que comprender la sentida afirmación de don Luis en sus memorias: «puedo asegurar, sin temor a equivocarme, que, de no haber

pasado por la Residencia, mi vida hubiera sido muy diferente», allí «me encontré ante una elección inevitable. En aquella elección influyeron el ambiente en que vivía, el movimiento literario que existía en Madrid en aquellos momentos y el encuentro con unos excelentes amigos» (Buñuel, 1982a: 54 y 57).

Su producción literaria, especialmente la poesía, se inscribe de este modo en el horizonte de las vanguardias más tempranas, fundamentalmente el ultraísmo, a cuyos círculos pronto se hizo asiduo[2], y de Gómez de la Serna, representante conspicuo de la particularidad de la vanguardia española, que comienza a gestarse en la demolición de la literatura precedente, evidenciando la continuidad del desarrollo de la modernidad literaria del modernismo al final de las vanguardias[3]. Los versos de Buñuel asimilan eficazmente las lecciones de sus referentes, desde el sistema asociativo y la cadena de imágenes de filiación ultra a la greguería y la poética del objeto, pero exploran también sus posibilidades expresivas asociadas a los motivos sobre los que vuelve una y otra vez su poética (el conflicto entre Eros y Thanatos, la crítica de los convencionalismos, la transgresión de la moral y el arte, la indagación onírica) y a la incorporación, muy temprana, de procedimientos cinematográficos.

La primera recepción de la literatura buñueliana hay que rastrearla por tanto de forma paralela al desarrollo y la difusión de los ismos en España, en las páginas de las revistas vanguardistas. Restringiendo el corpus a poemas en verso y prosa y textos literarios en prosa, se cuentan los siguientes: «Una traición incalificable», *Ultra*, 23, 1 de febrero de 1922; «Instrumentación», *Horizonte*, 2, 30 de noviembre de 1922; «Suburbios», *Horizonte*, 4, enero de 1923; «Por qué no uso reloj», *Alfar*, 29, mayo de 1923; «El ciego de las tortugas», *Los Ciegos. Revista Tyflófila Hispanoamericana*, 64, marzo de 1923; «Redentora» y «Bacanal», *La Gaceta Literaria*, 50, 15 de enero de 1929; «Olor de santidad», *La Gaceta Literaria*, 51, 1 de febrero de 1929; «Palacio de hielo» y «Pájaro de angustia», *Hélix*, 4, mayo de 1929, «Une girafe», *Le Surréalisme au Service de la Revolution*, 6, 15 de mayo de 1933. A estos hay que sumar otros tantos que quedaron inéditos (solo en el caso de los poemas que, al recuperar su *Obra literaria* en 1982, conformarían *Un perro andaluz*: «Me gustaría para mí», «Polisoir milagroso», «No me parece ni bien ni mal», «Al meternos en el

2. «Pues me ligué con los ultraístas, con los que hacían *Grecia*, *Cervantes*, *Tableros*, *Ultra*… Así conocí a Borges, a Paszkiewicz –¿te acuerdas de Paszkiewicz?–, a Jahl, a Huidobro, a los Rivas Panedas, a Eugenio Montes, a Isaac del Vando Villar. Y, claro, a Guillermo de Torre y, sobre todo, a Ramón» (Aub, 1985: 106).
3. Así lo señaló ya Federico de Onís (1934: xviii) al denominar a la vanguardia «ultramodernismo». En ello han insistido García de la Concha (1979: 101), Soria Olmedo (1988: 21), Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez (1995: 57-61) o Mainer (2000: 335).

lecho», «El arco iris y la cataplasma»), algunas versiones previas y borradores que incluye en la correspondencia, e incluso un corpus enteramente fantasma.

Sin embargo, el encuentro con el cine, que pronto dejó de ser un atractivo flirteo con mucho de tentadora promesa para convertirse en la nueva vocación y la profesión adecuada, le brindó la posibilidad de reconducir su poética y cambiar la pluma por la cámara, como bien explicó Max Aub, con la consiguiente mudanza del medio expresivo y el fin de una trayectoria literaria que, en los poco más de diez años que duró, alberga un corpus sugestivo de poemas, narraciones y teatro.

Tras los primeros tanteos, justo en el contexto evocado por Giménez Caballero, Buñuel barruntó seriamente la opción de darse a conocer firmemente

INSTRUMENTACIÓN

Para Adolfo Salazar:

VIOLINES

Señoritas cursis de la orquesta, insufribles y pedantes. Sierras del sonido.

VIOLAS

Violines que llegaron ya a la menopausia. Estas solteronas conservan aún bien su voz de media tinta.

VIOLONCELLOS

Rumores de mar y de selva. Serenidad. Ojos profundos. Tienen la persuasión y la grandeza de los discursos de Jesús en el desierto.

CONTRABAJOS

Diplodocus de los instrumentos. El día que se decidan a dar su gran berrido, ahuyentarán a los espectadores despavoridos: Ahora les vemos oscilar y gruñir satisfechos por las cosquillas que les hacen los contrabajistas en la barriga.

FLAUTÍN

Hormiguero del sonido.

FLAUTA

La flauta es el instrumento más nostálgico. ¡Ella que en manos de Pan fué la voz emocionada de la pradera y del bosque, verse ahora en manos de un buen señor gordo o calvo...! Pero aun así, continúa siendo la Princesa de los instrumentos.

CLARINETE

Es una flauta hipertrofiada. Algunas veces, el pobre, suena bien.

OBOE

Balido hecho madera. Sus ondas, profundos misterios líricos. El oboe fué hermano gemelo de Verlaine.

CORNE INGLÉS

Es el oboe ya maduro, con experiencia. Ha viajado. Su exquisito temperamento se ha tornado más grave, más genial. Así como el oboe tiene quince años, el corno tiene treinta.

FAGOT

Los fakires de la orquesta son los fagotistas. A veces miran el tremendo reptil que tienen entre las manos y que les enseña su lengua bífida. Una vez hipnotizado, le acuestan en sus brazos, y se quedan extáticos.

CONTRAFAGOT

Es el fagot del terreno terciario.

HARPAS

Balcones dorados por donde unas señoritas endomingadas asoman sus bustos.

XILOFÓN

Juego de niños. Agua de madera. Princesas tejiendo en el jardín. rayos de luna.

TROMPETA CON SORDINA

Clown de la orquesta. Contorsión, pirueta. Muecas.

TROMPAS

Ascensión a una cumbre. Salida del sol. Anunciación. ¡Oh! El día que se desenrollen como un «mata-suegras».

TROMBONES

Temperamento un poco alemán. Voz profética. Sochantres de vieja catedral con hiedras y veleta mohosa.

TUBA

Dragón legendario. Su vozarrón subterráneo hace temblar de espanto a los demás instrumentos, que se preguntan cuándo llegará el príncipe de bruñida armadura que los liberte.

PLATILLOS

Luz hecha añicos

TRIÁNGULO

Tranvía de plata por la orquesta.

TAMBOR

Truenecillo de bambalina. «Algo» amenazador.

BOMBO

Obcecación. Grosería. Bom. Bom. Bom.

TIMBALES

Odres de aceitunas sonoras.

Luis BUÑELU

Figura 3. Luis Buñuel, «Instrumentación», *Horizonte*, 1, 30 de noviembre de 1922.

en el panorama poético con la publicación de un libro que, de forma significativa, iba a titular *Polismos*, esto es, «varios ismos». El título explica a las claras el horizonte en que se fragua la literatura buñueliana desde la índole sincrética y convergente del ultraísmo, cuya pretensión totalizadora fue ensalzada desde el comienzo por Cansinos Assens[4], «irónico padre» del ismo al decir de Borges (Bonet, 2007: 136), o Guillermo de Torre, uno de sus mejores teóricos[5].

Se entenderá así que de nuevo Giménez Caballero (1973: 51), al repasar la conformación del vanguardismo español, destacase a Buñuel como una de las figuras importantes en la «fase constructiva de la vanguardia».

Sin embargo, tras numerosos avatares, *Polismos* no llegó a publicarse, por lo que para dar cuenta de la realidad literaria del poeta Buñuel es preciso reconstruir el desarrollo del proyecto. Si se rastrea la correspondencia, la llegada al libro se revela como la historia de un inalcanzable. El 10 de febrero de 1926 escribe al librero León Sánchez Cuesta: «En mayo próximo iré a Madrid a publicar un libro. Ha tomado mi vida un rumbo inesperado. Me dedico a la cinematografía. Voy a comenzar a ayudar a Jean Epstein en la *mise en scène* para aprender el oficio. Además, paralelamente, publicaré cosas relativas al cine» (Buñuel, 2018: 47). Buñuel viajó a Madrid, donde se reencontró con Pepín Bello, García Lorca y Dalí, pero el libro no apareció. Con el firme propósito de la escritura asomaba ya la causa que lo iría alejando de ella, al obtener en junio el puesto de asistente para la película *Mauprant*. Desde entonces, hasta el verano siguiente, a sus labores en *La Gaceta Literaria* y el trabajo con Epstein se suman la película conmemorativa sobre Goya, la sesión de cine de vanguardia en el cine-club de la Residencia, los proyectos cinematográficos con Gómez de la Serna (*El mundo por diez céntimos*, luego *Caprichos*) y la génesis y escritura de *Hamlet* (Martín Barrachina, 2023).

El 28 de julio de 1927 vuelve a insistir a Sánchez Cuesta en lo cercano de la publicación, que lo lleva a considerar ya editoriales: «Preparo un libro para octubre si como hasta ahora tengo ratos libres. Llevo hecho más de la mitad. Título: *Polismos* […] Lo editaré en *Litoral* o en *La Gaceta [Literaria]*»[6] (Buñuel, 2018: 58). También el mismo mes le dice Pepín Bello que *Polismos* estará listo «para publicar en septiembre, si mi oficio me deja libre algunos ratos. Creo que quedará muy bien. Lo dedico a Sánchez Ventura, a Vicens y a ti. Llevo

4. En diciembre de 1918 declaraba: «Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo» (Videla, 1971: 34).
5. «El ultraísmo ha hecho suyas varias de las ideas pertenecientes al ideario estético común de las distintas vanguardias» (Torre, 2002: 37).
6. Dos de las revistas, de hecho, más importantes del vanguardismo, ambas con editorial aneja. Véanse al respecto Soria Olmedo (1988: 191-221) y Neira (2021: 105-128).

hecho más de la mitad» (Buñuel, 2018: 59). Sin embargo, sus obligaciones en el mundo del cine le impiden de nuevo concluirlo, aunque desea que aparezca aún ese invierno, como le cuenta a Bello el 8 de noviembre:

> He sido nombrado anteayer crítico de los *Cahiers d'Art*. […] Recomienzo con Epstein próximamente esperando que Ramón me envíe su obra. […] Mi libro creo que resultará bien. Está a medio hacer. Estos días he dado un empujón, pero la ¡crítica! me mata. Me dejaré cortar una oreja si, bien o mal, no lo saco este invierno (Buñuel, 2018: 63).

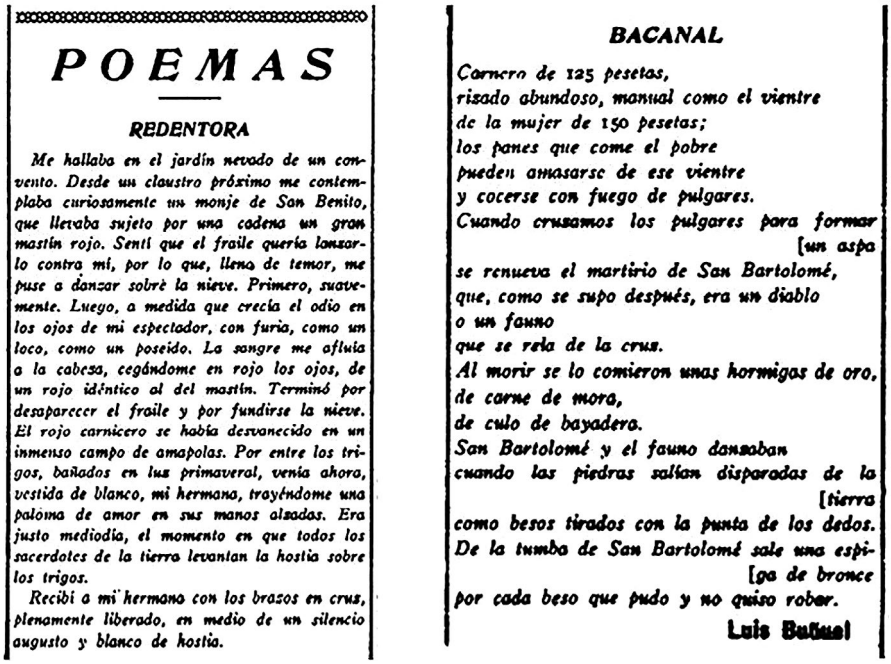
A Buñuel no debía interesarle que *Polismos* se retrasara demasiado, porque el momento barajado estaba calculado estratégicamente. Que hubiera aparecido tras el verano de 1927 o a final del año, en el contexto tan connotado del término del centenario de Góngora en el acto de Sevilla acontecido en diciembre, «afirmación de la nueva literatura» que representaban sus participantes (Mainer, 2020: 55), era la forma de situarse con los nombres que estaban alcanzando el primer plano en el campo literario y confrontar estéticamente con ellos: en 1927 Rafael Alberti acaba *Cal y canto*; Emilio Prados publica *Vuelta*; Luis Cernuda, *Perfil del aire* y Josefina de la Torre, *Versos y estampas*; y 1928 intensifica ese florecimiento poético con *Cántico*, de Jorge Guillén; el *Romancero gitano*, de García Lorca; *Surtidor*, de Concha Méndez o Ámbito, de Vicente Aleixandre.

Desde enero de 1928 Buñuel trabaja con Epstein en la realización de *Le Chute de la maison Usher*, basada en el célebre cuento de Allan Poe, aunque discuten y acaban rompiendo la colaboración. Buñuel pasa a centrarse en la coordinación del monográfico «Cinema 1928» de *La Gaceta Literaria* (octubre) y en la película con Gómez de la Serna, con la consiguiente postergación, otra vez, del libro. Al tiempo, el contacto con el surrealismo parisino ha ido modificando su horizonte artístico, tanto que en enero de 1929 decide abandonar *Caprichos* para comenzar una película con Dalí, producida al cabo con las veinticinco mil pesetas que su madre le había dado para el proyecto ramoniano. En esas coordenadas, la lectura de Benjamin Péret ha supuesto tal descubrimiento que hace del poeta francés su nuevo referente[7] y, como antes Ramón, lo impele a buscar nuevas posibilidades expresivas, reactivando la escritura poética, que acentúa la presencia de lo onírico, la exploración de lo que queda más allá de la consciencia, y, claro está, ensayando una suerte de escritura automática. Así se explica lo que le refería a Pepín Bello el 17 de febrero de 1929:

7. La significación de Péret en su trayectoria poética no había perdido intensidad al evocarlo en sus memorias: «era para mí el poeta surrealista por excelencia: libertad total, inspiración límpida, de manantial, sin ningún esfuerzo cultural y recreando inmediatamente otro mundo» (Buñuel, 1982a: 108).

> el surrealismo ES LO ÚNICO INTERESANTE EN EL TERRENO DE LA CREACIÓN ¿ARTÍSTICA? A continuación, te traduzco unas cosas de Benjamin Péret, el ídolo de Dalí y mío, el más grande poeta de nuestra época y aun de todas las épocas […] Péret es algo muy gordo dentro del surrealismo (Buñuel, 2018: 79).

Con el entusiasmo llevado a la creación artística, busca otra vez reafirmarse como poeta recuperando el proyecto de publicación de su poemario. Buñuel afronta la culminación de *Polismos* imbuido de la doctrina surrealista, que se sumaba al conglomerado ultraísta de sus primeras obras y pudo también despertarle reticencias hacia los poemas más greguerísticos que, en 1926 y 1927 hubieran integrado el libro muy probablemente, pero que entonces, en 1929, tras la lectura de Péret, quedaban desplazados por resentir la estética del ismo francés. En enero de 1929, Buñuel anuncia a Bello que el libro, a él dedicado, está en prensa y le adjunta uno de sus poemas «Mojigatería» (Buñuel, 2018: 72-73), versión previa de «Palacio de hielo». El 10 de febrero, dos años después de titularlo *Polismos*, vuelve a insistir en la publicación para dentro de un mes e incluye otro poema, «El arco iris y la cataplasma», deudor



POEMAS

REDENTORA

Me hallaba en el jardín nevado de un convento. Desde un claustro próximo me contemplaba curiosamente un monje de San Benito, que llevaba sujeto por una cadena un gran mastín rojo. Sentí que el fraile quería lanzarlo contra mí, por lo que, lleno de temor, me puse a danzar sobre la nieve. Primero, suavemente. Luego, a medida que crecía el odio en los ojos de mi espectador, con furia, como un loco, como un poseído. La sangre me afluía a la cabeza, cegándome en rojo los ojos, de un rojo idéntico al del mastín. Terminó por desaparecer el fraile y por fundirse la nieve. El rojo carnicero se había desvanecido en un inmenso campo de amapolas. Por entre los trigos, bañados en luz primaveral, venía ahora, vestida de blanco, mi hermana, trayéndome una paloma de amor en sus manos alzadas. Era justo mediodía, el momento en que todos los sacerdotes de la tierra levantan la hostia sobre los trigos.

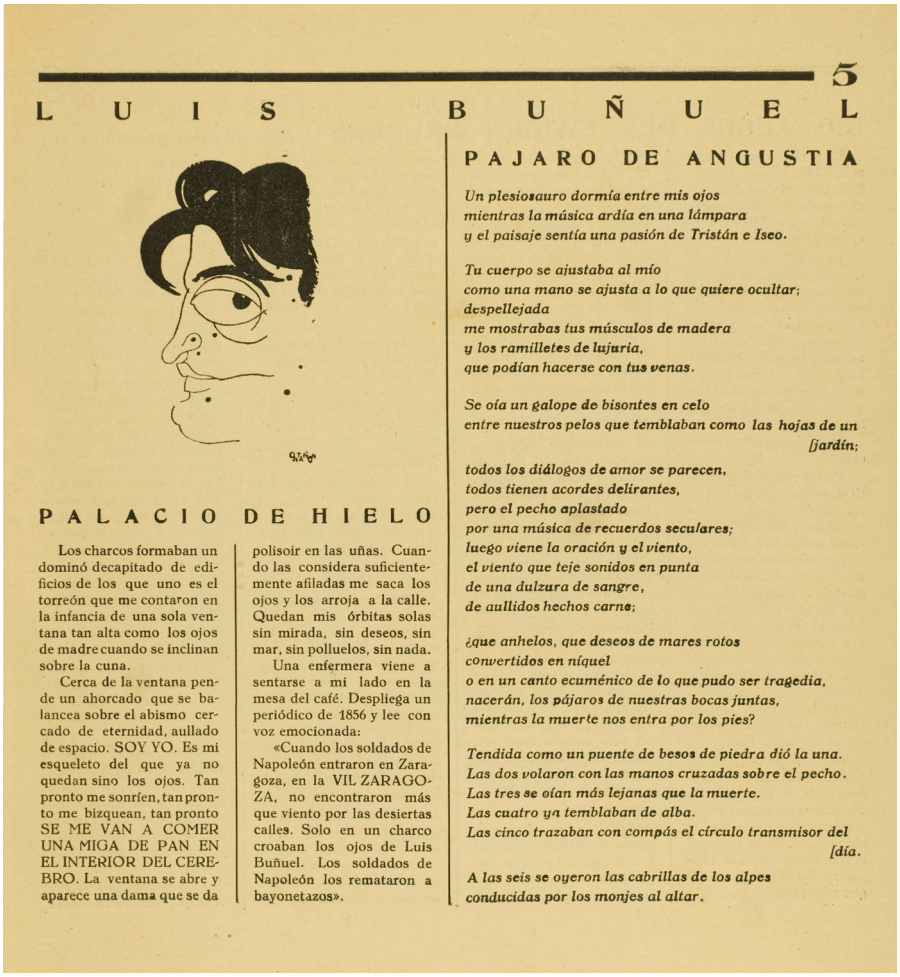
Recibí a mi hermana con los brazos en cruz, plenamente liberado, en medio de un silencio augusto y blanco de hostia.

BACANAL

Cornero de 125 pesetas,
rizado abundoso, manual como el vientre
de la mujer de 150 pesetas;
los panes que come el pobre
pueden amasarse de ese vientre
y cocerse con fuego de pulgares.
Cuando cruzamos los pulgares para formar [un aspa
se renueva el martirio de San Bartolomé,
que, como se supo después, era un diablo
o un fauno
que se reía de la cruz.
Al morir se lo comieron unas hormigas de oro,
de carne de mora,
de culo de bayadera.
San Bartolomé y el fauno danzaban
cuando las piedras salían disparadas de la [tierra
como besos tirados con la punta de los dedos.
De la tumba de San Bartolomé sale una espi- [ga de bronce
por cada beso que pudo y no quiso robar.

Luis Buñuel

Figura 4. Luis Buñuel, «Redentora» y «Bacanal», *La Gaceta Literaria*, 50, 15 de enero de 1929.



5

L U I S B U Ñ U E L

PALACIO DE HIELO

Los charcos formaban un dominó decapitado de edificios de los que uno es el torreón que me contaron en la infancia de una sola ventana tan alta como los ojos de madre cuando se inclinan sobre la cuna.

Cerca de la ventana pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercado de eternidad, aullado de espacio. SOY YO. Es mi esqueleto del que ya no quedan sino los ojos. Tan pronto me sonríen, tan pronto me bizquean, tan pronto SE ME VAN A COMER UNA MIGA DE PAN EN EL INTERIOR DEL CEREBRO. La ventana se abre y aparece una dama que se da polisoir en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle. Quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada.

Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada:

«Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos».

PAJARO DE ANGUSTIA

Un plesiosauro dormía entre mis ojos
mientras la música ardía en una lámpara
y el paisaje sentía una pasión de Tristán e Iseo.

Tu cuerpo se ajustaba al mío
como una mano se ajusta a lo que quiere ocultar;
despellejada
me mostrabas tus músculos de madera
y los ramilletes de lujuria,
que podían hacerse con tus venas.

Se oía un galope de bisontes en celo
entre nuestros pelos que temblaban como las hojas de un [jardín;

todos los diálogos de amor se parecen,
todos tienen acordes delirantes,
pero el pecho aplastado
por una música de recuerdos seculares;
luego viene la oración y el viento,
el viento que teje sonidos en punta
de una dulzura de sangre,
de aullidos hechos carne;

¿que anhelos, que deseos de mares rotos
convertidos en níquel
o en un canto ecuménico de lo que pudo ser tragedia,
nacerán, los pájaros de nuestras bocas juntas,
mientras la muerte nos entra por los pies?

Tendida como un puente de besos de piedra dió la una.
Las dos volaron con las manos cruzadas sobre el pecho.
Las tres se oían más lejanas que la muerte.
Las cuatro ya temblaban de alba.
Las cinco trazaban con compás el círculo transmisor del [día.

A las seis se oyeron las cabrillas de los alpes
conducidas por los monjes al altar.

Figura 5. Luis Buñuel, «Palacio de hielo» y «Pájaro de angustia», *Hélix*, 4, mayo de 1929. Adviértase la reutilización de la caricatura de Ontañón (figura 1)

en extremo del francés. Pero desde 1927 el libro ha mudado de título, en un momento en que los afanes literarios de don Luis, lleno de proyectos, parecen más afianzados que nunca:

> Mi libro está en prensa. Te lo dedico a ti, encabezándolo con lo del ateneísta[8]. Hay bastantes cosas que no conoces y, aunque ligeramente *démodées*, no están

8. Se refiere a un célebre caligrama, publicado en el último número de *L' Amic de les Arts* (31, 1929).

> mal. Esto es para romper el fuego, luego voy a publicar cosas gordas. Con Dalí haré un libro en colaboración este verano en Cadaqués. Y contigo he de hacer otro en cuanto se presente la ocasión. El título de mi libro de ahora es «EL PERRO ANDALUZ» que nos hizo mear de risa a Dalí y a mí cuando lo encontramos. He de advertir que no sale un perro en todo el libro. Pero queda muy bien y muy dócil. Además de risueño es idiota. Apenas salga, dentro de un mes aproximadamente, te enviaré un ejemplar (Buñuel, 2018: 75).

Sin embargo, su interés por el libro, con la película en el horizonte inmediato, sería esta vez el réquiem de Buñuel como poeta de vanguardia. Por las mismas fechas se concentran varias publicaciones de poemas en revistas (*La Gaceta Literaria*, *Hélix*) que, a mi entender, don Luis concibió como un modo de que no se perdiera su mejor aportación –los textos en cuestión son ciertamente de los más logrados– a la literatura de vanguardia, cuando podía barruntar que, quizá, su carrera artística quedaría encauzada hacia el cine, a pesar de los propósitos literarios que manifestaba. Con el triunfo en el cine, su figura como poeta de vanguardia, con unos testimonios cada vez más olvidados si no inéditos o fantasmales, quedaba para la posteridad como los ocios de juventud del escritor perdido en la búsqueda constante de propuestas renovadoras.

«El poeta Buñuel»: del olvido hacia la canonización

Por eso no ha de sorprender demasiado que en 1951 André Breton creyera que «Una jirafa» era «el único texto extra-cinematográfico publicado por Buñuel, y no podría ser más revelador» (Fuentes, 2000: 27). Lo verdaderamente revelador, sin negar lo sugestivo de la pieza y su circunstancia, era el desconocimiento mayoritario del Buñuel escritor, la suerte que –mucho antes de la mitad del siglo en realidad– había experimentado su obra literaria, abocada, como los rumbos del país, a un prolongado tiempo de silencio.

Solo una vez mediado el siglo empezaría a recuperarse de forma progresiva, a pesar de que, en 1951, mismo año del aserto de Breton, con motivo del estreno de *Los olvidados*, Octavio Paz (1983: 183-187), secretario de la embajada mexicana en Francia y a quien Pablo Neruda había presentado a Buñuel ya en 1937, proclamara con insistencia las nupcias entre poesía y cine de la mano de «el poeta Buñuel». En su afán por vindicar la película[9], Paz descubre al poeta en el cineasta, en una perspectiva que daba una vuelta de tuerca a la atisbada en su día por Giménez Caballero, pero que conectaba con la que había

9. Para los detalles, junto con la correspondencia entre ambos y otra documentación, véase Paz (2012).

manifestado Eugenio Montes en su reseña de *Un chien andalou*, publicada el 15 de junio de 1929 en *La Gaceta Literaria*:

> Dramatismo y lirismo. Buñuel poeta con palabras, logra aquí con silencios su mejor poema. Yo creo aún que el mejor poema de la lírica española contemporánea (lírica sin drama y sin tradición, porque la poesía española ha tendido siempre a lo dramático). Buñuel y Dalí borran la obra de sus compañeros de generación. Porque su film es eso: poesía. No lo otro: literatura (Montes, 1929: 1).

Ciertamente, esa perspectiva había de marcar la pauta de acercamiento a su literatura, explorando las relaciones con el cine, en la tentativa de establecer las claves de la poética buñueliana, y, de resultas, la comprensión de la figura de Buñuel a partir de la consideración de otra de sus facetas. Un asedio al poeta que encontraba además el fundamento último en las palabras del propio Buñuel, que había titulado reveladoramente una conferencia, pronunciada en la Dirección de Difusión Cultural de México en 1953, «El cine instrumento de poesía»[10].

Aunque en 1962 el cineasta y escritor griego Ado Kyrou ofreció un apéndice de «textos surrealistas» en su monografía dedicada a Buñuel, la primera muestra importante de la obra literaria no llegaría hasta 1970 con la *Biografía crítica de Luis Buñuel* de José Francisco Aranda (1970, pero debe manejarse la segunda edición revisada y aumentada, 1975), en la que se proponía «presentar a Buñuel más de cerca. Entrar, en la medida de lo posible, en su intimidad. Humanizar el mito abstracto» (Aranda, 1975: 9). Aranda contó con la colaboración de don Luis aunque, en ocasiones, se mostró reacio a indagar con profundidad en su trayectoria, lo que quizá explique el buen número de errores de un libro por otra parte fundacional en cuanto a la reconstrucción de su relación con la literatura y a la difusión de su obra literaria, ya que incluye una «Antología» final, con una selección de algunos de sus textos, varios de ellos inéditos hasta entonces, bajo el epígrafe nivelador de «Textos literarios surrealistas», acompañados de una mínima nota.

En 1975, del corpus literario buñueliano son seleccionados cinco poemas («Bacanal», «Palacio de hielo», «El arco iris y la cataplasma», «Olor de santidad», «Redentora») para confeccionar una muestra impresa, realizada entre enero y junio a cargo de Ediciones Grupo Quince (en tirada de 75 ejemplares numerados, recuperada, con textos para la ocasión, por el Museo Provincial de Teruel en 1989), de una curiosa exposición donde se conjuga imagen y texto.

10. *Un chien andalou*, en ese sentido, se ha llegado a calificar como «el mejor poema de la lírica española contemporánea» (Fuentes: 1989: 29).

Me refiero a la exposición *Bacanal*, la serie de diez aguafuertes originales del pintor, grabador y escenógrafo José Hernández (Tánger, 1944 – Málaga, 2013; Premio Nacional de Artes Plásticas, 1981, Premio Nacional de Arte Gráfico, 2006, entre muchos otros), de inspiración surrealista que, desde su particular estética de marcado onirismo, mantiene no pocas analogías con el mundo de *Les Chants* de *Maldoror*. Los aguafuertes dialogan sugestivamente con los poemas a modo de interesante asociación o tentadora exploración complementaria.

De nuevo Aranda, en 1981, firmó una nota final en la brevísima antología de seis poemas –hoy rareza casi inencontrable– *Poemas (inéditos)*, de tirada reducida de quinientos ejemplares en papel ingres, que según se recalca explícitamente se concibe como homenaje a Buñuel por su aniversario (Buñuel, 1981: 21).

Tras estos anticipos desde finales de los sesenta y a lo largo de los setenta, es en 1982 cuando se produce el gran avance para el rescate y la consideración de la obra literaria paralelamente a la recuperación del Buñuel escritor. Ya en marzo de ese año habían aparecido las memorias de don Luis, *Mon dernier soupir* traducidas al español al mes siguiente bajo el título de *Mi último suspiro*. Páginas que, como se decía, desde su inicio dejan clara esa reticencia del turolense hacia su labor como escritor. Es el único libro que firmó Buñuel, pero, según revelaría años después Carrière (2000: 10) retomando ese aviso, él mismo escribió, dando forma literaria a lo que don Luis le iba dictando[11].

A finales de 1982 sale de la imprenta la *Obra literaria* de Luis Buñuel, en edición de Agustín Sánchez Vidal, quien, con ese fin, junto con el director de las Ediciones de Heraldo de Aragón, Joaquín Aranda, a la sazón sobrino político de don Luis, se había trasladado dos años antes a su casa mexicana en Cerrada Félix Cuevas, durante dos semanas de junio. Con el texto en prensa, Sánchez Vidal (1982a: 119-139) dio a conocer una síntesis teórica en el monográfico *El surrealismo* que editó *Taurus* en su colección «El escritor y la crítica». Era la primera vez que el poeta Buñuel compartía espacio con otros escritores en la revisión del surrealismo español. Tras intenso trabajo diario de recopilación, revisión, ajuste de datos y corrección que constituye la impecable labor de Sánchez Vidal, la edición supone el primer intento de ofrecer la obra literaria del cineasta en su totalidad, con numerosos textos inéditos, entre ellos la obra

11. El 12 de marzo de 1982, tras recibir catorce ejemplares de las memorias, Buñuel envía una carta a Carrière en la que le pide que no revele que fue él quien las escribió en realidad: «Muy bien la impresión, formato, etc., pero, en cambio, el título, en letras mucho más pequeñas que mi nombre, escandalosamente enorme, me sonrojó. Ojalá se pudiera evitar ese enojoso exhibicionismo en las ediciones extranjeras. Su francés, muy bueno. No le diga a nadie que fue usted quien lo escribió» (Buñuel, 2018: 749).

teatral *Hamlet*. La introducción del libro (dividida en «La obra literaria de Luis Buñuel» y, el más breve pero no menos sugestivo, «Apuntes para una poética»), deja claro el objetivo de «recuperar para la historia del vanguardismo hispánico unas piezas claves» para la mejor comprensión «de la compleja maquinaria cultural que vertebra el primer tercio del siglo XX español» (Sánchez Vidal, 1982b: 15). En su novedad, debe considerarse el primer análisis serio sobre la figura de Buñuel como escritor y, en muchos aspectos, las páginas todavía hoy más lúcidas escritas al respecto. Sánchez Vidal, reuniendo con esmero todas las piezas, no solo recupera la olvidada figura del escritor, sino que la construye sólidamente desde sus cimientos. La *Obra literaria* suponía ciertamente el descubrimiento de «un Buñuel desconocido», como tituló Cano Ballesta (1985) su reseña, porque, al fin, conseguía ponerse al escritor frente al cineasta, señalando desde la primera línea, como recordaba al principio, que

> el peor enemigo del Buñuel escritor es, sin duda, el Buñuel cineasta, cuya enorme envergadura no sólo ha sepultado en el olvido una trayectoria literaria llena de interés, sino que ha vertido a menudo sobre sus cualidades estilísticas infundios que una credulidad excesiva ha dado por buenos sin someterlos a la debida revisión (Sánchez Vidal, 1982b: 13).

Quizá dominada por esa imprescindible labor de rescate historiográfico, la edición se preocupa más de contextualizar al autor en el campo literario del momento y delinear los rasgos característicos de su poética que de la exégesis y el trabajo filológico para la fijación de los textos, en algunos casos pendiente.

Tres años después, ya fallecido Buñuel, su sobrino Pedro Christian García Buñuel (1985) ofreció una importante muestra de textos literarios, con algún inédito, que constituyen la segunda parte («Florilegio de Luis Buñuel») del libro *Recordando a Luis Buñuel*, cuyos siete primeros ejemplares fueron encuadernados «en piel ensangrentada de bombo de Calanda» según reza el colofón, algo que habría gustado especialmente a don Luis. Quizá la relevancia de la obra estribe más en su difusión internacional (editada en numerosos países de Europa) que en sí misma (en lo que hace a la poesía contiene numerosos errores y atribuciones incorrectas). La obra aporta una perspectiva distinta a la del trabajo de Sánchez Vidal, si bien complementaria, al tomar como núcleo la figura de Buñuel y delinear, con los textos, la faceta literaria del cineasta.

Mucho más ambicioso es lo que Max Aub se proponía en su biografía novelada de Buñuel («mi criatura»), parcial y póstumamente dada a la imprenta ese mismo año, en edición de su yerno Federico Álvarez, como *Conversaciones con Luis Buñuel*, reproducción del diálogo entre ambos (buena parte del libro son transcripciones de las grabaciones que hizo Aub de las conversaciones para su proyecto entre 1969-1972) para «saber quién es ese extraño ser que anda

por el mundo […] Ese extraño ateo que habla continuamente de la Iglesia católica; ese amigo de las armas, y no más cobarde que cualquier hombre, que huye de toda contienda aunque ésta pueda servir a sus ideas» (Aub, 1985: 15-16). El subtítulo del libro (*Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*) justifica lo que el autor tildó de «plagio de la Historia tal como la vieron otros, de la vida según la interpretación de muchos» (Aub, 1985: 17) y que hacía de la obra un verdadero testimonio generacional[12].

Para la reconstrucción del escritor perdido pocas aportaciones posteriores han sido tan decisivas como el libro con el que Agustín Sánchez Vidal (1988a) sorprende y se alza con el Premio Espejo de España: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, la más importante y ambiciosa de sus numerosas contribuciones posteriores (entre otras: 1991a; 1991b; 1996; 1999ab; 2000ab; 2007; 2010; 2020). Con el testimonio privilegiado de José Bello Lasierra, el libro desgrana pormenorizadamente, de forma tan rigurosa como amena, con la gran agudeza y arte de ingenio del autor, la intensa relación entre las «tres figuras universales de la cultura española del siglo XX»[13]. La obra literaria de Buñuel, y por ende su figura como escritor, minuciosamente presentada y contextualizada o aun nuevamente construida, ocupa un papel destacado en el libro, con correcciones y precisiones con respecto de la edición de 1982. Las conexiones entre los tres genios, de la vida a la muerte pasando por la pasión, se revelan decisivas para la comprensión del Buñuel escritor y, en un nivel mayor, fruto de la extraordinaria incardinación de las figuras en su paisaje, Agustín Sánchez Vidal dejó indisociable la tríada Buñuel, Lorca, Dalí como elemento interpretativo no solo de las respectivas trayectorias de cada autor sino del devenir artístico de la Edad de Plata. La reivindicación hecha en la edición de la *Obra literaria* encontraba aquí una afirmación rotunda, que ha sido respaldada posteriormente por juicios como los de Aranda (1996: 19): «Buñuel pode fincar como o mais representativo escritor surrealista capital na formação das letras surrealistas espanholas»; o Román Gubern: «me parece un personaje fundamental, no ya en la historia del cine, sino ya más en la Generación del 27, en la renovación cultural de las

12. Véase Antequera Berral (2006). Carmen Peire volvió sobre el proyecto, en una propuesta no definitiva (Aub, 2013). Cuenta con el atractivo de un CD con diecinueve pistas de audio que recoge más de hora y media de conversaciones, cada una en torno a un tema.
13. Aunque menos revelador en sus logros que el citado de Sánchez Vidal (1988) y con algunos errores al referirse a la obra literaria, con pretensiones similares surge el libro de Edwards (2009), *Lorca, Buñuel, Dalí: Forbidden Pleasures and Connected Lives*. Se ha de recordar, en el marco de las relaciones personales, que Mario Hernández (2000) recuperó algunos documentos de los que produjo la amistad entre Buñuel y García Lorca, en los que a menudo comparece necesariamente Dalí.

vanguardias en España, en el surrealismo español concretamente» del que «es una figura capital» (Radillo, Guinto &Peñuela: 2004: 60).

El siglo XX, en el año 2000, terminaría con el primer centenario del nacimiento de Buñuel, nacido el 22 de febrero de 1900. Desde el ámbito académico, en 1999 la revista *Poesía en el campus* de la Universidad de Zaragoza dedicó su número quinto a la poesía buñueliana con la publicación de unos poemas seguidos de la conferencia que da título al número, «El cine, instrumento de poesía», y acompañados de extractos de Antonio Martínez Sarrión, José-Carlos Mainer, Agustín Sánchez Vidal, Antonio Ansón, y Antonio Monegal. Ya en febrero del año siguiente aparece la segunda publicación que, tras la de Sánchez Vidal, aborda la obra literaria del turolense: *Escritos de Luis Buñuel*, con prólogo de Jean-Claude Carrière y edición de Manuel López Villegas (Buñuel, 2000a). Aunque amplía claramente su difusión editorial, no es sino una recopilación que se limita a presentar los textos, con alguna novedad, en orden cronológico y agrupados en materias, encabezadas por una escueta contextualización. Una edición, muy en deuda con la de Sánchez Vidal, que perpetúa algunos errores y cuyo atractivo aumenta el material gráfico que incluye: desde caricaturas de Carrière a reproducciones facsimilares de algunos de los originales con las correcciones manuscritas de Buñuel.

También al calor de la conmemoración del centenario, Víctor Fuentes, reconocido buñueliano gracias a trabajos pioneros en el estudio de aspectos concretos de la obra literaria (1986; 1987; 2003), y que ya había advertido que «su cámara tiene mucho de pluma» (1989: 9), publica *Los mundos de Buñuel*, destacando desde las primeras páginas la simbiosis pluma-cámara en «el primer cineasta, si no el único, en llevar al cine toda una tradición literaria y pictórica nacional, dándole nueva vida en el arte cinematográfico y, a su vez, enriqueciéndolo con nuevas e insólitas perspectivas« (Fuentes, 2000: 10). El escritor, empero, solo ocupará lugar destacado en el primer capítulo, con un análisis muy sugestivo (aunque a ratos, creo, demasiado arriesgado) al saber poner en el centro de la interpretación lo desacertado de la deshumanización orteguiana y atisbar vínculos pocas veces explorados con Dadá[14].

Por algunas de las razones que se deducen del repaso arriba apuntado, volver sobre la edición del conjunto del corpus requiere de un nuevo asedio que ponga orden, corrija errores y, sobre todo, lleve a cabo un riguroso trabajo crítico de los textos, como ya señaló Gibson (2013: 33): «Hoy carecemos de una edición fidedigna de los textos literarios buñuelianos. […] Queremos

14. Aunque más ambiciosa, *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida* (Fuentes, 2005) refunde lo relativo al escritor y la literatura, que se subordina a un planteamiento cuyo objeto es la interpretación de Buñuel como gran figura cultural.

insistir en que hace falta una edición esmerada, fiable, de dichos escritos, con el aparato crítico correspondiente».

Tras las publicaciones que trajo la efeméride de los ciento veinte años del nacimiento de Buñuel en 2020[15], el aniversario de febrero de 2022 ha venido acompañado de la última propuesta de edición de la obra literaria de Buñuel, a cargo de Jordi Xifra, en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra (Buñuel, 2022a, base de la edición bilingüe español-francés de la colección Poésie de Gallimard: Buñuel, 2022b). Esta aportación supone un avance considerable para los estudios de la obra literaria de Buñuel al tiempo que evidencia las tareas todavía pendientes para seguir profundizando en su conocimiento, especialmente en lo que hace al trabajo ecdótico. De entrada, en lo que aquí interesa, facilita enormemente al lector interesado el acceso al universo literario buñueliano dada la amplia difusión de la colección en que aparece, pues, aunque la recopilación de López Villegas (Buñuel, 2000a) sigue plenamente accesible al público, no se puede decir lo mismo de la de Agustín Sánchez Vidal (Buñuel, 1982b). Además, la presencia de la obra literaria de Buñuel en Letras Hispánicas adquiere una significación muy relevante desde la consideración material de la literatura dado el papel que, en el terreno de la tradición literaria hispánica, ha jugado en los últimos años la colección en los distintos procesos de canonización y proyección de los autores y las obras presentes en su catálogo. El Buñuel escritor ha pasado a alinearse con los escritores cuya condición de tales y cuyo lugar en el hipotético canon hispánico están, a menudo, fuera de toda duda. El resultado debe leerse, sin entrar en las características de la edición, como la mejor vindicación del Buñuel escritor y la legitimación de la relevancia de sus textos literarios para contribuir a comprender mejor los derroteros de la literatura española del primer tercio del siglo XX, que es también de lo que se trata.

A la conmemoración del aniversario –al que se ha venido a sumar la aparición del anuario *Buñueliana. Revista de cine, arte y vanguardias* (Centro Buñuel Calanda, Prensas de la Universidad de Zaragoza)– la meritoria revista *Turia*, siempre atenta a don Luis (véanse sus números 20, 50, 76, 88, 123, entre

15. Jordi Xifra se ocupó del proyecto de Max Aub en *Buñuel. Todas las conversaciones* (Aub, 2020), reconstituyendo el artefacto y corrigiendo errores. En la cinematográfica colección Nosferatu apareció el volumen *Luis Buñuel*, en el que Agustín Sánchez Vidal (2020), en una interesante síntesis de trabajos previos, se ocupa de la etapa literaria. El libro se cierra con un «bloque de documentación» que, tras la introducción de Gibson (2013: 25-36) supone la sistematización bibliográfica más detallada y actualizada hasta la fecha. pero en la que, al repasar el lugar de la obra literaria, el cineasta vuelve a eclipsar al poeta, cuestionando «hasta qué punto los escritos tienen interés por sí mismos» (Losilla, 2020: 258).

otros) ha añadido, en marzo de 2023, la celebración de sus cuarenta años con un número doble protagonizado por el monográfico «Buñuel y la literatura», organizado por nueve estudios (de Jordi Xifra, Agustín Sánchez Vidal y Amparo Martínez Herranz, Domingo Ródenas de Moya, Francisco Javier Díez de Revenga, Raquel Arias Careaga, Javier Herrera, María del Carmen Molina Barea y Antonio Martín Barrachina), que atienden a distintos aspectos de aquella (su lugar e influencias y lecturas, textos concretos, sus ensayos y críticas, su obra teatral), y nueve relatos sobre Buñuel de otros tantos escritores, junto con una «biocronología» final de Buñuel escritor, bastante completa aunque con algunas ausencias, a cargo de Xifra.

Gran parte de la bibliografía buñueliana, con todo, aborda los textos –si a ellos atiende– como circunstancias más o menos coyunturales que hay que referir, por inevitables, en la vida y la obra del autor, pero sin ahondar en ellos, en su significación e importancia en el panorama de su tiempo, esto es, desde la perspectiva histórico literaria y según la reconstrucción de la figura de Buñuel como poeta de vanguardia. Y es que «sólo entonces se podrá apreciar plenamente un aspecto vital, demasiado ignorado, de la creatividad del aragonés», como advirtió Ian Gibson (2013: 33) en su biografía, donde la figura del escritor se reconstruye con atención, rigor y solvencia, cuya introducción, como subrayó José-Carlos Mainer (2014) en su reseña, «es toda una historia y valoración de la posteridad de Buñuel».

A las recopilaciones sistemáticas de la obra literaria han acompañado también publicaciones singulares de alguno o algunos de sus textos (García Buñuel, 2000), las más de las veces en forma de *plaquette*. Es el caso de *Una jirafa* (Buñuel, 1997) y, sobre todo, del poemario nonato, del que en 2006 Javier Herrera publicó una edición bajo el título primitivo de *Polismos* (Buñuel, 2006) que, tanto por la dificultad de acceso como por la ausencia de criterios convincentes, ha pasado prácticamente inadvertida para la crítica. A ella han seguido, con el título de *Un perro andaluz*, las de Luis Alberto Cabezón (Buñuel, 2015) y Javier Espada (Buñuel, 2019), y la de Xifra, como *El perro andaluz* (Buñuel, 2023).

De igual manera, siguiendo la línea de inserción del poeta Buñuel en sus coordenadas, la recuperación de los escritos permitió integrarlos en diálogo con otros textos coetáneos, evidenciando su lugar en el campo literario del momento, mediante la importante labor desempeñada a ese respecto por las antologías[16]. Ángel Pariente (1985: 225-228, reeditada en 2002) incluyó cinco

16. Sánchez Vidal (1982b: 13) ya denunció que «la ausencia de Luis Buñuel en las antologías literarias del surrealismo español resulta de muy difícil justificación».

poemas en su *Antología de la poesía surrealista* en lengua española, inclusión sintomática de lo que había supuesto la inmediata labor de recuperación precedente. Según el mismo propósito integrador, el desarrollo de los estudios sobre la obra literaria de Buñuel motivó que su producción fuera reseñada al dar cuenta, de forma más precisa, del panorama narrativo y teatral del «27» (Grazia Profeti, 1978-1979), como en el suplemento al volumen correspondiente de la *Historia y crítica de la literatura española* (Blasco y de la Fuente, 1995: 371-372). Desde la misma dialéctica, Morris (2000), reconocido estudioso del surrealismo en España, consiguió integrar, a partir del lugar puntero del cineasta, al Buñuel escritor en el universo de rasgos compartidos que definen las características del surrealismo español, sin olvidar por ello las resonancias evidentes de sus textos con obras de referencia para el movimiento como las de Lautréamont, Breton o Péret, según ha subrayado después (Morris, 2009). Con el mismo afán integrador, Cano Ballesta (2013) asumió los textos buñuelianos como elementos necesarios a la hora de explicar la producción de don Luis en diálogo con otros autores de la vanguardia. Más suerte, en este sentido, han experimentado algunos de los relatos y poemas en prosa, varios de ellos recogidos en antologías como las de Rodríguez Fisher (1999) y Ródenas de Moya (2000), o, más recientemente, en las de Millares (2013) y, al calor de la moda del microrrelato, de Andrés-Suarez (2012) y Hernández (2016), con la consiguiente novedad en estos casos –no exenta tampoco de problemas– de abrir la atribución genérica.

El cine, recordando las observaciones de Octavio Paz y Max Aub, ha sido el gran vaso comunicante que lleva al interés por la literatura, aunque como faceta subsidiaria o testimonial en el contexto artístico (Urrutia, 2002), desde la reveladora obra de Gubern (1999) a los trabajos reseñados de Fuentes, entre los que hay que destacar también el temprano de Cañas (1985), uno de los de Sánchez Vidal (2010), hasta llegar a los recientes de González (2017) y Sánchez Vidal y Martínez Herranz (2023). En esa línea destaca la primera parte («En los orígenes de una poética», sobre todo el segundo capítulo) del libro de Monegal (1993), *Luis Buñuel de la literatura al cine: Una poética del objeto*, que puede ser muy provechosa, ya que explora gran parte de las imágenes cinematográficas que tienen una base literaria, sea en poemas o relatos (y aun debería considerarse el teatro), en relación con las corrientes estéticas del momento. Pero no hay que olvidar que ese trasvase es el elemento vertebrador del libro, más que el análisis de los textos concretos y las imágenes de los mismos. En esa doble vertiente, Darío Villanueva (2015), con el horizonte de la vanguardia lorquiana como interés, ha llamado la atención en su estupendo análisis de las imágenes

de la ciudad moderna en literatura y cine sobre las sintonías de algunos poemas de Buñuel con los ismos y, sobre todo, con las técnicas cinematográficas.

Una labor importante para el asentamiento de Buñuel como poeta de vanguardia desempañan los no demasiados trabajos centrados en poemas concretos, como los de Vergara Alarcón (1994), Ibáñez (1996), Dufrêne (2000), Delgado Mastral (2015) o Arias Careaga (2023), que deben complementarse siempre con aquellos que rastrean la conformación del poeta, como hacen Roof (1994), Gubern (2000) y Mainer (2000) al destacar el magisterio de Gómez de la Serna; Bonet (2000), Díaz de Guereñu (2000) y Alcantud (2014), explorando la relación de Buñuel con el ultraísmo y el creacionismo; o en una consideración más abarcadora, Arias Careaga (2013) y Díez de Revenga (2023), repasando la trayectoria literaria de Buñuel en su contexto; Millán Jiménez (2014), en relación con las distintas artes y los textos teóricos; y sobre todo, Soria Olmedo (2018), revisando la importancia seminal de la vanguardia en el aprendizaje al lado de García Lorca y Dalí, y Calvo Carilla (2018), a la luz de las vanguardias hispánicas y europeas, en un magnífico trabajo.

Para no concluir

La revisión precedente ofrece una síntesis panorámica de las particularidades y los condicionamientos, desde publicaciones en prensa a materiales inéditos pasando por proyectos que no llegaron a materializarse o versiones previas de los textos en la correspondencia, con que debe lidiar la reconstrucción de la obra literaria y la figura de Luis Buñuel como poeta de vanguardia. Pero, precisamente por esas mismas características, no se puede perder de vista que la reconstrucción historiográfica comporta también, en numerosos aspectos, la propia construcción, como dejaron claro desde el principio los trabajos de referencia de Agustín Sánchez Vidal. Si en las mejores ocasiones se dispone de los testimonios en su contexto a partir de los cuales poder recobrar la faceta literaria del autor, en muchas otras, con textos que quedaron inéditos y proyectos que no trascienden más allá del proceso genético, la reconstrucción factual comporta también la construcción historiográfica de lo que, en el campo literario del momento, figura como un «hueco», o si se quiere, de manera fantasmal o perdida, como apunto Carrière.

En lo que hace a Buñuel como poeta de vanguardia –y lo mismo se puede aplicar, sin restringirlo a un corpus o a un contexto, a su quehacer como escritor– la labor historiográfica respecto de las particularidades de la realidad literaria encuentra un terreno sugestivo en las fases que constituyen la «figura de autor» y su estatuto (Dubois, 2014: 19), a saber: emergencia, reconocimiento, consagración y canonización, en relación también con una

serie de posicionamientos de índole estética (género, movimiento, estilo) directamente vinculados con los distintos elementos de institucionalización literaria (revistas, editoriales, academia, crítica). Un planteamiento sociológico que, no obstante, debe ser puesto en relación con «el modo de hacerse la historia literaria», como ha sugerido muy bien Daniel Mesa Gancedo (2021: 220). En suma, la consideración de la literatura como hecho cultural en el marco de un proceso específico de una historia determinada.

La tentativa literaria de Buñuel responde a la experimentación como primer estadio del ciclo de emergencia del autor. La poesía es el laboratorio donde descubre y empieza a explorar las bases de su poética, en cuyas posibilidades indaga desde diversos ángulos, géneros y estéticas. Eso le sirve para concluir después que el cine es el medio por excelencia para encauzarla. Pero no como sucedáneo, sino como *catalizador*, como «instrumento de poesía». En este momento la realidad literaria ofrece un buen asidero para la reconstrucción historiográfica, pues incluso su relación con la escritura se concreta, en numerosas ocasiones a lo largo de los años veinte, en la publicación, fase ya pública del reconocimiento. Es en la consagración, sin embargo, donde el proceso se interrumpe, pues, como ocurrió con *Hamlet*, *Polismos* no llegó a publicarse… sino en 1982, en el seno de la *Obra literaria*, y como *Un perro andaluz*, con la consiguiente necesidad de adoptar planteamientos genético-críticos y construir al tiempo que se reconstruye. Finalmente, la suerte que ha experimentado la obra literaria de Buñuel a lo largo del siglo XX y en las primeras décadas del XXI, con la recuperación de sus textos, su posterior desenvolvimiento en el mundo editorial y el estudio desde el ámbito académico, ha supuesto un avance notable hacia la canonización. Los árboles, sin embargo, no deben impedir ver el bosque: la dialéctica constante entre construcción y reconstrucción historiográfica del poeta de vanguardia y su realidad literaria con que el historiador de la literatura debe abordar necesariamente el sugestivo resultado de la vocación primera de Luis Buñuel.

Bibliografía citada

ALCANTUD, V. (2014), *Hacedores de imágenes: propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918-1925)*, Granada, Comares.

ANDRÉS SUÁREZ, I. (ed.) (2012), *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra.

ANTEQUERA BERRAL, E. (2006), «*Luis Buñuel: novela*, de Max Aub. Un testimonio generacional», en D. Fernández y otros (coords.), *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, II, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, pp. 132-140.

ARANDA, J. F. (1975), *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Lumen.

ARANDA, J. F. (1996), *Os poemas de Luis Buñuel*, trad. Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim.

ARIAS CAREAGA, R. (2013), «Un poeta surrealista: Luis Buñuel», en Eduardo Becerra (coord.), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abada, pp. 427-444.

ARIAS CAREAGA, R. (2023), «*Una jirafa*: el objeto surrealista según Luis Buñuel», *Turia*, 145-146, pp. 212-222.

AUB, M. (1985), *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar.

AUB, M. (2013), *Luis Buñuel, novela*, ed. Carmen Peire, Granada, Cuadernos del Vigía.

AUB, M. (2020), *Buñuel. Todas las conversaciones*, ed. Jordi Xifra, Zaragoza, PUZ.

BLASCO, F. J. y Fuente, R. (1984), «Prosa y teatro de la Generación del 27», en A. Sánchez Vidal (ed.), *Historia y crítica de la literatura española 7/ 1. Época contemporánea 1914-1936. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, pp. 360-400.

BONET, J. M. (2000), «Luis Buñuel, ultraísta», en *Luis Buñuel. El ojo de la libertad, Madrid*, Madrid, Residencia de Estudiantes / Fundación ICO, pp. 93-105.

BONET, J. M. (2007), *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza.

BUÑUEL, L. (1981), *Poemas (inéditos)*, Santa Cruz de Tenerife, Carlos E. Pinto.

BUÑUEL, L. (1982a), *Mi último suspiro*, trad. Ana María de la Fuente, Barcelona, Plaza y Janés.

BUÑUEL, L. (1982b), *Obra literaria*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza, Heraldo de Aragón.

BUÑUEL, L. (1989), *Bacanal: Cinco poemas de Luis Buñuel. Diez aguafuertes de José Hernández*, Teruel, Museo Provincial de Teruel.

BUÑUEL, L. (1997), *Una jirafa*, trad. Pedro Christian García Buñuel, Zaragoza, Libros Pórtico.

BUÑUEL, L. (2000), *Escritos de Luis Buñuel*, ed. Manuel López Villegas, Madrid, Páginas de Espuma.

BUÑUEL, L. (2006), *Polismos*, ed. Javier Herrera, Málaga: Instituto Municipal del Libro / Área de Cultura.

BUÑUEL, L. (2015), *Un perro andaluz*, ed. Luis Alberto Cabezón, Logroño, Ediciones del 4 de agosto.

BUÑUEL, L. (2018). *Correspondencia escogida*, Jo Evans y Breixo Viejo (eds.). Madrid: Cátedra.

BUÑUEL, L. (2019), *Un perro andaluz y otros escritos de Luis Buñuel*, ed. Javier Espada, Bogotá, Fundación Universitaria Área Andina.

BUÑUEL, L. (2022a), *Obra literaria reunida*, ed. Jordi Xifra, Madrid, Cátedra.

BUÑUEL, L. (2022b), *Le chien andalou et autres textes poétiques*, ed. Jordi Xifra, trad. Jean-Marie Saint-Lu, Madrid, Gallimard.

BUÑUEL, L. (2023), *El perro andaluz*, ed. Jordi Xifra, Barcelona, Animal Sospechoso.

BURGER, P. (2000), *Teoría de la vanguardia,* trad. Jorge García, Barcelona, Península, 2000.

CANO BALLESTA, J. (1985), «Un Buñuel desconocido», *Hispanic Issue*, 2, pp. 452-454.

CANO BALLESTA, J. (2013), *Voces airadas. La otra cara de la Generación del 27*, Madrid, Cátedra.

CAÑAS, D. (1985), «Poesía y cine: Luis Buñuel», *Plural*, 1-2, pp. 63-76.

CALVO CARILLA, J. L. (2018), «Raíces polisísmicas de *Un perro andaluz*», *Archivo de Filología Aragonesa*, 74, pp. 245-266.

CARRIÈRE, J.-C., «Prólogo», en L. Buñuel, *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 9-11.

DELGADO MASTRAL, C. (2015), «Los monstruos de Buñuel. Análisis y comentario del texto surrealista *Una jirafa* de Luis Buñuel», *Rolde*, 152-153, pp. 34-49.

DÍAZ DE GUEREÑU, J. M. (2000), «Conjeturando lejanías. Buñuel y los creacionistas», en *Luis Buñuel. El ojo de la libertad,* Madrid, Residencia de Estudiantes / Fundación ICO, pp. 127-137.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2023), «Luis Buñuel en la primera vanguardia (1922-1923)», *Turia*, 145-146, pp. 203-211.

DUBOIS, J. (2014), *La institución de la literatura*, trad. Juan Zapata, Medellín, Universidad de Antioquía.

DUFRÊNE, T. (2000), «Buñuel, Dalí, Giacometti y la «Jirafa» de 1932», en E. Guigon (coord.), *Luis Buñuel y el surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, pp. 169-187.

EDWARDS, G. (2009), *Lorca, Buñuel, Dalí: Forbidden Pleasures and Connected Lives*, London, I.B. Tauris.

FUENTES, V. (1986), «La prosa poética de Buñuel: del dadaísmo ultraísta al surrealismo», en F. Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, pp. 209-217.

FUENTES, V. (1987). «De *Mariana Pineda* al *Hamlet* de Buñuel», en R. Fernández Rubio (ed.), *Selected Proccedings of the Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference,* Greenville: Furman University, pp. 167-175

FUENTES, V. (1989), *Buñuel: cine y literatura*, Barcelona, Salvat.

FUENTES, V. (2000), *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Akal.

FUENTES, V. (2005), *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*, Madrid, Tabla Rasa.

GARCÍA BUÑUEL, P. C. (1985), *Recordando a Luis Buñuel*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza / Ayuntamiento de Zaragoza.

GARCÍA BUÑUEL, P. C. (1987). «Cuatro textos de Luis Buñuel», en *Lumen Apothecariorum V. Recuerdo homeopático a Luis Buñuel*, Zaragoza, Iberhome, pp. 61-97.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1979), «Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica», en *Homenaje a Don Samuel Gili Gaya*, Barcelona, Bibliograf, pp. 99-111.

GIBSON, I. (2013), *Luis Buñuel, la forja de un cineasta universal 1900-1938*, Madrid, Aguilar.

GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1927), «El cineasta Buñuel», *La Gaceta Literaria*, 24, p. 4.

GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1973). «Literatura española, 1918-1930», en R. Buckley y J. Crispin (ed.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, pp. 48-54.

GONZÁLEZ ÁNGEL, S. (2017), «Luis Buñuel y *Un perro andaluz*: del poema a la secuencia», *Cuadernos del Aleph*, 9, pp. 78-93.

GRAZIA PROFETI, M. (1978-1979). «Buñuel e la generazione del '27: appunti su forme comuni», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 3-4, pp. 185-231.

GUBERN, R. (1999), *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.

GUBERN, R. (2000), «El primer Buñuel: Ramón Gómez de la Serna y la Residencia de Estudiantes», en A. Castro (ed.), *Obsesión Buñuel*, Madrid, Ocho y Medio, pp. 88-97.

HERNÁNDEZ, D. (ed.) (2016), *Un centímenro de seda. Antología del microrrelato español. Orígenes históricos: Modernismo y Vanguardia*, Palencia, Menoscuarto.

HERNÁNDEZ, M. (2000), «Luis Buñuel-Federico García Lorca: documentos de una amistad», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 27-28, pp. 167-192.

IBÁÑEZ, J. C. (1996), «Anotaciones a la lectura del poema «Palacio de hielo», de Luis Buñuel», *Espéculo. Revista literaria*, 3: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero3/bunuel.htm [consulta: 20 abril 2020].

KYROU, A. (1962), *Luis Bunuel*, Paris, Seghers.

LOSILLA, C. (2020), «Apuntes para una bibliografía», en Jesús Angulo y Joxean Fernández (coords.), *Luis Buñuel*, San Sebastián, Donostia Kultura / Filmoteca Vasca, pp. 241-268.

MAINER, J.-C. (2000), *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MAINER, J.-C. (2000), «Los herederos de Ramón Gómez de la Serna», en *Luis Buñuel. El ojo de la libertad,* Madrid, Residencia de Estudiantes / Fundación ICO, pp. 67-92.

MAINER, J.-C. (2014), «Luis Buñuel, en primer plano». *Revista de Libros*: https://www.revistadelibros.com/luis-bunuel-en-primer-plano/ [consulta: 20 abril 2020].

MAINER, J.-C. (2020), *17 de diciembre. El triunfo de la literatura*, Barcelona, Taurus.

MARTÍN BARRACHINA, A. (2023), «Luis Buñuel, Pepín Bello y el «Polismo dramático»: sobre la génesis de *Hamlet*», *Turia*, 145-146, pp. 242-251.

MESA GANCEDO, D. (2021), «La pose y el diario. Una aproximación teórica», en J. Rubio Jiménez y E. Serrano Asenjo (eds.), *El retrato literario en el mundo hispánico II*, Zaragoza, PUZ, pp. 199-220.

MILLÁN JIMÉNEZ, M. C. (2014), «El arte anti-artístico y la nueva poesía: poemas, artículos y manifiestos de Luis Buñuel y Salvador Dalí anteriores a 1930», *Epos,* 30, pp. 235-246.

MILLARES, S. (ed.) (2013), *Prosas hispánicas de vanguardia*, Madrid, Cátedra.

MONEGAL, A, *Luis Buñuel de la literatura al cine: Una poética del objeto*, Barcelona, Antrophos.

MONTES, E. (1929), «España es planeta», *La Gaceta Literaria*, 60, p. 1.

MORRIS, C. B. (2000), *El surrealismo y España: 1920-1936*, trad. Fuencisla Escribano, Madrid, Espasa Calpe.

MORRIS, C. B. (2007), «Luis Buñuel y los «poemas irracionales» de Benjamin Péret y Buster Keaton», en *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 263-285.

MUÑOZ-ALONSO, A. y Rubio Jiménez, J. (eds.) (1995), Ramón Gómez de la Serna, *Teatro muerto*, Madrid, Cátedra.

NEIRA, J. (2021), *Claves para el estudio de la poesía del 27*, Madrid, UNED.

ONÍS, F. (ed.) (1934), *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios / Centro de Estudios Históricos.

ORTEGA Y GASSET, J. (2010), *España invertebrada. La deshumanización del arte. Y otros ensayos de estética*, Barcelona, Planeta DeAgostini.

PARIENTE, A. (ed.) (1985), *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Madrid, Júcar.

PAZ, O. (1983), *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral.

PAZ, O. (2012), *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, México, FCE.

PÉREZ COTERILLO, M. (1972), «Max Aub habla de Buñuel», *Reseña*, 57, pp. 53-55.

PÉREZ TURRENT, T. y Colina, J. (1993), *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot.

(1999), *Poesía en el campus*, 5. *Luis Buñuel. El cine, instrumento de poesía.*

RADILLO, O., J. Guinto & E. Peñuela Cañizal (2004), *Buñuel y las fronteras del deseo: dos estudios y una entrevista con Román Gubern*, México, UAM.

RÓDENAS DE MOYA, D. (ed.) (2000), *Prosa del 27*, Madrid, Espasa Calpe.

RODRÍGUEZ FISHER, A. (ed.) (1999), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia.

ROOF, G. (1994), «Gómez de la Serna as Literary Mentor: Ramonian Aesthetics in the Early Work of Luis Buñuel», *Revista Hispánica Moderna*, 47, pp. 353-366.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1982a), «Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)», en V. García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 119-139.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1982b) (ed.), Luis Buñuel, *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988), *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1991), «Buñuel and the Flesh», en C. B. Morris (ed.), *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, Dovehouse, pp. 205-224.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1995), «Góngora, Buñuel, the Spanish Avant-garde and the Centenary of Goya Death», en D. Harris (ed.), *The Spanish Avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, pp. 110-122.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1999), «Buñuel escritor», *Turia*, 50, pp. 158-163.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (2000a), «El espejo incierto de Luis Buñuel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 603, pp. 17-22.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (2000b), *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (2007), «Dalí-Buñuel: encuentros y desencuentros», en *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 23-77.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (2010), *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (2020), «Años de aprendizaje. *Zaragoza, Madrid, París (1900-1932)*», en J.Angulo y J. Fernández (coords.), *Luis Buñuel*, San Sebastián, Donostia Kultura / Filmoteca Vasca, pp. 25-38.

SÁNCHEZ VIDAL, A. y Martínez Herranz, A. (2023), «La matriz literaria», *Turia*, 145-146, pp. 181-192.

SORIA OLMEDO, A. (1988), *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo.

SORIA OLMEDO, A. (2018), «La vanguardia en la formación de Lorca, Buñuel y Dalí», en J. M. del Pino (ed.), *El impacto de la metrópolis. La experiencia americana en Lorca, Dalí y Buñuel,* Madrid, Iberoamericana, pp. 65-91.

TORRE, G. (2002), *Literaturas europeas de vanguardia,* ed. José Luis Calvo Carilla, Navarra, Urgoiti.

(2023), *Turia*, 145-146. *Monográfico Buñuel y la literatura.*

URRUTIA, J. (2002), «Federico García Lorca, Luis Buñuel y Jean Epstein, de la poesía al cine», *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, 31, pp. 139-164.

VALLEJO, C. (1921), «Poesía nueva», *Favorables París Poema*, 1, p. 14.

VIDELA, G. (1971), *El ultraísmo*, Madrid, Gredos.

VILLANUEVA, D. (2015), *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Madrid, Cátedra.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 143-169
https://doi.org/10.14198/ALEUA.21811

Arrepentidos, equidistantes y conversos en *Frente de Madrid* (1939 y 1941): un análisis del discurso falangista en el cine y la literatura de propaganda de Edgar Neville

Equivocados, *equidistantes* and *conversos* in the film and novel *Frente de Madrid*: an analysis of the Falangist discourse in Edgar Neville's propagandistic cinema and literature

Javier MATEO HIDALGO e
Ignacio HUERTA BRAVO

Autoría:
Javier Mateo Hidalgo
javiermateohidalgo@gmail.com
Universidad Complutense de Madrid, España
https://orcid.org/0000-0002-0985-5991

Ignacio Huerta Bravo
ignaciohuertabravo@gmail.com
CEA-CAPA, Madrid, España
https://orcid.org/0000-0003-0382-1579

Citación:
MATEO HIDALGO, Javier e HUERTA BRAVO, Ignacio (2023). «Arrepentidos, equidistantes y conversos en *Frente de Madrid* (1939 y 1941): un análisis del discurso falangista en el cine y la literatura de propaganda de Edgar Neville», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 143-169. https://doi.org/10.14198/ALEUA.21811

Fecha de recepción: 30/01/2022
Fecha de aceptación: 13/02/2023

© 2023 Javier Mateo Hidalgo e Ignacio Huerta Bravo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Durante la Guerra Civil, ambos contendientes construyeron discursos con los cuales definir la identidad de uno y otro bando. Estos fueron adaptándose a las contingencias y necesidades de un conflicto internacionalizado. El largometraje *Frente de Madrid* (1939) y la novela homónima (1941) de Edgar Neville (Madrid, 1899-1967) representan un ejemplo paradigmático de esta evolución en el periodo de fascistización del régimen franquista. Tanto en la novela como en la película del autor madrileño, encontramos una visión motivada por su experiencia como diplomático, su antigua filiación republicana y su conversión al falangismo a principios de la guerra. En las mismas observamos una serie de personajes liminales que, desde unos orígenes políticos diferentes, acaban simpatizando con la causa nacionalista o militando en las filas de Falange. Paralelamente, Neville utiliza las penalidades de la retaguardia republicana y la acción arbitraria de las milicias para tratar de minar el discurso antifascista internacional de defensa de la democracia, la paz y la cultura. En la presente propuesta, analizaremos todo ello desde la filmografía y literatura del autor, la intrahistoria

de la película y de la novela –producida y publicada en Italia respectivamente–, así como el contexto general de colaboración cultural entre el régimen y las potencias fascistas. Asimismo, tendremos en cuenta su relación con la estética del cine documental de propaganda, la prensa de los nacionalistas –en especial, *La Ametralladora* y *Vértice*– y las producciones anteriores y posteriores de posguerra.

Palabras clave: cine; falangismo; fascismo; literatura; Neville; propaganda.

Abstract

During the Spanish Civil War, the Republican and nationalist propagandas appealed to the enemy's identity in order to show its own contradictions and create division among their ranks. Filmed and written during Franco's regime fascistized period, Edgar Neville's film (1939) and novel (1941) *Frente de Madrid* represents an outstanding sample of integration and, at the same time, discreditation of the enemy's identity. On one hand, he represents indecisive characters who hesitate about their comrades' morals in relation with their beliefs and *Republican* ideology to, eventually, embrace the nationalist cause. On the other hand, the author victimizes the common people living in the besieged Madrid, wrongfully labeled as «fascists», prosecuted and terrorized by the militiamen. By means of these strategies of division and victimization, we consider that Neville aims to undermine the Republican unity and international Antifascist discourse of peace and humanitarianism. We analyze these elements in both novel and film, influenced by his personal perspective as a former republican who joined the nationalist side at the beginning of the war. We also put *Frente de Madrid* in relation with the particular propagandas by Grupo de San Sebastián, focusing in the magazines *La ametralladora* and *Vértice*. This study includes details about the film production in Italy and also seeks links with the author's pre and post-war non-political cinematography.

Keywords: cinema; falangismo; fascism; literature; Neville; propaganda.

Introducción. Intrahistoria de *Frente de Madrid*

Establecer un estudio ideológico del cine español previo a la Guerra Civil e, incluso, anterior a la creación de la Filmoteca Española por orden ministerial, resulta actualmente una misión compleja. Las razones se deben principalmente a la desaparición del material cinematográfico, bien por su eliminación premeditada –al carecer de valor, el celuloide se destruía o reciclaba–, a causa de su pérdida durante la contienda o como consecuencia de los diferentes incendios fortuitos ocurridos en los laboratorios y almacenes fílmicos.

No obstante, si existen capítulos necesarios a recuperar en la historiografía cinematográfica española, son precisamente los acontecidos en los momentos decisivos de la evolución social y política del país. El siglo XX fue bien fructífero en cuanto a episodios fundamentales en la Historia de España; concretamente,

el periodo de la Guerra Civil es determinante, y el cine funciona como reflejo de lo que en aquel momento crucial estaba teniendo lugar. En este sentido, tanto en el bando republicano como en el nacional se utilizó el séptimo arte como herramienta de propaganda, empleando generalmente el formato documental para «informar» y «convencer» al público de la ideología presente en uno y otro lado. No obstante, también se realizaron películas de ficción, siendo la que aquí se aborda, *Frente de Madrid*, una de las más interesantes por cómo se entendió el conflicto armado por parte de los sublevados y vencedores. La reciente recuperación de la película en su versión alemana ha sido fundamental, pues los estudios previos sobre el film carecieron de su visionado, quedando incompletos.

Por otra parte, el director de la misma, Edgar Neville, representa una figura clave de la cultura española de la primera mitad del siglo, tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico, lo que aporta todavía mayor valor a la película estudiada. Para referirse al origen de la película *Frente de Madrid* debe mencionarse su faceta como escritor. Fue precisamente el talento literario de éste lo que le posicionó como uno de los intelectuales de la época que mejor podía contribuir a la causa nacional colaborando mediante diferentes publicaciones periodísticas y de ficción, enclavadas en el contexto de la Guerra Civil. En este sentido, Neville aceptó encargos para las publicaciones propagandísticas *Vértice* –cuyo primer número se publica en abril de 1937–, *Y* –editada por la Sección Femenina[1]– o *La Ametralladora* –revista de Miguel Mihura editada en San Sebastián– (Ríos Carratalá, 2007: 223-224). En *Vértice*, publicó tres novelas cortas de guerra que, posteriormente, compilaría la editorial Espasa en 1941 bajo un solo título: *Frente de Madrid* (Burguera, 2001). El volumen incluía dos historias más, siendo una de ellas la que da nombre al libro[2]. Ésta surge tras la experiencia del autor como escritor de relatos bélicos en *La Ametralladora*, entrenándose y estrenándose en este género. Traducida al italiano y publicada en *Nuova Antologia*, en el número 17 del 16 de enero

1. En *Y, revista de la mujer nacionalsindicalista*, Neville «se explaya» sobre «las posibilidades cinematográficas de los argumentos bélicos». Véase Aguilar y Cabrerizo, (2019), *La Codorniz: de la revista a la pantalla* (*y viceversa*). Madrid: Cátedra, p. 219.
2. Además de la novela corta *Frente de Madrid* (Madrid, Espasa-Calpe, 1941), en dicho volumen también fueron publicados *La calle Mayor* y otros tres relatos de Neville aparecidos previamente en *Vértice*: *FAI* (publicado como *Novela de la revolución de julio en Madrid* en el número 4 de julio y agosto de 1937), *Don Pedro Hambre* (publicado en el número 5 de septiembre y octubre de 1937), *Las muchachas de Brunete* (publicado en el número 12 de julio de 1938)– (Madrid, Espasa-Calpe, 1941). Así mismo, en 1974, *Don Pedro Hambre* fue adaptada por Antonio Giménez Rico para la serie de Televisión Española *Cuentos y leyendas*.

de 1939, su título original fue *Carmen fra i rossi– Racconto del fronte di Madrid* (Carmen entre los rojos– Una historia del frente de Madrid)[3].

Paralelamente a la labor literaria, Neville cultivará su otra faceta más relevante como cineasta. En 1938 acepta realizar una serie de documentales propagandísticos para el Departamento Nacional de Cinematografía (Aguilar, 2007), resultado de ponerse a las órdenes de Dionisio Ridruejo en la Oficina de Propaganda. A través de ella, se había firmado el 18 de junio un acuerdo con la compañía alemana Tobis formalizando la entrega de quinientos a seiscientos metros de película con informaciones sobre España (Ríos Carratalá, 2007: 232). Para rodarlos, el cineasta viajará con el operador Enrique Guerner por los escenarios más destacados de la contienda. Tomadas en primera línea, estas grabaciones mostraban los frentes del Ebro, Nules, Peña Salada, Bilbao, Madrid –Brunete– y Andalucía –Motril y Gibraltar– (Torreiro, 2016: 264). Con estas imágenes, se monta el *Noticiario Español*. Usando el material sobrante, se conforman otros tres documentales: el primero, *Ciudad Universitaria*, en agosto de ese mismo año; el segundo, *Juventudes de España*, en octubre, con motivo de la Primera Demostración Nacional de Organizaciones Juveniles celebrada en Sevilla (Ríos Carratalá, 2007: 234); el tercero, *¡Vivan los hombres libres!*, a finales de enero de 1939, sobre las víctimas de las checas de Barcelona (Aguilar, 2007).

Si bien las investigaciones existentes en torno a la producción cinematográfica de Edgar Neville dedican su cronología a la etapa de la posguerra española –su producción anterior apenas se conserva–, existe una etapa escasamente explorada correspondiente a los tres años donde trabajó como cineasta en Italia. Entre 1939 y 1941, el novelista y realizador madrileño participó en tres películas producidas durante el régimen de Mussolini, cuyas versiones en español están actualmente desaparecidas (Torreiro, 2009: 78). De esta época no quedan prácticamente testimonios y los existentes pueden haber sido manipulados por las propias fuentes, incluyendo al mismo autor. Esta inexactitud puede achacarse al complejo momento histórico y político que atravesaba el país –el final de la Guerra Civil, los inicios de la segunda guerra mundial y la posguerra–, con la inicial simpatía del régimen de Franco hacia el Eje y la ruptura posterior, tras el descalabro de los alemanes en el frente del este y la posterior derrota de las potencias fascistas, con el fascismo. Estas cuestiones, que atañen a la evolución y la estrategia propagandista (y retórica) del primer franquismo, se analizarán con posterioridad.

3. Neville, Edgar (1939). «Carmen fra i rossi– Racconto del fronte di Madrid», *Nuova Antologia rivista di lettere, scienze ed arti*, 16/01/1939 (17), pp. 197-336.

Colaboración italo-española

La traducción e inclusión de la novela *Frente de Madrid* en una revista italiana fue una de las maniobras ejercidas entre España e Italia para fomentar sus relaciones culturales y transmitir la ideología fascista. En concreto, el fascismo contó con una organización racional de su propaganda en el exterior a fin de «influir en las opiniones públicas extranjeras». En 1934 se funda la *Direzione generale per la Propaganda* (DGP), mientras que en diciembre de 1937 se crea el *Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero* (IRCE). Este último buscó introducir firmas italianas en publicaciones periódicas españolas, escogiendo como favoritas *Vértice* y *FE*[4], donde Neville participaba. Respecto a la posibilidad de difusión de autores españoles, aunque el fascismo estableció limitaciones económicas para su promoción, se llevaron a cabo distintas acciones para promocionar la literatura hispana en Italia[5]. Entre ellas, la publicación de la novela corta del cineasta español en la revista de orientación profascista *Nuova Antología* y su adaptación al cine parecen formar parte de la misma operación y difusión propagandísticas. Al no contar Neville con relaciones literarias en Italia, su integración en las citadas revistas falangistas y el apoyo recibido por Ridruejo y sus colaboradores le ayudarían a la traducción de su texto (Ríos Carratalá, 2007: 261)

Respecto de los pactos en materia fílmica, entre 1936 y 1941, se creó una serie de organismos y convenios para la producción cinematográfica entre el naciente régimen de Franco y los de Alemania e Italia. Los principales centros de producción durante la guerra quedaron en manos republicanas. La producción de la cinematografía propagandística del bando *nacional* se realizó en la Alemania nazi (Rodríguez Tranche y Sánchez Biosca, 2011: 43). Entre las películas realizadas, destacan *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938) o *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939). Después de la Guerra Civil, se establece entre 1939 y 1943 un acuerdo cinematográfico hispano italiano para la realización de películas en doble versión española e italiana (Pérez Perucha, 1999, 151). En total se completaron veinticuatro producciones (Cabrerizo, 2004: 46), cuyos títulos compartían paradigmas estéticos y contenido ideológico, como *Frente de Madrid* (Parés, 2017). Mientras el cineasta realiza su adaptación de la novela corta homónima, debe ocuparse de otro encargo surgido de la productora romana SAFIC: la versión cinematográfica de la novela *Santa Rogelia*

4. Domínguez Méndez, Rubén (2010). *La política cultural del fascismo en España (1922-1945). Sociabilidad, propaganda y proselitismo*. Tesis Doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 25 y 589.
5. *Ibid.*, pp. 338-342.

de Armando Palacio Valdés (1926), llevando por doble título *Santa Rogelia | Il pecatto du Rogelia* Sánchez. Los encargados de traducir el texto al formato de guion fueron Mario Soldati, Alberto Moravia y Roberto de Ribón, mientras que Neville se ocupó de corregirlo y de dirigirla (Pérez Perucha, 1999: 151-152). En 1941, se le encargó una nueva película coproducida por España e Italia: *La muchacha de Moscú* («Sancta María») (Gómez Santos, 1999, p. 80).

En octubre de 1938, el ya citado Ridruejo se entrevistaba en Roma con Dino Alfieri, ministro italiano de Cultura Popular. Durante este encuentro acuerdan la realización de las películas *Frente de Madrid* y *Santa Rogelia*, finalmente dirigidas por Neville[6]. Una vez acabada la Guerra Civil, el cineasta recibe un telegrama de la productora Film Bassoli citándole en Roma para proceder a la adaptación cinematográfica de la primera, que se llevaría a cabo en abril de 1939 (Hernández y Justo, 2020: 296). Creada por los hermanos Carlo y Renato Bassoli, productores muy relevantes en la época[7], conocen el trabajo de Neville a través de la publicación de *Frente de Madrid* en *Nuova Antologia* (Aguilar y Cabrerizo, 2019: 220).

Aun respetando la esencia de la novela, Neville procederá a su adaptación fílmica modificando la cronología de las escenas, eliminando y añadiendo algunas. Los inicios narrativos, por ejemplo, son bien diferentes: mientras en la novela el protagonista Javier Navarro se presenta ya como combatiente en el frente y observa a su novia desde un balcón de la calle Serrano, en la película aparece con Carmen preparando la boda, antes de que estalle la guerra. Por otro lado, en la novela se especifica que antes de conocer a su novia él era republicano y posteriormente sufre una conversión, hasta considerar su implicación en la guerra como una forma de purificar su pasado. En la película, sin embargo, no se menciona esta transición. Por su carácter práctico y funcional, la adaptación fílmica se ciñe a la acción y a los diálogos, mientras que la novela destaca por las descripciones y anécdotas, extendiéndose en las acontecidas en el campo de batalla, en su día a día cotidiano.

6. Además de estas películas, también se acordará la realización de *Los hijos de la noche* dirigida por Benito Perojo en 1939 y siendo una coproducción financiada por Saturnino Ulargui y la Imperator italiana. Su final no gustó «ni a fascistas ni a falangistas», describiéndose «cómo un republicano y un nacionalista se reconcilian en el hueco de un obús». Dicha escena fue finalmente suprimida por la censura (Martínez, 2009: 130).
7. Los Bassoli tenían por objetivo «abrir una línea de cine político». Iniciada con *Frente de Madrid* (Carmen fra i rossi, 1939), contaría con otros títulos como *Sin novedad en el Alcázar* (L'assedio del Alcázar, 1940) o *Bengasi* (1942) –ambas dirigidas por Augusto Genina–, alcanzando un gran éxito (Torreiro, 2009: 78). El ciclo llegó a completarse con un total de ocho películas, incluyendo el gran ejemplo de neorrealismo conservador *Cielo sobre el pantano* (*Cielo sulla palude*, 1949), dirigida también por Genina.

Una vez concluido el guion, los Bassoli quisieron contar para la película con elementos auténticos, incluyendo la participación de un reparto mayoritariamente español y de la confianza del director (Gómez Santos, 1999: 78). Ello se debía al hastío provocado por la omnipresencia de intérpretes italianos en los rodajes. En septiembre de 1938, el rey Víctor Manuel III había firmado el decreto-ley n.º 1389 que instauraba «el monopolio para la adquisición, la importación y la distribución en Italia, posesiones y colonias de los filmes cinematográficos provenientes del Exterior»[8]. Por otro lado, los acuerdos entre las autoridades fascistas y franquistas promovían la coproducción de películas entre ambos países.

Las versiones de la película y su recuperación

Tras su rodaje, la película se editó en España, remontándose en tres versiones. Las dos primeras «diferenciadas por el idioma y el protagonista» (Ríos Carratalá, 2007: 264). En la versión española fue Rafael Rivelles, mientras que, en la italiana, Fosco Giachetti. La tercera versión –actualmente perdida– fue la española, que sufrió alteraciones por la censura. Según Ríos Carratalá, se suprimieron aquellas escenas y diálogos que no eran fieles a la idea propagandística del Madrid sitiado, incluida la escena final de reconciliación entre el protagonista, falangista, y un joven miliciano. Según Parés, los cambios en la película llegaron al punto de que Neville no reconociese su propia película (Parés, 2017). Tras el estreno en España como *Frente de Madrid. Una historia de amor y de heroísmo*, la crítica atacó su visión ideológica. La negativa recepción provocó que se propusiera suprimir el nombre del director e, incluso, destruir el negativo, lo que pudo ser una de las causas de la desaparición de la versión española. Otra de las explicaciones puede deberse al incendio de los laboratorios Madrid Films, donde se almacenaba gran parte del patrimonio cinematográfico español y en el cual ardieron miles de películas (Cabrerizo, 2004: 64-65). Finalmente, hay que sumar el extravío de los documentos de censura. Largo tiempo almacenados con otros en dependencias del Ministerio de Cultura, hace unas décadas fueron llevados al archivo de la administración, en Alcalá de Henares, perdiéndose parte en su traslado. Todo ello hace imposible establecer actualmente las diferencias existentes entre la estrenada en España y las dos copias conservadas de la italiana (Ríos Carratalá, 2007: 264).

8. *Gazzetta Ufficiale*, 209, 13 settembre 1938. Actualmente consultable en: Orio Caldiron (ed.), Storia del cinema italiano, volumen 5, 1934-1939 (Venecia/Roma, Marsilio/Bianco & Nero, 2006), pp. 553-554.

En Italia, la película se estrenó en enero de 1940 con el título de *Carmen Fra I Rossi* («Carmen entre los rojos») y su recepción, a diferencia de en España, fue un éxito[9]. Tanto la crítica como el propio dictador fascista, Mussolini, la elogiaron (Cabrerizo, 2004: 57). Asimismo, el film se estrenará exitosamente en la Alemania nazi en enero de 1943, sin ningún corte de censura y titulándose *In der roten Hölle* («En el infierno rojo»)[10]. Para la recuperación y exhibición del film –que tuvo lugar en el XX Festival del Cinema Ritrovato de Bolonia en julio de 2006–, se empleó la copia alemana, por lo que los rótulos que el público actual ha podido visualizar son germanos. Casi ochenta años después del estreno, su distribución en España ha contado con un doblaje actual, reestrenándose en la segunda cadena de Televisión Española, como parte del ciclo de «rarezas del cine español» del programa *Historia de nuestro cine*. La emisión tuvo lugar el 30 de octubre de 2017 (Aznárez, 2017).

El «toque Neville». Un análisis estético de *Frente de Madrid*

Dado que la novela corta de la que parte la película no ha sido localizada en las diferentes publicaciones de propaganda en las que colaboró el realizador español –no figura en ningún número de *Vértice,* como sí lo harán otros relatos incluidos en el tomo de Espasa–, se ha determinado que dicho texto fue publicado por primera vez en *Nuova Antologia*, traducido al italiano por otra persona, ya que el cineasta desconocía el idioma. En su adaptación a guion, Edgar Neville contó con Conchita Montes[11]. En palabras de Luis E. Parés, la traducción a imágenes del libreto convierte a *Frente de Madrid* en «una puesta en escena muy adelantada para su tiempo» (Parés, 2017). Ello se debe no sólo al gran despliegue de medios italianos –una de las industrias cinematográficas más poderosas de Europa en aquel tiempo– (Aguilar y Cabrerizo, 2020: 40) sino, sobre todo, a la mirada vanguardista de su director.

Comprender el «toque Neville» implica conocer la personalidad que su autor fue previamente conformando a través de diferentes obras realizadas desde distintas disciplinas y géneros. Un lenguaje propio presente en el cine, la novela, el teatro, el ensayo o la poesía. Con libretos como el vodevil *La Vía Láctea* (1917) o novelas como *Don Clorato de Potasa* –finalizada durante su etapa hollywoodiense– se posiciona en el imaginario literario absurdo de la llamada «otra Generación del 27». Películas como *Falso Noticiario* (1933)

9. Véase la crítica del film a cargo de Mino Doletti en la revista *Film*, el 6 de enero de 1940.
10. Véase «Éxito de *Frente de Madrid* en Alemania», *Primer Plano* (120), 30 de enero de 1943.
11. Véase Aguilar y Cabrerizo (2018). *Conchita Montes, una mujer ante el espejo*. Madrid: Bala Perdida, p. 42.

Fig. 1. Ilustración de Rafael de Penagos para un anuncio de colonia (1924) y fotograma de la escena inicial de *Frente de Madrid* (1939).

o sus adaptaciones fílmicas de *El malvado Carabel* (1935) o *La señorita de Trevélez* (1936) le sitúan en el sainete, la farsa o el esperpento. A su vez, le señalan como castizo y cosmopolita, teniendo sus trabajos un inconfundible aroma madrileño enemigo de la «españolada», entendida como melodrama, comedia o musical fácil y típicamente folclórico. El «toque Neville» destaca en sus referencias culturales tanto en la película como en la novela precedente. Su estética elegante de interiores y personajes burgueses es bien representativa, recreando el ambiente lujoso y aristocrático donde el autor se desenvolvía y que utilizó en otros títulos como *La vida en un hilo* (1945) o *El marqués de Salamanca* (1948)[12].

También puede advertirse en las escenas distendidas de tipo musical que incluyen piezas clásicas chopinianas al piano, canciones de coro soldadescas[13] o números de «café cantante». La relación de Neville con el flamenco es muy extensa[14], quedando de ella constancia en la novela:

12. A su vez, este tipo de estética puede encontrarse en publicaciones de medios conservadores como el Blanco y Negro, donde Rafael de Penagos colaboró con diversas e icónicas ilustraciones (Figura 1).
13. Este tipo de números musicales bélicos que conforman un cierto imaginario cultural del bando nacional, también figuran en películas como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) o *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951).
14. Su amistad con Manuel de Falla y Federico García Lorca le llevó a asistir al Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922, así como a concebir una serie de ensayos reunidos en 1963 como *Flamenco y cante jondo* (Neville, 2006). Una referencia siempre presente, especialmente en films como *Verbena* (1941), *La parrala* (1942), *El crimen de la calle Bordadores* (1946) y, sobre todo, *Duende y misterio del flamenco* (1952). Tanto

> …pero, luego, un disco de flamenco calmaba sus iras y se hacía un silencio absoluto en ambos bandos mientras durase la copla. Desgraciado el ametrallador que disparase entonces; un severo siseo que partía de ambas trincheras le dejaba petrificado. Subía el «fandango» o la «soleá» por el aire de España hasta que al quebrarse de pena en el último tercio, un «olé» profundo y emocionado, brotaba de ambos lados de «la tierra de nadie» (Neville, 1941: 22).

Así mismo, se describe como un alférez recita de memoria el *Romancero gitano*, «llenando el espacio» de un «aire denso de poesía lírica» (Neville, 1941: 28). Una referencia ineludible para Neville, en homenaje a su amigo Federico García Lorca, a quien luego dedicaría un texto en el aniversario de su muerte (Neville, 2013: 815-818). Neville continúa referenciando el ámbito musical en otras escenas como la que tiene lugar en el sótano, donde se desarrolla la tertulia con los oficiales. En ella se alaban las virtudes y perfecciones técnicas Mozart, pero también se critica su «figura de niño prodigio» en una «época falsa» con sus «pelucas y lunares». También se citan a otros músicos como Chopin, Borodin, Debussy o Falla, añorando «tener un piano» para rememorar sus composiciones (Neville, 1941: 15-16).

En cuanto a referencias literarias, cabe citar la de Goethe, que entra en disputa con Mozart, saliendo victorioso porque no necesitaba «disfrazarse» con «pelucas» (Neville, 1941: 15); también de Rousseau y Marx extrae citas el protagonista, algunas reales y otras inventadas, como parte de la literatura revolucionaria con la que ganarse la confianza de los milicianos rojos, y llega incluso a parafrasear en inglés a Shakespeare[15]. De sus experiencias como técnico de las versiones hispanas producidas por la Fox deja constancia en la voz del personaje de Robles, quien, como «viajero de mundo» rememora paisajes americanos que dotan al relato de un aire internacional[16]. Como cineasta en Estados Unidos, también cabe destacar el aprendizaje de la plástica fílmica heredera de otros países como Alemania, en concreto el expresionismo. Éste

---

en la novela como en la película de *Frente de Madrid*, se recrea el momento en que los soldados hacen sonar un disco de flamenco en el campo de batalla, produciendo su audición un estado de serenidad y calma en el conflicto armado. Una metáfora del poder «mágico» de este género, de su capacidad conciliadora.

15. Lo hace con la frase «See that they don't shoot at me. I'm going to cross over tonight», a fin de transmitir un mensaje en clave aprovechando el desconocimiento de la lengua inglesa por parte de los enemigos (Neville, 1941, 71). Precisamente, Neville emplea su experiencia cosmopolita en el manejo de la lengua inglesa para caricaturizar al bando enemigo, tildándolo de analfabeto. Esta cuestión la analizaremos más adelante.
16. Así, por ejemplo, se rememora «el sereno equilibrio de Berkeley Square», «Bond Street», «Nueva York, estrepitosa y encantadora», «las praderas de Long Island», «el tren que pasaba despacito por la calle central de Syracussa, cerca de Chicago» o «California, el paraíso» (Neville, 1941: 33-34).

quedará patente en producciones como *El presidio* (1930), que Neville dirigirá como versión hispana de *The big house* (George W. Hill). Las escenas de los presidiarios desfilando por galerías sombrías recordarán la estética expresionista desplegada en las escenas de los túneles en *Frente de Madrid* –donde luces y sombras generan un escenario contrastado por el que desfilan los soldados–. En la novela precedente, se describe uno de esos subterráneos de forma sugerente y visual, no siendo difícil rememorar las escenas expresionistas de la película:

> Bajaron primero a inspeccionar un puesto instalado en una alcantarilla; a muchos metros bajo tierra, y sin luz, un hombre apoyado en unos sacos terreros, con un fusil ametralladora. Delante de su parapeto se adivinaba la alcantarilla, que conducía a Madrid. Por los lados del túnel corrían tuberías. Salmerón proyectó la luz de su lamparilla eléctrica sobre el suelo. Por el reflejo se vio al hombre, que se incorporó a saludar (Neville, 1941: 16).

Ese expresionismo también podrá observarse en los planos geométricos picados de las escaleras circulares de caracol –donde la arquitectura presenta su plástica más abstracta–[17]. A su vez, destaca la ambientación de interiores realizada en los estudios de *Cinecitta* en Italia, lo que explica una estética a caballo entre el *L'Esprit Nouveau,* el *Art Decó*, el racionalismo e, incluso, la arquitectura fascista-racionalista de la Italia de Mussolini[18].

En el ámbito pictórico, Neville menciona a Velázquez y a Goya, estableciendo un paralelismo entre sus obras y el paisaje de guerra:

Fig. 2. Fotograma de *La torre de los siete jorobados* (1944). Plano de la escalera de caracol en *Frente de Madrid* (1939).

17. Dicha influencia casi pictórica del expresionismo alemán se desarrollaría posteriormente en filmes como *La torre de los siete jorobados* (1944).
18. Es el caso del interior del edificio donde vive Carmen –portal, escaleras, rellanos–, cuya estética difiere de la clásica de las casas de la madrileña calle Serrano, escenario de la acción (Figura 2).

> …Dos ejércitos escondidos en dos paisajes de Goya y Velázquez. Goya, en los Carabancheles, con fondos de la cúpula de San Francisco el Grande. Guerra en la pradera de San Isidro y a orillas del Manzanares; fusilamientos en San Antonio de la Florida; en los lugares de «la merienda» y «la maja y los embozados». Obuses y ametralladoras con fondo de tapiz y luz de «la vendimia» (Neville, 1941: 53).

Todo ello, mezclado en un ambiente bélico que hace de *Frente de Madrid* un ejemplo único en plástica y temática. De esta circunstancia serían conscientes determinados espectadores avezados de la época, como el cineasta Antonio Román, que en su faceta de escritor realizaría una crónica de la película en la revista *Radiocinema*, afirmando que tenía «las virtudes y defectos del celuloide americano». A ello sumaba «un magnífico ritmo y un sentido del cinema que nunca habíamos podido acusar en una producción española»[19].

Republicanismo y falangismo

Julio Pérez Perucha sostiene que la etapa comprendida entre 1939 y 1943 resulta «particularmente atractiva en la actividad cinematográfica de Edgar Neville», pues debe «reformular unas estrategias culturales y expresivas no sólo forjadas en tiempos republicanos», sino también «desde perspectivas republicanas». Una «reformulación orientada a convertirlas en proposiciones compatibles» con el ideario falangista (Pérez Perucha, 1999: 150). La descripción ideológica de Neville resulta una tarea escurridiza: aristócrata, recibiría positivamente el advenimiento de la II República, aunque seguía los acontecimientos políticos con el distanciamiento irónico característico de otros futuros camaradas de su generación. En el periodo que comprende la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero y la sublevación de julio de 1936, el conde de Berlanga del Duero viró sus posiciones políticas –o apolíticas– (Torreiro, 2009: 79). Tras el estallido de la contienda, logró salir de Madrid gracias, según narra Ríos Carratalá, a sus contactos con militantes de Izquierda Republicana y, en especial, a una buena relación con Julio Álvarez del Vayo. Estaría en Londres como secretario de la embajada durante los primeros meses de guerra[20]. En

19. Véase la crítica de la película realizada por Antonio Román en la revista *Radiocinema* (51), el 30 de abril de 1940.
20. Neville ingresó en el cuerpo diplomático en 1924. En 1928 se trasladó a Washington D.C. de tercer secretario de embajada (Ríos Carratalá, 2007: 14). Volvería a la carrera diplomática el 6 de septiembre de 1936, siendo nombrado como secretario de 1.ª clase interino en la embajada española en Londres. En octubre de ese año, se trasladó a Francia desatendiendo la orden del gobierno de regresar a Madrid. En este período, actuó como espía al servicio de los sublevados. El 31 de diciembre fue expulsado del cuerpo diplomático republicano y, a comienzos del año siguiente, el 8 de febrero de

1937, regresó a España para unirse al aparato de propaganda de los falangistas en San Sebastián, en donde coincidió con los más afines a su credo ideológico y artístico: Enrique Jardiel Poncela, Antonio Lara Gavilán –Tono– y su inseparable Miguel Mihura. Los biógrafos del director madrileño le han atribuido una postura, si no republicana, más heterodoxa e integradora que la de otros intelectuales y artistas vinculados al aparato de propaganda nacional debido a su pasado republicano. En este apartado analizaremos el discurso político de *Frente Madrid*, sus concomitancias y discordancias con otras producciones de la propaganda nacional y en qué sentido entendemos que ambas, novela y película, son ejemplos de integración del adversario y de armonización de elementos divergentes.

La última secuencia del largometraje *Frente de Madrid* nos ofrece al protagonista agonizante sobre las ruinas de la Ciudad Universitaria junto a otro joven miliciano republicano ¿Es esta patética estampa la representación de la unión entre dos Españas a fin de reconstruir hermanadas, sin cainismos, un país sin odios pasados? Juan A. Ríos Carratalá afirma que «resulta un tanto ilusorio hablar de una reconciliación en el desenlace de *Frente de Madrid*». Dicha «reconciliación» pasaría «por la conversión del miliciano […] tras haber escuchado la verdad que le comunica el también agonizante falangista» (Ríos Carratalá, 2007: 266). En este final se augura un futuro en el que personas de uno y otro bando desfilarían juntas llevando «el mismo paso, la misma dirección y el mismo interés» y que no se sabría «a qué clase pertenecen ni de qué lado estuvieron en esta guerra»[21] (Neville, 1941: 81). En este sentido, Ríos Carratalá sostiene que la descripción de Neville del campo republicano dista significativamente de la de otros autores falangistas como Tomás Borrás o Agustín de Foxá, más pertinaces en la deshumanización de unos adversarios inasimilables. A fin de observar estas diferencias, es necesario contrastar la cinta y la novela con otras producciones de la propaganda franquista.

En otra película paradigmática como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) tiene lugar un proceso de integración, al final, cuando Pedro, el hermano republicano del protagonista José Churruca, se adhiere a la causa del bando

1937 solicitó, desde París, su ingreso en el cuerpo diplomático del bando insurgente. Véase Franco Torre, C. (2006), «La correspondencia inédita entre el cineasta Edgar Neville y Dionisio Ridruejo (1937-1945)», en Hernández Socorro, M. d. l. R. (dir.) *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura, Las Palmas de Gran Canaria*, Canarias, Anroart Ediciones, 2006, pp. 655-664.

21. Curiosamente, Neville volvería a contar una historia similar en su última película, *Mi calle*, cuando en el episodio recreado de la Guerra Civil detienen al marqués y el personaje de Rufino –republicano del partido radical– trata de interceder por él, siendo ambos detenidos y «desaparecidos» (Castro, 1999, 101).

nacional.[22] En este caso, el protagonista, antaño un cínico político arribista, acaba reconociendo la superioridad *espiritual* de la *raza*. Desde otra perspectiva, en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), el protagonista, un militante de izquierdas, se rebela al ser testigo de cómo sus camaradas asesinan a su novia falangista, Luisa. Por su parte, en *Frente de Madrid*, nos encontramos con personajes originariamente republicanos, pero cuyo ideal ha sido traicionado por la deriva *marxista* del régimen de 1931. Su abrazo del falangismo no supondría tanto una renuncia del viejo ideal, sino la constatación de un cambio intrínseco en el republicanismo –ahora *republicanismo-marxismo*–. Así lo ejemplifica con el caso representativo del conserje de una Casa del Pueblo, viejo obrero socialista que había presenciado la transformación ideológica y moral de sus camaradas tras la *revolución* de 1936:

> Era la historia clásica del Madrid rojo: junto al asesino había surgido el hombre de bien, y éste, obrero, viejo ya, no tenía nada de marxista. Su reacción ante el caso revolucionario había sido una cólera violenta contra el desmán y el crimen y un profundo asco contra la disciplina política que lo producía y jaleaba (Neville, 1941: 40).

Sería aventurado afirmar que, al utilizar estos tipos característicos de arrepentidos, equidistantes y conversos se advierta una simpatía por el bando opuesto, una falta de compromiso con el ideal *nacional* o una defensa de presupuestos políticos reafirmados con posterioridad. Sostenemos que el discurso integrador de la novela no supone la aceptación del enemigo superando todas las diferencias ideológicas y políticas previas, sino una estrategia para hacer más amplio el ideal de comunidad del discurso de los sublevados con el objeto de debilitar y trastornar la definición del sentido de la lucha de los republicanos en términos de defensa de la legalidad contra los rebeldes *facciosos*. En este sentido, creemos que el autor, como es visible en otros ejemplos de la propaganda franquista, en las prensas conservadora y, aun con importantes variantes, moderada de la primavera de 1936, apela a un orden contrario al caos, la anarquía y, en última instancia, a un nuevo régimen bolchevique impuesto desde Rusia. La integración de los elementos *regenerables* del campo enemigo no suponía la asimilación del antagonista absoluto:

22. El guion fue escrito por el propio Francisco Franco, firmando con el pseudónimo de Jaime de Andrade. La afición cinéfila del dictador y su creencia en el poder del cine como instrumento ideológico enlaza aquí con Mussolini, que ordenará la creación de los estudios Cinecittà en 1937. La frase con que saludó su inauguración fue: «La cinematografía es el arma más fuerte». Véase Aguilar & Cabrerizo (2020), «El cine italiano bajo el fascismo: propaganda, teléfonos blancos y protorrealismo», *Dirigido por*, 511 (noviembre de 2020), p. 40.

> Por eso, cuando se pensaba en la España futura, se contaba siempre con una gran parte del enemigo al cual se le podían negar todos los derechos salvo el de regenerarse, y al que era injusto confundir con los equipos complementarios del komintern; con los asesinos, con los fanáticos, con toda la hez de los bajos fondos, cubiertos de galones, y a los que habría que arrojar al Mediterráneo (Neville, 1941: 24).

En este punto, estimamos necesario concretar algunos aspectos generales de la propaganda. Los discursos de guerra establecieron dos identidades que se presumían representantes de la comunidad nacional en su conjunto contra un enemigo externo apoyado por unos aliados internos influyentes, pero minoritarios. En particular, el bando nacional definía una contienda entre el pueblo mayoritariamente católico y una minoría extranjera al servicio del marxismo internacional; un conjunto difuso de fuerzas internacionales antiespañolas dirigidas por Moscú y círculos masones o judíos que se valieron del odio de las masas desclasadas para llevar a cabo sus fines (Cruz, 2006: 306). En el bando republicano, la concepción del conflicto en términos de clase –fundamentalmente de las organizaciones socialistas, anarquistas y comunistas– fue paulatinamente difuminándose en una retórica democrático-popular, de corte transversal, contra el invasor y la barbarie fascistas. Por su parte, en el bando nacional, el ideal negativo –la representación de una patria dividida y destruida por el comunismo– fue la principal cohesión entre un conglomerado de fuerzas e intereses divergentes –católicos, monárquicos, falangistas– y que, en principio, se decía defensor del Estado republicano contra el comunismo (Sánchez Biosca, 2006: 39). Un examen detallado de las propagandas demuestra que los marcos de definición del amigo y el enemigo se matizaron, modularon e, incluso, mutaron en su desarrollo a lo largo de tres años de conflicto.

En líneas generales, los bandos basaron su unidad en un antagonismo que enfrentaba a la comunidad nacional contra un enemigo minoritario externo. A partir de 1937, cuando se unificó el bando nacional en torno a Franco y Falange Tradicionalista de las JONS y el republicano disolvió los últimos reductos revolucionarios del nordeste peninsular, se agudizó la disputa por el sentido del conflicto y, fundamentalmente, por la representación exclusiva de la patria. Disuelto en la retórica del Frente Popular el discurso de clase, la propaganda republicana apeló a todos los patriotas, que más allá de su procedencia social, partidos e, incluso, de sus creencias religiosas, defendieran la independencia de España del colonialismo extranjero fascista. La finalidad era dividir a un enemigo cuyo edificio propagandístico se sostenía sobre la defensa de la integridad territorial, el orden y el credo religioso más arraigado. De manera similar, en el bando nacional se desarrolló otro discurso de *integración* del adversario que apelaba a aquellos tras las líneas enemigas que, pese a su anterior filiación

republicana –cabe señalar que inicialmente los golpistas lanzaron proclamas con vivas a la República–, vieran las fallas de un sistema republicano agonizante sometido al poder de los sindicatos y la Internacional Comunista. Estos eran las fuerzas del orden (Guardia de Asalto y militares republicanos), los legisladores, los militantes republicanos anticomunistas o, en un sentido más amplio, todos aquellos ciudadanos que sufrían las privaciones de la guerra y que anhelaban una solución final del enfrentamiento. A estos sectores se dirige gran parte de la producción propagandística de Neville, cuya obra escrita y filmada demuestra un conocimiento minucioso del sustrato ideológico-político del denominado republicanismo moderado y de las contradicciones internas del bando enemigo[23].

Mientras que la película no nos dice mucho sobre los orígenes ideológicos de los personajes, en la novela *Frente de Madrid*, publicada en 1941 –antes como *Carmen fra i rossi: racconto del fronte di Madrid* (1939)–, sabemos que el protagonista había simpatizado con la causa de la generación *equivocada* y que su novia, Carmen, lectora de *No importa* y *Arriba*, había sido la razón de su conversión: «le entraban accesos de risa cuando Javier le hablaba del Parlamento, y suavemente, como a un enfermo, le iba diciendo la verdad» (Neville, 1941:13). Y esta mención al pasado concreto del protagonista se generaliza cuando el novelista describe del siguiente modo a los combatientes del frente de Moncloa: «en el frente no interesaba el pasado, sino el presente y el porvenir. Casi todos traían a rastras alguna memoria infeliz de un pasado imbécil» (Neville, 1941: 14). De este modo, el escritor nos presenta a unos personajes que venían de la *mentira* del periodo de *putrefacción* republicano-democrático y que abrazarían «la Verdad Suprema» falangista de la nueva generación (Neville, 1941: 12); una oposición o dicotomía pasado-presente/decadencia-esplendor en la línea de Guillén Salaya –*Los que nacimos con el siglo* (1953)–. No obstante, en la obra de Neville, estas conversiones de antiguos republicanos no se limitan solo a un apunte biográfico, un error de juventud; sino que forman parte de una concepción más compleja del campo enemigo.

Las páginas iniciales de la novela nos describen un frente de combatientes republicanos hastiados de la propaganda de la «komitern» (Neville, 1941:

23. El republicanismo conservador, o moderado, cuyo exponente periodístico era el diario vespertino *Ahora* de Manuel Chaves Nogales. La denuncia de la polarización y la intransigencia no solo fue contemplada por los relatos de los horrorizados por la violencia política de unos y otros –la novela paradigmática del citado periodista, *A sangre y fuego*–, sino que también fue objeto de atención de las propagandas de los contendientes. Republicanos y nacionales denunciaban la intransigencia y el fanatismo de las retaguardias enemigas al tiempo que propagaban, en radio y prensa, la integración del adversario arrepentido dispuesto a arrojar al invasor de España.

22), deseosos del «triunfo del Ejército de Franco» (Neville, 1941: 23) y, por ello, envidiosos de las condiciones materiales de sus oponentes, con los cuales confraternizan entre conversaciones anodinas sobre toros y flamenco. Como en otras obras de Neville, observamos casos particulares de estos desafectos y conversos: funcionarios del Estado antiguamente leales identificados con los nacionales; intelectuales arrepentidos de un pasado erróneo; y milicianos confundidos ante los asesinatos sumarios de sus camaradas. Este último es el caso del «pobre, pero honrado obrero»; el consejero de la Casa del Pueblo, anteriormente citado, que se congratulaba por los avances del ejército de Franco (Neville, 1939: 50). En otro relato de guerra, *Novela de la revolución en Madrid* (julio-agosto de 1937), publicado en el número 4 de *Vértice*, el protagonista se reencuentra con un antiguo profesor. Ante la pregunta del porqué de su persecución siendo un «republicano, demócrata, un antiguo liberal», el maestro le advierte que no mencione eso en público, ya que las milicias podrían identificarle y apresarle. He aquí una de estas diferencias con respecto a otras ficciones de guerra. En el mismo relato, aparece otro fugitivo, un antiguo magistrado que, desencantado con el devenir del régimen que había apoyado, definía la contienda en los siguientes términos: «esto no es una guerra civil ni una guerra política, es un caso de justicias y ladrones, son las personas decentes de un país que se sublevan contra los asesinos y los ladrones, eso es todo» (Neville, 1937). En este punto, hay que recordar las propagandas iniciales del golpe de Estado del 18 de julio de 1936, llamando a todas las fuerzas del orden a defender la República contra la anarquía y la invasión del comunismo. Neville se vale de estos tipos otrora republicanos para apelar a un antiguo republicanismo de orden. Pero, además, denunciando la persecución de los ideológicamente reconocidos *liberales* y *demócratas*, el escritor pretende exponer las contradicciones del discurso del bando republicano, fundamentado en la defensa del orden constitucional y la democracia.

Estos personajes podrían ubicarse en un sector del republicanismo favorable a la rectificación del régimen del 14 de abril, a saber: aquel que sostenía que, inicialmente, la República era un proyecto deseado y deseable para el país, pero que el desarrollo del mismo protagonizado por políticos arribistas y su *puesta al servicio* de la ideología marxista, habían acabado por frustrarlo[24]. El

24. Cabe recordar el famoso discurso de Primo de Rivera en el parlamento en 1934, homologando las dos últimas grandes experiencias fracasadas que habían acaecido en España: la de su padre –el dictador Miguel Primo de Rivera– y la republicana, censurado por la minoría tradicionalista en el parlamento que sustentaba económicamente al partido fascista; o que, en Falange, antes Fascismo Español, militaron desafectos orteguianos que se iniciaron en el menos conocido Frente Español.

falangismo al que llama el magistrado perseguido de *Novela de revolución de julio en Madrid* se nutre principalmente de estos postulados:

> –¿Pero usted no creyó en la República?
> –Sí señor, y solo hice mal a medias; gracias a ella ha surgido la tercera solución, Falange. En Falange está resumida la parte sana de las aspiraciones que teníamos los que quisimos la República: ahora… que hemos tardado en comprender (Neville, 1941: 158).[25]

Este recurso de anagnórisis es bastante recurrente en la obra de Neville. Comprendemos que no se trata de una apología de la etapa republicana que le sirve como un contrapunto de una nostalgia pasada sin odios entre clases, sino la apelación en época de guerra a los sectores discordantes de un bando leal en lenta descomposición. De regreso a la escena conclusiva del film y de la novela, interpretaríamos que el reconocimiento final entre los dos soldados que supondría la unidad entre la España *nacional* y la de los *buenos republicanos*, es un recurso de integración del enemigo presente en las propagandas de ambos bandos al final de la contienda. El autor madrileño se vale de tipos representativos del republicanismo –la pequeña burguesía urbana democrática y liberal a la que apelaba el Frente Popular: policías, funcionarios o docentes–, que son asociados al enemigo *fascista* y perseguidos por los marxistas bolchevizados –el Estado y aparato represivo realmente existente– y *reaccionario*, con el objetivo de limitar cuantitativamente a un enemigo minoritario y de expandir el radio populista del denominado Movimiento Nacional.

Facistas y antifascistas

Hemos analizado la visión de *Frente de Madrid* del campo enemigo y la integración retórica de los elementos republicanos en el bando nacional. En este apartado, contextualizaremos, ambas película y novela, en términos de fascismo y antifascismo, como producto de la división de España en dos grandes bandos antagónicos de resonancias universales. Los historiadores han discutido las diferencias doctrinales entre el fascismo y las derechas conservadoras, que

25. En este relato corto, Neville combina con cierta habilidad la nueva militancia falangista con una nostalgia por la España pre-1931, la de la Restauración; etapa previa, desde la perspectiva del personaje principal, al país de odios clasistas del periodo republicano. Esta visión del conflicto y de la causa contra un enemigo común –más que a favor de un ideal positivo que, por otra parte, sí se manifiesta en su literatura de guerra– también se expresa en una entrevista posterior: «Como buen español, luchaba más en contra que por. Luchaba en contra del porvenir que me habían hecho entrever los siete meses de Frente Popular y por recuperar la paz y la tranquilidad que había conocido hasta 1931» (Neville, 1999: 77).

podemos enumerar a partir de una serie de oposiciones simples: laicismo vs catolicismo; estatismo vs capitalismo; revolucionarismo vs conservadurismo, etc. Más allá de estas diferencias de método y fines, aún discutidas, podríamos afirmar con segura rotundidad que la derrota de los fascismos en Europa y la disolución de partidos y regímenes *fascistizados* por todo el continente, convirtió al fascismo en una ideología y, fundamentalmente, en un significante omitido y rechazado por, incluso, derechas populistas, xenófobas y ultranacionalistas surgidas en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, entre el comienzo de la Guerra Civil y las primeras etapas de la II Guerra Mundial, el ideal fascista en términos absolutos o genéricos, sin elementos destacables de disensión con otras familias ideológicas o compañeros de viaje, tuvo su época de mayor apogeo. Este contexto de fascistización –o «fascist feeling» (Finchelstein, 2014: 39)– se sitúa entre el momento en el que los sublevados se identificaron con un espíritu de época cuyo ideal eran Alemania e Italia contra el Frente Popular y la URSS y cuando, en el transcurso de la contienda y ante una inminente victoria de las fuerzas aliadas que ponía en jaque la supervivencia del régimen, la prensa franquista comenzó a negar cualquier semejanza con el nacionalsocialismo o el fascismo (Lazo, 1995).

El año de realización de la película de Neville (1939) la sitúa, precisamente, en el cénit del proceso de fascistización en España y Europa, después de la firma del Pacto de Múnich, el hundimiento de la República y el establecimiento definitivo de la dictadura de Franco. Este proceso debe comprenderse en un sentido amplio, como paradigma internacional contra una conspiración universal –en términos absolutos de civilización y barbarie; nación y anti-nación; antibolchevismo y marxismo, etc.–, y no tanto como un conjunto de elementos definitorios no asimilables ideológica y políticamente por los idearios de otras derechas conservadoras, católicas, tradicionalistas, etc. En esta tendencia genérica fascistizante comprendemos la ficción propagandista de Neville, un creador del que se cuestiona su compromiso fascista o falangista –tenía simpatías republicanas y llegó a estar afiliado en Izquierda Republicana– y que, tanto en la preguerra como en la posguerra, no se caracterizó precisamente por ser una artista *engagé*.[26] Con todo ello, entendemos que en *Frente de Madrid*, el autor se vale de una estrategia propia de la retórica de las derechas desde la primavera de 1936: el antifascismo *rojo* no contrarrestaría a un fascismo objetivamente

26. En el aspecto estético, el cine de Neville era la antítesis del canon cinematográfico fascista que se fue estableciendo a principios de 1930. *Terra madre* (1931), largometraje de Alessandro Blasetti, resaltaba la vida rural contra la decadencia de la urbe. Véase Ben-Ghiat, Ruth. *Fascist Modernities: Italy 1922-1945*, Los Angeles, University of California Press, 2001, pp. 80-83.

Fig. 3. Fotograma de *Frente de Madrid* (1939).

definido –es decir, un falangismo con un discurso netamente hostil al régimen republicano, con sus milicias, o flechas, en ejercicio constante de la violencia contra sus adversarios políticos–, sino que sería la condición de posibilidad de un *fascista* forzosamente interpelado a través del robo de sus propiedades y el asesinato de sus seres queridos. En este sentido, el vilipendiado como *facista* –utilizando el metaplasmo popular habitual en el lenguaje miliciano– sería un sujeto pasivo de la denuncia y violencia arbitraria de las milicias antifascistas, que calificarían como tal a todo aquel español –generalmente urbanita de clase media– que mostrara una mínima disensión ideológica, que no siguiera la ortodoxia de unos modos de sociabilidad artificialmente impuestos o que, simplemente, se cruzara en su camino.[27] Una línea de propaganda que podría resumirse en el discurso en el parlamento de Gil Robles en la primavera de 1936: «ustedes [los republicanos y los socialistas] han creado el fascismo». Entendemos que esta sentencia resume cómo el autor y cineasta representa la fascistización –falangización– de sus caracteres de ficción, siempre en relación con su némesis antifascista (figura 3).

27. Véase el noticiero humorístico «Parapeto» del 8 de agosto de 1937 de *La Ametralladora*, en el que se reportaba en clave de humor sucesos del campo enemigo: «un faccioso acaparaba» en su casa con daño de los restantes miembros de la comunidad comunista. Y en la lista de los géneros incautados figuraban –palabra de honor– dos chorizos, medio kilo de harina y otro de garbanzos».

Neville había sabido utilizar en algunas de sus narraciones ciertos lugares comunes en la propaganda nacional y de otros testimonios salidos del campo enemigo que denunciaban los excesos de las milicias y sus dirigentes frente a una población desposeída y hambrienta (García Trapiello, 1994; Seidman, 2002). En el inicio de la ya citada *Novela de revolución de julio en Madrid*, una potencia extranjera e incivilizada conquista la capital de España, forzando a los madrileños a adoptar una cultura exógena. De este modo, los habitantes de la ciudad, que malvivían en la retaguardia, a fin de evitar su fusilamiento, tenían que renunciar a su estilo de vida para adoptar unos impostados modos de sociabilidad *antifacista*[28]. Este patrón emparenta la obra de Neville con otros títulos de la propaganda falangista, pero, principalmente, con el grupo de San Sebastián, a través de publicaciones como *Vértice* o la revista de humor *La Ametralladora*[29]. Un ejemplo gráfico del humor *nacional* lo observamos en el relato de Tono y Mihura publicado en *Vértice*, «La universidad de la evasión», donde se describe a unos personajes de la burguesía madrileña que atienden a cursos acelerados de insultos para confundirse con las masas revolucionarias. En el Madrid *rojo*, como podemos observar en otra caricatura con la misma autoría, la palabra «pan» refiere al sonido de los disparos –«¡Pam!»–. La tira cómica denuncia la escasez de los productos de primera necesidad y una violencia política sin límites. En estos ejemplos observamos que, más allá de la identificación con la simbología y el credo político de los *fasciosos*, en ellos prevalece la descripción negativa del adversario; el descrédito de los antifascistas, sus mismos discursos y proclamas llevados al terreno de lo absurdo.[30]

Este componente irónico y farsesco se observa en *Frente de Madrid* cuando la protagonista le cuenta a su amado, entre risas, cómo burlan el control de las milicias y sus chivatos haciéndose pasar por antifascistas. En la película, aparecen una serie de estereotipos visibles en otras cintas y relatos de ficción propagandísticas –*Madrid, de corte a checa*, de Agustín de Foxá, o *Checas de Madrid*, de Tomás Borrás– que abundan en la ridiculización y animalización

28. En el bando republicano, la propaganda patriótica antifascista también expone los sufrimientos de la población y advierte que la colonización de los alemanes e italianos supondría el desarraigo de los españoles de sus tradiciones y costumbres.
29. Conformado, junto a Neville, por creadores como Antonio Lara, alias «Tono», o Miguel Mihura, alias «Lilo», quienes formarán un tándem firmando como «Tomi-Mito» (Fernández, Aguilar & Cabrerizo, 2019, 158).
30. La denominada *otra Generación del 27*, como Mihura o Tono, quienes se habían caracterizado previamente por un tipo de creación humorística absurda y sin tintes políticos, o por ser más precisos, partidaria de uno u otro signo. Véase González-Grano de Oro: *El Humor Nuevo español y La Codorniz primera*, Madrid: Polifemo, 2004.

Fig. 4. Viñeta de K-Hito en *La Ametralladora* (n.º 13. 11 de abril de 1937) y fotograma del «Shang Hay» en *Frente de Madrid* (1939).

de los *rojos*, asociados, no tanto al proletariado, sino a una clase parasitaria; lumpen. Estos personajes y su ambiente social decadente, se reproducen en la novela y el film. Un ejemplo paradigmático lo constituye la escena del café *Shang-hay*, donde Pepita Granada, *bailarina antifascista*, ameniza a un conjunto de ebrios milicianos, en su mayoría, de origen extranjero (Figura 4). Frente a estos personajes, solemos encontrar al tipo ideal del bando nacional: luchador y patriota, enemigo de las comodidades del mundo moderno, dispuesto a sacrificar su bienestar emocional y material por la causa. Sin embargo, como observábamos anteriormente, los protagonistas de Neville concuerdan con otro tipo diferente del abnegado quintacolumnista de otras ficciones falangistas: en estos personajes, cultivados y cosmopolitas, se infiere una actitud de distancia e ironía hacia los atolondrados e ignorantes enemigos de la burguesía, en línea con el humor de *La Ametralladora*. En la secuencia del registro en el apartamento de Carmen, el jefe de la cheka, obstinado en encontrar la prueba del delito, le advierte a su subordinado sobre el peligro del objeto descubierto: un secador de pelo. «¡Ten cuidado! ¡A saber lo que es!», exclama mientras da la orden de requisarlo (Figura 5).

La intencionalidad del film es, como reza el título para la versión en alemán –*In der roten Hölle*, o *En el infierno rojo*–, representar la tragedia de los ciudadanos sometidos a la disciplina antifascista. Como desarrollamos previamente, el proceso de unidad entre fuerzas de diferente signo ideológico –que terminó con el mando absoluto de Franco tras la unificación–, se sustentó fundamentalmente en el ideal negativo de la España del *terror rojo*; la España de los antifascistas. El antifascismo, a partir de la política de unidad del Frente Popular, había transcendido en ideal genérico por la humanidad, la democracia y la cultura contra la barbarie y el terrorismo del imperialismo italo-alemán. Neville trata de subvertir el significado de la lucha universal entre el fascismo

Fig. 5. Fotograma de la redada en *Frente de Madrid* (1939).

–sinónimo de guerra– y el antifascismo –análogo a los vocablos positivos previamente expuestos–. En un artículo dedicado a la represión en la zona republicana titulado *La cheka de Vallmajor*, figura una ilustración representando la prisión que es fielmente llevada a la película (Figura 6).[31] Neville denuncia una violencia sistemática que no es producto de la acción arbitraria de las partidas milicianas a principios de la guerra. Desde esta visión, el Estado republicano habría orquestado una represión indiferente de fascistas y no fascistas, con unos métodos de confinamiento y tortura insólitos. Los horrores de la retaguardia llevados a la ficción de *Frente de Madrid* son utilizados con el fin de socavar las bases ideales del antifascismo[32].

Neville intenta contrarrestar el efecto disuasorio del discurso internacional antifascista que había logrado unificar al heterogéneo conjunto de fuerzas leales[33]. Opuestamente, en sus relatos de la contienda, el autor presenta a los antifascistas como, precisamente, la barbarie y el terrorismo atribuidos

31. En *Vértice*, marzo de 1939. Las páginas de la revista no vienen numeradas.
32. Según Aguilar, se trata «un alegato en contra de los visitantes internacionales que bailan y meriendan en el Ritz mientras en las cárceles del bando republicano se tortura». En definitiva, «un memorial de los horrores de la guerra» (2007).
33. Véase García, H. (2014), «¿La república de las pequeñas diferencias? Cultura(s) de izquierda y antifascismo(s) en España, 1931-1939», *Del franquismo a la democracia, 1939-2013*, en Manuel Pérez Ledesma e Ismael Saz (coord.), Madrid, Marcial Pons, pp. 207-237.

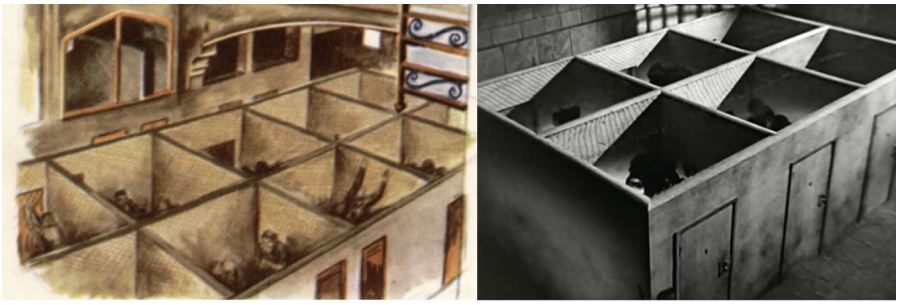


Fig. 6. Ilustración para el artículo de «La cheka de Vallmajor», de Edgar Neville, en *Vértice* (marzo de 1939) y fotograma de *Frente de Madrid*.

al fascismo por el Frente Popular; un bando republicano donde campan a sus anchas criminales que, con la mera pronunciación del adjetivo *fascista*, pueden acabar con la vida de cualquiera independientemente de su clase social, creencias o ideología. En la secuencia de la redada anteriormente referida, la portera advierte al chekista que en el edificio en el que vivía Carmen, «todos son fascistas». De manera similar, el cuento del cineasta, *Las muchachas de Brunete*, recrea también esta definición del fascista basada en argumentos falaces o, directamente, en señalamientos arbitrarios. Al tomar el pueblo, los brigadistas republicanos ordenan asesinar a todos los heridos del hospital, al ser también acusados de fascismo. Precisamente, al principio de la cinta, podemos ver a Javier junto a un cartel que reza «más vale que mueran cien inocentes a que se salve un solo fascista». La sentencia de Pasionaria, interesadamente modificada, reitera la intención de Neville de señalar la carga difamatoria del término, aplicado sistemáticamente, y aleatoriamente, a la población de la retaguardia.[34] En este sentido, el fascismo de *Frente de Madrid* recurre, si se nos permite el artificioso compuesto, un anti-antifascismo justificado en una violencia preexistente cuya base ideológica elemental sería un antagonismo genérico de civilización contra barbarie.

La denuncia de la propaganda franquista no pretende asociar la barbarie tanto al proletariado, como a una clase lumpen a las órdenes de las élites políticas y culturales del antifascismo internacional, con sus redes de solidaridad y organizaciones de intelectuales contra la guerra. Es precisamente en esta dirección cómo se representa a un grupo de mujeres decorosamente

34. La frase se pronunció en un mitin en Valencia, en 1938: «Más condenar a cien inocentes, a absolver a un solo culpable».

Fig. 7. Fotograma de *Frente de Madrid* (1939) e ilustración de Miguel Mihura para *La Ametralladora* (número 33, 12 de septiembre de 1937).

vestidas en una trinchera republicana para presenciar las maniobras militares en el frente. En este caso, se trata de las «señoras de la prensa» que «vienen a divertirse». Al tiempo que ridiculiza la participación femenina en la vanguardia enemiga, esta escena denuncia la presencia de las intelectuales antifascistas invitadas a observar la tragedia del conflicto como si de un espectáculo de variedades se tratara. De nuevo aquí, es imprescindible la sátira de Mihura en *La Ametralladora*. En la portada del número publicado el 12 de septiembre de *La Ametralladora*, figuran los monigotes de unas milicianas de CNT-FAI acompañadas de una anciana que, tras la trinchera, contempla el tiroteo sin desatender sus labores domésticas (Figura 7)[35].

En definitiva, tanto la novela como la película transmiten una visión del conflicto ahormada por la propaganda franquista, pero que además cuenta con peculiaridades propias del autor que se adaptan a las necesidades ideológicas y partidarias del naciente régimen. Estas son un humor absurdo, heredado de *Gutiérrez* y trasladado a la revista de trinchera *La Ametralladora*, más efectivo que otras propagandas más significadas con el nacionalcatolicismo a la hora de transmitir los lugares comunes que minaban la unidad del bando republicano: disidencias ideológicas, abandonos, escasez de alimentos y represión política. Del mismo modo, el toque Neville transmite la obra literaria y al largometraje una estética elitista y cosmopolita, a tono con los diseños publicados en *Vértice*, que diverge de los moldes artísticos implantados por los totalitarismos a partir de la década de los treinta. La última característica analizada refiere a la propia

35. Otra película de propaganda como *Sin novedad en el Alcázar* también recrea en similar tono farsesco la asistencia a Toledo, en 1936, de las principales figuras de la política e intelligentsia antifascistas a la demolición de la histórica academia militar, entre las que se incluyen unas burguesas antifascistas presenciando la detonación.

circunstancia biográfica del autor, a caballo entre sus simpatías republicanas precedentes y sus nuevas convicciones antirrepublicanas. En este sentido, su experiencia en el campo republicano y su conocimiento del discurso humanista y antifascista que se propagaba por la prensa mundial fueron decisivos a la hora de representar la división en el bando antagónico y de victimizar a la población de su retaguardia.

Bibliografía citada

AGUILAR, S. (2007), «Neville secreto», en Juan A. Ríos Carratalá (coord.), *Universo Neville* (pp. 55-83). Málaga: Instituto Municipal del Libro [consulta: 22 marzo 2021].

AZNÁREZ, J. J. (2017), «Matices en el 39», *El País*, 3 de noviembre: https://elpais.com/cultura/2017/11/03/television/1509726505_335768.html [consulta: 26 enero 2022].

BURGUERA NADAL, M. L. (1999). «Edgar Neville: aquel brillo en la mirada», *Nickel Odeon*, 17 (1999), pp. 82-91.

BURGUERA NADAL, M. L. (2001), «Los relatos de guerra de Edgar Neville: *Frente de Madrid* (1941)». En Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coords.), *XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas III* (pp. 109-116), Nueva York: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs. Consultado el 8/07/2020. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6831

CABRERIZO, F. (2004), «*Frente de Madrid*: un primer (y frustrado) intento de apertura hacia un cine de reconciliación nacional», *Mundaiz* (67), San Sebastián, Universidad de Deusto.

CABRERIZO, F. (2007), *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Zaragoza, Diputación Provincial.

CASANOVA, J. (2010), *The Spanish Republic and Civil War*, New York, Cambridge University Press: https://www.cambridge.org/core/books/spanish-republic-and-civil-war/34579D5589717B5C272700D4996B4EBE

CASTRO, A. (1999), «El cine de Edgar Neville», en José María Torrijos (coord.), *Edgar Neville (1899-1967): la luz en la mirada* (95-125), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

FERNÁNDEZ-HOYA, AGUILAR & CABRERIZO (2019), *Tono, un humorista de la vanguardia*, Sevilla, Renacimiento.

FINCHELSTEIN, F. (2019), *From Fascism to Populism in History*, University of California Press. Consultado el 21/01/2020. Disponible en: https://www-degruyter– com.proxy.lib.umich.edu/viewbooktoc/product/531413

GARCÍA TRAPIELLO, A. (1994), *Las armas y las letras*, Barcelona, Ediciones Destino, 2010.

HERNÁNDEZ-FRANCÉS LEÓN, B. & Justo Álvarez, J. (2020), «¡Atención, Madrid! Edgar Neville en la Compañía de Radio y Propaganda del frente de Madrid a través de sus diarios», *Área Abierta*: Revista de comunicación audiovisual y publicitaria, 20 (3), 275-300. Consultado el 16/03/2021. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/arab.68998

LAZO, A. (1995), *La Iglesia, la Falange y el fascismo (Un estudio sobre la prensa española de posguerra)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

MARTÍNEZ, J. (2009), «Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea* (21), pp. 117-139.

MONGUILOT BENZAL, F. (2007). «Volver al frente: reconstrucción de la película *Frente de Madrid* (1939) de Edgar Neville», En J. A. Ríos Carratalá (coord.), *Universo Neville* (pp. 145-166), Málaga: Instituto Municipal del Libro. Consultado el 16/03/2021. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5561896

NEVILLE, E. (1939), «La cheka de Vallmajor», *Vértice*, 03/1939 (20), pp. 45-46.

NEVILLE, E. (1939), «Carmen fra i rossi– Racconto del fronte di Madrid», *Nuova Antologia rivista di lettere, scienze ed arti*, 16/01/1939 (17), pp. 197-336.

NEVILLE, E. (1941), *Frente de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe.

NEVILLE, E. (1962), Entrevista en el diario *Pueblo*, en Gómez Santos, Marino, «Entrevista a Edgar Neville», *Nickel Odeon*, 17 (1999), pp. 61-80.

NEVILLE, E. (1963). *Flamenco y cante jondo*, Madrid, Rey Lear, 2006.

NEVILLE, E. (2013). *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PÉREZ PERUCHA, J. (1982), *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Seminci.

PÉREZ PERUCHA, J. (1999). «Años de incertidumbre», *Nickel Odeon*, 17 (1999), pp. 150-156.

RÍOS CARRATALÁ, J. A. (2007), *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*, Barcelona, Ariel.

RODRÍGUEZ TRANCHE, R. & SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2011), *El pasado es el destino: Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2006). *Cine y Guerra Civil española: el mito de la memoria,* Madrid, Alianza.

SANZ DE SOTO, E. (1999), «Ni comunista, ni fascista, sino todo lo contrario», *Nickel Odeon*, 17 (1999), pp. 56-60.

SEIDMAN, M. (2002), *Republic of Egos: A Social History of the Spanish Civil War*. University of Wisconsin Press. Disponible en: http://ebookcentral.proquest.com/lib/umichigan/detail.action?docID=3445070

TORREIRO, M. (2009), «Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma», *Secuencias: Revista de historia del cine*, (29), 2009, pp. 78-87.

TORRIJOS, J. M. (1999), *Edgar Neville (1899-1967): la luz en la mirada*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 171-196
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24721

Rosa Chacel, proyectos editoriales y amistades literarias: la correspondencia cruzada con Jorge y Claudio Guillén

Rosa Chacel, editorial projects and literary friendships: crossed correspondence with Jorge and Claudio Guillén

Pilar Nieva de la Paz

Autoría:
Pilar Nieva de la Paz
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España
pilar.nieva@cchs.csic.es
https://orcid.org/0000-0001-6272-0669

Citación:
Nieva de la Paz, Pilar (2023). «Rosa Chacel, proyectos editoriales y amistades literarias: la correspondencia cruzada con Jorge y Claudio Guillén», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 171-196. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24721

Financiación:
Este ensayo se inscribe en el marco del proyecto de investigación estatal «Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. III. Exilios y migraciones» (PID2021-124858NB-I00. MICIN/AEI/FEDER, UE).

Fecha de recepción: 02/03/2023
Fecha de aceptación: 27/03/2023

© 2023 Pilar Nieva de la Paz

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El análisis de la correspondencia entre Rosa Chacel con Jorge y Claudio Guillén prueba la firme vocación profesional de la escritora y su continuo esfuerzo por gestionar sus relaciones con editores y colegas. La preocupación por promover su obra, exiliada de España durante más de tres décadas, continuó tras su regreso al país. Las cartas intercambiadas desde 1976 entre Chacel y su compañero de la generación del 27, Jorge Guillén, dan cuenta de cómo se produjo el primer contacto entre los dos. Aunque sorprendentemente tardía, esta correspondencia revela una profunda afinidad literaria, así como el respeto y la admiración que ambos sentían por la obra del otro. Por su parte, la correspondencia de Chacel con el profesor, crítico y editor Claudio Guillén, iniciada en 1975, resulta fundamental para conocer el proceso de gestación del volumen *Seis tragedias,* de Racine, traducido por Chacel y publicado años después por Alfaguara (1983); un proyecto editorial que la consagró como reconocida traductora. Las consultas y consejos sobre los criterios a seguir para la versión al español de las tragedias revelan el destacado nivel de escritora y editor en el conocimiento de la retórica poética, la métrica y las lenguas en que se publicó esta edición bilingüe. En las cartas que la escritora dirige a los Guillén es posible encontrar también abundante y significativa

información sobre la marcha de otros proyectos literarios, como la trilogía *Escuela de Platón*, el poemario *Versos prohibidos*, la biografía *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos en el jardín*, los diarios *Alcancía. Ida y Vuelta*, o sus *Novelas antes de tiempo*.

Palabras clave: Rosa Chacel, Jorge Guillén, Claudio Guillén, Epistolario

Abstract

The analysis of the correspondence of Rosa Chacel with Jorge and Claudio Guillén, proves Chacel's strong professional inclination and shows her continuous effort to manage her relationships with publishers and colleagues. Back in Spain after an exile of more than three decades, she maintained a concern to promote her work. The letters exchanged since 1976 between Chacel and Jorge Guillén, her fellow member of the Generation of '27, give an account of the first contact between the two writers. Although surprisingly late, this correspondence reveals a deep literary affinity, as well as mutual respect and admiration for each other's work. Chacel's correspondence with the professor, critic and publisher Claudio Guillén, which began in 1975, is fundamental to understanding the process of translation of Racine's *Seis tragedias*, published years later by Alfaguara (1983). Said publishing project consecrated Chacel as a renowned translator. The consultations and advice on the criteria to be followed for the Spanish version of the tragedies reveal that the writer and her editor shared an outstanding level of knowledge on poetic rhetoric, metrics, and the languages in which the bilingual edition was published. In the letters that Chacel addresses to the Guilléns, it is also possible to find abundant and significant information on the progress of other ongoing literary projects, such as the trilogy *Escuela de Platón*, the collection of poems *Versos prohibidos*, the biography *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos en el jardín*, the diaries *Alcancía. Ida y Vuelta*, or her *Novelas antes de tiempo*.

Keywords: Rosa Chacel, Jorge Guillén, Claudio Guillén, Correspondence

Los viajes, migraciones y exilios de creadores e intelectuales han potenciado su necesidad de mantener el contacto y la comunicación con las personas que quedaban en los lugares de partida, y después, tras el regreso, con colegas y amigos en los países de acogida. En la segunda mitad del siglo XX esta función se concretaba todavía en el envío de cartas, unos documentos que recogen la intimidad personal, la evolución de la trayectoria, y las redes de colaboración tejidas con otros/as profesionales. Rosa Chacel (1898-1994) fue una de las más destacadas autoras de epístolas de su tiempo, e intercambió misivas con las más notables personalidades tanto durante su estancia en tierras americanas como tras su regreso a España en los albores de la Transición política. Así se deduce de la lectura de sus diarios, *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta* (1982), que ofrecen continuas referencias a las cartas que tiene que escribir, ha escrito o está esperando recibir. Por su parte, las múltiples ediciones de la correspondencia

de Jorge Guillén muestran que el escritor vallisoletano fue autor también de un extenso epistolario (Guillén Álvarez 1996, 2002, 2004, 2007, 2010, 2018)[1]. La lectura y análisis de este tipo de documentos contribuye al propósito fundamental de profundizar en el conocimiento de la autobiografía, profesional y vital, de destacadas figuras de nuestro canon literario y crítico. Así, desde los años noventa se han editado numerosos epistolarios de los escritores de la Generación del 27 (Cano, 1992; Vilches-de Frutos, 1994; Anderson y Maurer, 1997; Díaz de Castro, 1998; Díez de Revenga, 1998 y 2000; Bernal 2000; Morelli, 2000; Dolfi y Bernal 2014, entre otros). Se está recuperando también la producción epistolar de las escritoras, entre ellas, Matilde de la Torre (Vilches-de Frutos 2019), María de la O Lejárraga (Checa Puerta, 1997; Aguilera et al., 2021), Zenobia Camprubí (Palau de Nemes y Cortés, 2006; Cortés, 2020), Rosa Chacel (Rodríguez Fischer, 1992 y 1998; García, 1993), y el intercambiado por Ernestina Champourcin, Josefina de la Torre y Carmen Conde (Fernández Urtasun, 2007; Garcerá y Fernández, 2022), por citar solo algunos ejemplos.

Me va a interesar en esta ocasión abordar cuatro grupos de cartas enviadas de Rosa Chacel a Jorge Guillén (1893-1984), consagrado poeta del 27 que residía ya en Málaga cuando se inicia esta correspondencia, y a su hijo, Claudio Guillén (1924-2002), profesor y crítico especializado en Literatura Comparada al que conoció en su estancia en Nueva York durante una visita a Princeton[2]. Las responsabilidades editoriales de Claudio Guillén le impulsaron en 1975 a iniciar el contacto por carta con Chacel desde Estados Unidos, cuando ella había retornado ya a España. Animada por este, Rosa realizaría a su vez, pocos meses más tarde, el primer envío epistolar a su compañero de generación, Jorge Guillén. El análisis de los cuatro grupos de cartas permite reconstruir el diálogo epistolar entre corresponsales, objetivo que rara vez se consigue por la frágil naturaleza de este tipo de textos y su aleatoria conservación[3]. La amistad con esta familia continuaría a lo largo de los años, también después

1. La correspondencia de Jorge Guillén está dispersa entre la Fundación que lleva su nombre, las universidades norteamericanas de Wellesley College y Harvard, de las que fue profesor, y la Biblioteca Nacional de España (BNE). El grueso de la correspondencia de Rosa Chacel se encuentra en la Fundación Jorge Guillén (FJG).
2. La referencia de las cartas analizadas y su procedencia se detalla al final de este artículo, en el «Anexo I». Las citas de las mismas se transcriben respetando los rasgos de escritura del original (subrayados, mayúsculas enfáticas, etc.).
3. En su «Introducción» al monográfico *Epistolarios del siglo XX*, Dolfi y Bernal señalan la dificultad de ofrecer conjuntos epistolares «que permitan reconstruir situaciones, relaciones humanas, acontecimientos biográficos, editoriales, etc. sin dejar a una de las dos 'voces' sobreentendida, como simple fondo, sólo indirecta y parcialmente reconstruido» (2014: 10).

de muerto Jorge Guillén[4]. De hecho, sus herederos fueron fundamentales para la conservación en la BNE de las cartas inéditas de Rosa Chacel que aquí se analizan. No hay que olvidar, además, que Claudio Guillén estuvo revisando la correspondencia de su padre con vistas a su publicación hasta poco antes de morir (Escartín, 2010: 77).

La lectura de esta correspondencia cruzada ofrece información privilegiada sobre un período fundamental en la trayectoria literaria de Rosa Chacel. Se trata de una comunicación epistolar centrada en objetivos profesionales, que facilita la reconstrucción de su identidad como escritora, como se deduce también de la lectura de otras autobiografías, diarios y epistolarios de las autoras del 27. Recuperar y analizar esta correspondencia, alejada de aquel modelo privado y sentimental frecuentemente asociado a la escritura de cartas de mujeres en los siglos pasados, contribuye a la visibilidad del protagonismo femenino en procesos históricos, políticos y culturales, que se intensifica a lo largo del siglo XX.

El primer grupo está formado por nueve cartas inéditas de Rosa Chacel dirigidas a Claudio Guillén, fechadas entre el 1 de septiembre de 1975 y el 2 de enero de 1987. Coinciden, pues, con el período en el que la autora ha regresado ya definitivamente a España tras su largo exilio americano entre Brasil y Argentina (Río y Buenos Aires). El retorno de la escritora se había venido produciendo paulatinamente desde comienzos de los años setenta. Después de tres décadas ausente y una obra literaria mayoritariamente publicada en América, Chacel era poco conocida entre los lectores españoles, aunque había ido construyendo, en buena parte gracias a sus cartas, una red de relaciones en el ámbito de la creación, la edición y la crítica que apoyaron eficazmente su reencuentro con el panorama literario nacional. Este retorno culminó en un proceso de acogida crítica muy favorable, como muestran la positiva recepción de su producción en la prensa en artículos, reseñas y entrevistas; la concesión del Premio Nacional de la Crítica (1977), y la presentación de su candidatura a la Real Academia de la Lengua (1978). La recuperación en aquellos años de la Transición política española se basó en su identificación como una de las escasas supervivientes de la Generación del 27 y su papel icónico como exiliada

4. Completan esta correspondencia un par de cartas enviadas desde Málaga por Irene Guillén, esposa del poeta, a Rosa Chacel. La primera, fechada el 21 de febrero de 1983 (disculpando el retraso en contestar de JG); la segunda, del 24 de junio de 1988, cuando ya estaba muerto el escritor, para felicitar a la autora tras el Homenaje recibido en Valladolid con motivo de su 90 cumpleaños. Agradezco a la Fundación Jorge Guillén [FJG] el acceso a las cartas de Claudio y Jorge Guillén, que pueden también verse en Rodríguez Fischer (1992).

que retornaba a un país que estaba recuperando la libertad tras cuatro décadas de dictadura (Nieva-de la Paz, 2022a).

Para emprender el regreso, fue fundamental el impulso recibido por la correspondencia que mantuvo desde mediados de los sesenta con los jóvenes escritores barceloneses –el «trébol poético» formado por Pedro Gimferrer, Ana María Moix y Guillermo Carnero (Rodríguez Fisher, 1998: 11)–, que intercambiaron regularmente con ella publicaciones, informaciones y debates intelectuales[5]. Como ya señaló la crítica coetánea (y posterior), y la propia autora en sus diarios, Chacel recibió un fuerte impulso de esta comunicación, fundamental a la hora de reactivar su producción a comienzos de los setenta. Ellos fueron, sin duda, esos interlocutores activos que estimularon a la escritora, paliando la sensación de soledad intelectual durante los últimos años de aislamiento brasileño y favoreciendo la distribución en la industria editorial española de su producción.

Hubo también otros intercambios epistolares con escritores y destacados editores que dan cuenta de cómo se fue produciendo este proceso de «reinserción» en la sociedad literaria española de la Transición política. La correspondencia con el profesor y crítico literario Claudio Guillén resulta así fundamental para entender el inicio de una amistad (primero con él; más tarde con su padre) y, en el terreno profesional, para conocer los entresijos de la preparación del volumen *Seis tragedias,* de Racine, traducido por Chacel y publicado en 1983 por Alfaguara (Nieva-de la Paz, 2022b), publicadas con un extenso estudio inicial sobre la obra de Racine a cargo de Roland Barthes: «Introducción. El hombre raciniano» (Racine 1983: XI-CXL)[6]. El volumen apareció con gran retraso en relación con las primeras gestiones de las que estas cartas dan cuenta (1975-1976), aun cuando las traducciones del trágico francés habían sido para Chacel objeto de demorado trabajo durante años. De hecho, el primer acto de su versión de *Fedra* lo había sacado la revista *Sur* (Buenos Aires, 1959). Desconocemos las razones de esta demora en la publicación del libro, dado que, por otra parte, la correspondencia informa de la pronta entrega al editor de la nueva traducción encargada, la *Atalia*[7]. La crítica especializada

5. Rodríguez Fischer (1998) editó monográficamente la correspondencia entre Chacel y Ana M.ª Moix, que alude en su título a la distancia transoceánica (Río de Janeiro y Barcelona) que mediaba entre las escritoras, muchas veces recorrida por sus frecuentes cartas. Véanse, con posterioridad, Kingery 2002 y Silvestri 2014.
6. En su informe al editor Salinas (enero 1976), Claudio Guillén propone «pasar por París y pedirle a Barthes [autor de *Sur Racine*, 1967] ese prólogo» (Carta 3 CG).
7. La traducción de Rosa Chacel de las *Seis tragedias* de Racine, publicada en 1983 con introducción de Roland Barthes, incluye los títulos *Andrómaca, Británico, Berenice, Bayaceto, Fedra* y *Atalía* (López Fanego 1987). En el exilio argentino había publicado

recibió con elogios sus traducciones; alabó su fidelidad poética y su destacada calidad literaria (Azúa 1984, López Fanego 1987). De hecho, Chacel fue candidata por las *Seis Tragedias*, de Racine, al Premio Nacional de Traducción en 1985 (s.a. 1985; Morán s.f.). Por tanto, esta correspondencia, origen de una cordial amistad, es también fundamental para reconstruir la intrahistoria de un destacado proyecto editorial. Las cartas aportan asimismo significativa información sobre la marcha de otros trabajos literarios que Chacel tenía en curso –desde *Barrio de Maravillas* hasta sus diarios, las *Alcancías*, pasando por la biografía de Timoteo Pérez Rubio, el poemario *Versos prohibidos*, las *Novelas antes de tiempo*, o los dos últimos volúmenes de la trilogía *Escuela de Platón* (*Acrópolis* y *Ciencias Naturales*)–, al igual que ideas y valoraciones sobre otros libros ya publicados –*Estación. Ida y Vuelta*, *Memorias de Leticia Valle, La Sinrazón, Desde el amanecer*–, que intercambia con el poeta Jorge Guillén.

Las nueve misivas inéditas que Chacel envió a Claudio Guillén, fechadas en Madrid entre el 1 de septiembre de 1975 y el 2 de enero de 1987, están custodiadas por la Biblioteca Nacional de España[8], y constituyen el reverso de un segundo conjunto de ocho cartas enviadas de Claudio a Rosa entre el 23 de agosto de 1975 al 24 de febrero de 1984, estas últimas incluidas en la antología de Rodríguez Fischer (1992: 279-290). Fue el profesor quien abrió esta correspondencia con una primera misiva remitida desde La Jolla (California). No parece casual que este intercambio se inicie en 1975, año de la muerte del dictador Francisco Franco y un año clave para la recuperación de la exiliada Chacel, quien empezaba a aparecer entonces entre las posibles candidaturas a ocupar un sillón de la Real Academia de la Lengua[9]. Como se deduce de las anotaciones de su diario, fue un tiempo de frenética actividad para lograr que sus libros se publicaran en España, ahora que había regresado definitivamente al país tras su largo exilio, y tratar de paliar sus problemas financieros. Para

una traducción anterior de tres de estas tragedias (Sudamericana, 1958) (Behiels 2018), y otra de *Fedra*, que anota en su diario como terminada el 2 de enero de 1959. El primer acto publicado en *Sur* aparece precedido de un interesante prólogo suyo, «Fedra en español» (Chacel, 1959: 56-59), donde subraya la pasión por la forma que comparte con Racine y expone las dificultades encontradas para trasladar a otra lengua el tono y el ritmo métrico del clásico francés.

8. Agradezco a la Biblioteca Nacional de España (BNE) las facilidades prestadas para la consulta de estas cartas inéditas. Proceden del Archivo personal Claudio Guillén, y llegaron por donativo de Margarita Ramírez (2021).

9. En su diario, *Alcancía. Vuelta*, Chacel anota el 31 de enero de 1975: «Hoy por la mañana me llamó María Alfaro para decirme que en el *ABC* viene una lista de los candidatos al sillón de la Academia dejado por Luca de Tena, y entre ellos está mi nombre. Luego, por la tarde, me llamó una periodista con ánimo de sonsacarme al respecto, le di largas» (Chacel, 1982b: 319).

ello, la escritora se había puesto en manos de una conocida agente literaria, al tiempo que había activado sus contactos para retirar ciertos títulos pendientes de publicación y pasarlos a nuevos editores interesados por su obra. Así, el 1 de mayo de 1975, tras un viaje de varios días a Barcelona, Chacel recapitulaba:

> Todos los asuntos quedaron resueltos; arranqué *La confesión* de Edhasa y las tragedias de Seix. Creo que *La confesión* irá a parar a Lumen y las tragedias a un *amiguet* de Ana, que va a publicar cosas clásicas. Puse todo mi haber en manos de Carmen Balcells –terror de editores–, porque en las mías nunca habría salido de los sótanos. Beatriz de Moura quiere reeditar *Teresa* y Carmen la arrancará de Aguilar. […] Tengo, además, la posibilidad de publicar *A la orilla de un pozo*, entremezclado de prosa explicativa, con lo que me quedaría el anticipo de *Barrio de Maravillas* (Chacel, 1982b: 321-22)

No sorprende, pues, que el interés inicial del crítico y editor Claudio Guillén sea claramente profesional en su primera correspondencia. Se trataba de solicitar a la escritora sus traducciones de las tragedias de Racine para publicarlas en la colección Clásicos de Alfaguara, que dirigía con Jaime Salinas. Dado que a partir de julio de 1975 son muy escasas las anotaciones en el diario de la autora (dos breves notas en 1976; una única anotación en 1977, año en que muere su esposo Timoteo Pérez Rubio, y solo otra en 1978), estas cartas constituyen un documento de primer orden para reconstruir el proceso previo a la publicación del volumen traducido por Chacel[10].

Claudio Guillén abría su primera carta presentándose y apelando a un encuentro personal, ya lejano en el tiempo: «Hace unos años tuve la veloz oportunidad de conocerla, fugaz momento que supongo usted no recordará: en casa de don Vicente Llorens, en Princeton» (Carta 1CG)[11]. Uno de esos jóvenes escritores y editores que apoyaron a Chacel para su reinserción en la sociedad literaria española de la Transición, el poeta Pere Gimferrer, había dado a conocer a Claudio Guillén la existencia de esas traducciones, que permanecían todavía inéditas[12]. La respuesta de la escritora lleva fecha de 1 de septiembre de 1975, justo tras su regreso de una estancia de verano con su familia en Río de

10. La primera mención a Claudio [Guillén] en su diario es del 18 de junio de 1979, para comentar que espera en un rato su visita, acompañado de su pareja (Chacel, 1982b: 353).
11. Este primer encuentro coincidiría con su visita a la Universidad durante la estancia de Chacel en Nueva York (1959-1961), con una beca de la Fundación Guggenheim.
12. En 1972 Pere Gimferrer quiere publicar en España las traducciones de las tragedias de Racine que Chacel había publicado en el exilio en los años 50, con otras traducciones inéditas que la escritora le envía y que el comenta en varias cartas donde responde a consultas suyas sobre cuestiones léxicas, construcciones y rimas, y le hace comentarios y correcciones. Véanse para ello algunas cartas publicadas por Rodríguez Fischer (1992: 274-279). El proyecto no sale adelante, pero en 1975 el escritor informará a Guillén sobre el asunto, recomendándole la publicación de las mismas.

Janeiro[13]. Le confirma que sí le recuerda de Princeton y menciona enseguida a su padre, cuyo «colosal poema» le es «tan profundamente afín» (Carta 1 RCH a CG). Responde mostrando interés a su ofrecimiento, pero le advierte de que hay gestiones en curso por parte de su actual agente literario, Carmen Balcells, y de algunos amigos franceses que han barajado la posibilidad de hacer una edición bilingüe. Pasa en seguida a preguntarle por la obra suya que haya podido leer, y le habla, sin darle título, de su proyecto literario en marcha, la redacción de *Barrio de Maravillas*, primer tomo de su trilogía *Escuela de Platón*:

> Siempre me asombra que alguien haya leído alguna [obra mía] y, cuando es alguien como usted, me encanta saberlo. Llevo ya año y medio en España con una beca de la Fundación March para hacer un libro voluminoso –tres tomos: ya está entregado el primero– que no es más que una novela. Es una revisión –no biográfica, sino novelística– de mi generación, la que tiene los años del siglo: temo no terminarla en otro año y medio. Temo que sea abrumadoramente minucioso e implacablemente interior, nada informativo, nada histórico… (Carta 1 RCH a CG).

Ese mismo mes, el 20 de septiembre de 1975, Guillén le responde desde San Diego: «Mi querida amiga, ¡me encantó su carta tan cordial y juvenil!» (Carta 2 CG). Le anuncia que va a escribir a su padre, que está temporalmente en Italia, y le hablará de su reciente contacto con ella. Le pregunta de nuevo por las obras que ya tiene traducidas y se reafirma en su proyecto de proponer a Jaime Salinas su publicación. Contesta también a su pregunta: «Sí, no faltaba más, pero claro que soy un admirador de sus libros, de su espléndida prosa, de algunos cuentos que me han estremecido profundamente» (Carta 2 CG). Recuerda también haber leído *Estación. Ida y vuelta*, y subraya «desde las primeras páginas del prólogo ese tono de voz tan suyo, que no sé cómo describir: una valentía tranquila, una lucidez, un dominio de sí mismo –y ¡qué dominio del idioma […]. Tono de voz inolvidable, que es el temple de una persona y supongo el de una vida.» (Carta 2 CG), y vuelve a elogiar sus cuentos. Le anuncia, finalmente, un posible viaje a España, aprovechando un sabático que le permitiría verla.

La carta de vuelta de Rosa Chacel no se hace esperar. El 15 de octubre de 1975, desde Madrid, escribe al profesor: «Me hace mucha gracia que encuentre usted mi acento juvenil: no sé a qué obedecerá; tal vez a que no hablo –dentro

13. Como adelantaba, las cartas inéditas de Rosa Chacel a Jorge y Claudio Guillén están en la Biblioteca Nacional de España (BNE), signatura ARCH.JG/25/19, proceden del Archivo personal de Jorge Guillén y fueron donadas por Claudio y Teresa Guillén (1996); por su parte, los originales autógrafos de las cartas de Jorge y Claudio Guillén a Rosa Chacel se encuentran en la Fundación Jorge Guillén (FJG). Vid.Anexo I.

de mi cabeza– más que con los jóvenes y para los jóvenes» (Carta 2 RCH a CG). Le confirma también que ha conocido al editor Jaime Salinas, al que ha llevado sus traducciones: «Salinas estuvo de acuerdo con todo lo que usted propone y yo entusiasmada con el proyecto». Y, a la espera de recibir la opinión de ambos sobre su trabajo, transmite la tranquilidad que le ofreció la opinión al respecto de Pere Gimferrer, «gran crítico y un amigo incomparable» (Chacel, Carta 2 RCH a CG), para acabar explicándoles la razón de sus opciones por el pareado en su traducción de la *Fedra* de Racine[14]. A la vez que la misiva, le manda dos libros: la autobiografía de sus primeros diez años [*Desde el amanecer*] y una novela [*Memorias de Leticia Valle*], que recogen sus primeros años vallisoletanos desde dos perspectivas distintas: lo que fue y lo que pudo ser. Le informa también sobre otra novela de la que no tiene ejemplar que enviarle, *La Sinrazón*, porque la primera edición [Losada] apareció llena de erratas, y la segunda [Andorra] es difícil de encontrar tras el cierre de la editorial. Termina su carta aludiendo al papel fundamental de la correspondencia como alimento comunicativo de su solitaria trayectoria literaria: «llevo a veces muchos días sin cruzar la palabra con un ser humano y me resulta muy liberador este diálogo por encima del Océano» (Carta 2 RCH a CG).

El 10 de diciembre de 1975 le escribe una carta breve que manifiesta su preocupación por el silencio epistolar de Claudio, del que deduce que el proyecto finalmente no ha salido:

> Querido Claudio:
>
> Llevo meses esperando noticias suyas y esto me hace pensar que el asunto se ha hundido –es cosa que suele pasarles a los asuntos– lo sentiría infinito, pero no me extrañaría demasiado. En cambio, me extraña mucho que no me dé usted la noticia, por mala que sea. Lo más malo, en toda situación, en todo tema, en toda materia es no saber…

14. Chacel explica en su carta a Claudio Guillén las elecciones en relación con rima y verso blanco al traducir las tragedias de Racine: «Las primeras que fueron publicadas en la SUDAMERICANA, fueron sus rimas: no me atrevía a acometerlas por miedo a la rudeza del castellano, que puede resultar machacón. Me pareció que, en el verso blanco, evitando en lo posible, toda asonancia, la variedad cromática lo endulzaba suficientemente. Pero al acometer la FEDRA, no pude prescindir de los pareados: habiendo en ésta, precisamente, el famoso verso de 'La fille'… He dado vueltas a ese verso durante años y no he logrado meterlo en un alejandrino. En un endecasílabo sería igualmente hermoso, igualmente exento, tal cual es, 'La hija de Minos y Pasifae'… Así que decidí hacer un verso que no tratase de imitar lo inimitable. ¿Se puede tolerar así? Espero su opinión estricta y terminante. / Respecto a su opinión del pretérito… me encanta, me conmueve y me sonroja un poco. No es modestia, es que me cuesta trabajo admitir –por un pesimismo metódico de mi uso personal– que alguien vea mis cosas como yo deseo que las vean» (Carta 2 RCH a CG).

> He telefoneado varias veces a Jaime Salinas, temiendo darle la lata porque, por lo visto, no sabe nada o no se atreve a ser él quien me haga perder las ilusiones. Por fin, ayer me aconsejó que fuera yo quien escribiese a usted y así tendría que contestarme algo claro y definitivo. Me ha costado trabajo decidirme a hacerlo […], pero al fin me lanzo a mandarle esta carta apremiante porque tengo el defecto de quedar totalmente inutilizada para todas mis actividades si una inquietud o preocupación ocupa mi cabeza obsesivamente (Carta 3 RCH a CG).

Un mes después, el 15 de enero de 1976, Guillén responde desde La Jolla disculpándose por el retraso y por la inquietud que le ha causado. Así la tranquiliza: «Claro que sus versiones de Racine son magníficas. Acabo de enviar a Jaime Salinas un informe» (Carta 3 CG). Le incluye copia del mismo, destacando el «vigor, el nervio, la intensidad, y la corrección de sus traducciones de Racine»[15]. Le propone así mismo que complete el volumen con una (sexta) traducción, la de la tragedia *Athalie*. Da cuenta también de la reciente llegada de su padre, que pasará dos meses en su casa: «Una de nuestras empresas comunes será leer los libros que me mandó, hablar de ellos, y escribirle alguna carta.» (Carta 3 CG).

Chacel le responde a vuelta de correo, en una carta que no se conserva completa (Madrid, 24 de febrero de 1976): «Me ha dado una alegría indescriptible que le hayan gustado mis tragedias» (Carta 4 RCH a CG). Ha tenido también noticias de Jaime Salinas, quien le telefoneó después de volver de Río, donde ha pasado veinte días. La escritora aprovecha para contarle que acaba de impartir una conferencia en el ciclo de la Fundación [Juan March], con el título «Literatura viva». La opinión de Claudio Guillén le ha estimulado para llevar a cabo la traducción de *Athalie* en tan solo dos días[16]. En esta ocasión ha optado, informa, por el verso blanco, y a continuación explica algunos de los criterios adoptados[17]. En su siguiente carta (Madrid, 6 de marzo de 1976), consulta

15. El informe de Claudio Guillén para Alfaguara («Tema: cinco versiones de Racine, por Rosa Chacel») es un comentario elogioso y muy detenido de las traducciones, con cuestiones de gran valor filológico para el estudio de la traducción de poesía, de la obra de Racine, y de su actualidad en Francia (por obra de Roland Barthes, entre otros). Propone la edición bilingüe de los textos y elogia la alternancia entre obras traducidas con verso blanco y otras con rima (Carta 3 CG). Puede leerse completo en Rodríguez Fischer (1992: 282-83).
16. Conviene tener en cuenta que Chacel llevaba preparando desde los 50 las traducciones de las tragedias de Racine. Ella misma declaró haber trabajado durante años en *Bayaceto* y *Fedra*, mientras que sobre *Berenice* y *Británico* afirmaba: «las traduje en pocos meses» (Chacel, 1959: 57).
17. Así da cuenta de los avances de su trabajo, la traducción del primer acto de *Atalia*: «Eso que le mando es un borrador que apenas he repasado. No he quiero trabajarlo más sin consultar con usted si le parece que opte en ésta por el verso blanco. A pesar de que

de nuevo con su editor las rimas de *Atalia* y le plantea más decisiones que ha tomado como traductora[18]: «Le agradeceré mucho dos palabritas, diciendo 'rimas sí' o 'rimas no' o 'si en unos sitios y no en otros'» (Carta 5 RCH a CG). Comenta también que ha entregado por fin su novela *Barrio de Maravillas*, y se lamenta: «Este es mi tercero y último año, y no tengo entregada más que la mitad del segundo. He dilapidado mi tiempo locamente» (Carta 5 RCH a CG).

La contestación de Claudio tarda bastante. Llega esta vez desde Nerja (Málaga), sin fecha precisa –«(1976)»–, aunque por el contenido corresponde al comienzo de sus vacaciones universitarias de verano. Se disculpa por haberla tenido «abandonada» durante los últimos meses, debido a las complicaciones de la vida académica; se muestra así avergonzado por «haber retrasado tu Racine» (Carta 4 CG). En relación con la traducción de *Atalia*, le confirma que juzga excelente reservar las rimas para los coros, mientras que, de las dos versiones recibidas de la Escena I y el parlamento de Abner, prefiere la que está en verso blanco. Continúa comentando otros de sus recursos rítmicos, y su uso de la cesura: «Pero como habrás dado ya muchos retoques a las páginas que me mandaste hace ya varios meses, más vale que te deje con estas cosillas en paz»

las rimas me gustan en extremo, tomé este partido porque no fui capaz de modificar el primer verso. Me parece uno de esos versos que hay que respetar: la versión pude [*sic*] ser casi literal, no pierde ni en énfasis ni en sentido, pero no hay consonante para eterno. Claro que hay unos cuantos, pero ninguno puede ser admitido en el léxico de Racine y, de encontrar alguno, habría que distorsionar de tal modo el segundo verso que he preferido intentar esta versión, menos rigurosa como forma, pero más segura para mantener la altura de los términos y la exactitud el sentido [*sic*]. Pensé también –aunque tal vez esto sea demasiada libertad– dejar el verso blanco en los diálogos y emplear las rimas en el coro. Esto resulta factible y tal vez le dé una sonoridad de canto que, en verso blanco, resulta más débil y difuso. Ahí va el coro sin rimas, pero es que eso que va ahí es un borrador que necesita ser corregido y modificado cincuenta veces. Espero, con impaciencia, su opinión para seguir a toda marcha. Es un ejercicio que me encanta, casi más exacto decir me embriaga. Señalo algunos versos que me parecen demasiado dudosos, para que no se asuste –quedan en cuarentena– y sobre todo los que tiene su grieta central tan caprichosamente puesta que es casi inencontrable» (Carta 4 RCH a CG).

18. Unos días después, Chacel apremia de nuevo a su editor para que responda a cuestiones clave que le impiden avanzar en la traducción: «Ante todo, no se asuste: no crea que va a recibir a diario explosiones de mi impaciencia. Esta es una, pero justificada porque tengo que tomar una decisión. La ATALIA ya está –un borrador, escrito a la velocidad de una carta a la familia –y quiero saber qué hago con las rimas. No recuerdo si le propuse dejar las rimas para el coro. Ahí va el trozo que corresponde al primer acto que, en la copia que le mandé era también verso blanco. Yo creo que, como en esta obra hay esa variedad de metros y ese canto que irrumpe, deteniendo el diálogo, puede resultar bien la acentuación de la diferencia. Los conceptos en el coro son más acomodaticios, en cambio, los correspondientes al drama exigen mayor exactitud. Ahí va también el primer parlamento de ABNER, rimado y, aunque suena mejor adolece bastante de infidelidad» (Carta 5 RCH a CG).

(Carta 4 CG)[19]. Lo que le propone ahora es que acometa la traducción de los prólogos que Racine escribió para cada una de sus tragedias. Claudio continúa su carta aclarando que, si ella no acepta traducir esos prólogos, se lo pedirán a un especialista en el autor francés, y que, en todo caso, esperan que haga una breve advertencia de «la Traductora» (Carta 4 CG). Chacel no aceptó hacer las traducciones de los seis prólogos de Racine, pero sí preparó una «Nota de la traductora» (Racine, 1983: CLI-CLVI), que entregaba a Claudio Guillén en julio de 1979[20].

Termina la misiva, tan reveladora, pidiéndole un libro suyo para «mi señor padre, que pasará todo el verano en casa de mi hermana Teresa [en Cambridge, Massachusetts]. Sé que te contestará y me ilusiona, también, esa relación vuestra. Si lo conocieras, me comprenderías. Tienes muchas cosas en común con él. Y está solo, y muy lejos.» (Carta 4 CG). Le informa al final de que algunos amigos están preparando la entrada de Jorge Guillén en la Academia [la RAE], al tiempo que pone de manifiesto sus dudas sobre la oportunidad, en aquel momento, del ingreso:

> Ojalá se dé largas al asunto y esperen un poco –hasta, digamos, que también sea admisible Rafael Alberti. Sería más decoroso para él. ¿No piensas así? Al cabo de cuarenta años de descuido total, y porque ahora se esboce apenas el principio de una tímida reforma, ¿vamos a precipitarnos? Exagero un poco, pero no mucho. (Carta 4 CG).

Muy contenta al recibir estas letras, Chacel le contesta en seguida (Madrid, 8 de junio de 1976). Agradece su decisión de tutearla y esa línea con la que Claudio se despedía: «Un abrazo muy fuerte de tu amigo que, desde lejos, ya te quiere» (Carta 4 CG). A este propósito, la escritora reflexiona sobre el amor, lo difícil que es querer a alguien, y el avance que supone hacia la verdad. Sin darse apenas cuenta, escribe, su carta se va pareciendo a un ensayo: «y es

19. En su elogiosa reseña del volumen bilingüe de Racine (Alfaguara), López Fanego resume las soluciones métricas adoptadas: «Rosa Chacel ha optado por el verso blanco e incluso por la variedad métrica, en *Británico, Bayaceto* y *Berenice*; ha mantenido el pareado en *Andrómaca* y en *Fedra* y ha adoptado los dos procedimientos en *Atalia*, la rima en los coros y el verso blanco en los diálogos. A una estricta fidelidad métrica ha preferido, con gran acierto, siempre que le ha sido posible, la fidelidad expresiva y, sobre todo, la fidelidad al contenido; más aún, ha concentrado su atención y su entusiasmo en el logro de un texto que produzca una impresión, incluso una emoción, equivalentes a las que brotan del original» (1987: 171).
20. El 7 de julio de 1979 anota en su diario: «Esta tarde vendrá Claudio [Guillén] a recoger el Racine. Hice unas cuatro y pico de páginas sacando a relucir la crítica de Battistessa» (Chacel, 1982b: 357). Y continúa en seguida: «Trabajo a toda velocidad. Terminé lo de la traducción, vino Claudio, se lo leí y parece que le gustó. Se lo llevó y es probable que salga pronto» *(ibidem)*.

que siempre que me aventuré en el terreno escabroso del ensayo fue con el sentimiento de que era una carta» (Carta 6 RCH a CG). Se muestra encantada de que «mis tragedias vayan a ver la luz», pero rechaza el encargo de traducir los prólogos, pues no puede desviarse del compromiso con la Juan March, tan retrasado. Le anuncia que le gustaría mandarle alguno de sus libros a su padre: «También me sorprende deslumbrantemente que encuentres que existe entre él y yo ciertos parecidos». Y no evita responder a la cuestión sobre el reconocimiento institucional del poeta Guillén: «En cuanto a lo de la Academia… comprendo perfectamente la duda. Sería, en efecto, muy tranquilizador que fuese admitido primero Rafael Alberti». Pero aclara en seguida que, en su opinión, Alberti no ha sido siempre excelso, mientras que Jorge Guillén «no ha descendido nunca de su posición cenital…». Y concluye con una alusión filosófica: «Seguiría hablando contigo interminablemente porque las cosas que brotan de un impulso natural no hay razón ninguna para que terminen (creo que Bergson dijo algo parecido a esto)» (Carta 6 RCH a CG).

Esta vez Claudio, de vacaciones en Nerja, contesta con rapidez (14 de junio de 1976) anunciándole su inminente llegada a Madrid, el 28, «para seguir ahí toda la semana, y con muchísimos deseos de verte» (Carta 5 CG). Acuerda con ella encargar los prólogos de Racine a un traductor profesional (Carlos Ramírez de Dampierre)[21] y le informa sobre los libros de Chacel que Jorge Guillén puede ya haber leído –cita expresamente *Estación. Ida y vuelta,* y alude por el contenido a *Desde el amanecer* y *La confesión*–: «Te advierto que es un lector voraz, incansable, implacable. Pero ya verás qué carta tan simpática te escribe. Me hace ya ilusión». Le sugiere para el envío un libro de narraciones breves: «Son maravillosas y él no las habrá leído todavía» (Carta 5 CG). Se confirma así el papel fundamental de Claudio Guillén en los inicios de la amistad de Chacel con su padre, Jorge Guillén.

El anunciado envío de libros por parte de la escritora debió de producirse, de modo que en 1976 se activa el contacto entre ambos. Se abre así el tercer y cuarto bloque de la correspondencia analizada en este artículo, que incluye siete cartas de Jorge Guillén, fechadas entre el 19 de octubre de 1976 y el 31 de agosto de 1981 –seis de ellas reproducidas en la edición de Rodríguez Fischer (1992: 306-311)–, más dos tarjetas y tres cartas, todas inéditas, enviadas por Rosa Chacel a partir de diciembre de 1976. Los textos conservados ofrecen

21. El citado volumen de Alfaguara incluye una «Nota de la editorial» que confirma el trabajo de Ramírez de Dampierre, quien tradujo «Prólogo, Notas al Prólogo de Roland Barthes, así como los Prefacios de Racine a las Tragedias», al tiempo que da cuenta de la preparación de «la Cronología y la Bibliografía y también las Notas generales a esta edición» por parte de Claudio Guillén (Racine, 1983: s.p.).

repetidas muestras de profundo respeto y admiración mutua. Los encabezamientos de Chacel repiten, con ligeras variaciones, expresiones enfáticas como «Queridísimo y admiradísimo Jorge Guillén» (Carta 1 RCH a JG) –o «Mi indeciblemente querido y admirado Jorge Guillén»– (Carta 3 RCH a JG) –. Las cartas del vallisoletano no se quedan atrás: «Mi querida y admirada amiga» (Carta 2 JG), o también «Mi querida y, de veras, a cada lectura más admirada Rosa Chacel» (Carta 4 JG). De hecho, a pesar de no abandonar nunca el tratamiento formal (de «usted») característico de su época y generación, esta relación puramente epistolar se transformaría rápidamente en cordial amistad, personal y literaria. Veremos así que los dos amigos intercambian frecuentes confidencias sobre su estado de ánimo, su salud o sus planes personales. Predominan, con todo, los comentarios en torno a su producción literaria. Se recogen en ellas elogios frecuentes sobre sus respectivas obras, que intercambiaron y leyeron atentamente durante los que iban a ser los últimos años de la vida del poeta[22]. El característico estilo epistolar de Jorge Guillén –tono mesurado, prosa acerada, momentos tendentes a la expresión telegráfica, adjetivo y visión precisos (Bou)–, resulta muy próximo a los postulados literarios de la propia Chacel, que buscó siempre la exactitud y claridad en la expresión, sopesando el valor y potencia de cada palabra.

El 19 de octubre de 1976, Jorge Guillén, en su primera misiva[23], agradece desde Cambridge los volúmenes (cuento y novela) que su paisana le ha hecho llegar. Le explica que ya había leído su autobiografía [*Desde el amanecer* (1972)] y las *Memorias de Leticia Valle*, que le regaló su común amiga, María Beatriz del Valle-Inclán (Mariquiña), y añade:

> Todos esos textos juntan novelista y poeta en profundidad. Y siempre fluyendo a través de muy expresivo lenguaje. Usted parte de su vida, de sus recuerdos, de ese dato preciso que retiene una gran capacidad de observación. Se repite la palabra «análisis». En efecto, la sensación está desarrollada analíticamente en compañía –además– de una metamorfosis poética. Sí, poesía de modo estricto.

22. Rodríguez Fischer, en relación con las seis cartas de Jorge Guillén que recoge en su edición, observa que los comentarios del poeta muestran su condición de «lector chaceliano excepcional», y destaca la calidad de su análisis de *Barrio de Maravillas*. Recupera también en su presentación otras muestras de la larga admiración previa de Rosa Chacel por él, manifestada ya en su diario *Alcancía. Ida* (10 de febrero de 1965), en el «Epílogo» de *Saturnal* (1970), y en su poema «Reminiscencias» (Rodríguez Fischer, 1992: 244).
23. Así se deduce también del inicio de la epístola: «Mi querida amiga y paisana –que en este encabezamiento llamaré no sólo Rosa sino Chacel (¡cómo me suena en el oído de Valladolid ese apellido!)» (Carta 1 JG).

De ahí que la narración se desenvuelva con todos esos meandros de sensibilidad y vida transfigurada (Carta 1 JG)[24].

Comenta también sus cuentos, «muy diversos, y más o menos 'fantásticos'» y su novela *Barrio de Maravillas*, «obra de madurez, más compleja, más honda» (Carta 1 JG), para concluir exclamando: «¡Cuánto me hubiera gustado conocer a la Rosa Chacel de su juventud! No se perdió. Está en sus libros» (Carta 1 JG). Se despide mencionando a su mujer, Irene, «lectora intensa de su prosa» (Carta 1 JG) y anunciando la posibilidad de conocerla en España el año próximo. Con motivo de la concesión al poeta del Premio Cervantes el 1 de diciembre de 1976, Chacel escribirá unos días después a Jorge Guillén una nota de felicitación que acompaña a unas rosas. En ella se disculpa por no haber podido desplazarse al acto de entrega y le anuncia que se acercará al homenaje organizado días después en la calle Miguel Ángel 8[25]. Solo tres meses después, el escritor le mandaba a ella otra carta parecida con motivo de la distinción de la autora con el Premio de la Crítica (Carta 2 JG). La siguiente conservada (Carta 3 JG), una carta autógrafa inédita de Jorge Guillén –dos folios escritos en recto y verso fechados el 18 de mayo de 1977 –, se la envía desde Florencia, donde el poeta pasaba por entonces largas temporadas. Se excusa en ella por no haber podido dedicarle tiempo durante su último viaje a Madrid y le anuncia sus próximos planes (y los de Claudio)[26].

Pasado más de un año, el 22 de marzo de 1978, Jorge Guillén le escribe ya desde Málaga para dar acuse de recibo del último libro de la autora: «¿'Versos prohibidos'? Injustísima prohibición. Estos poemas –largos, sólo empezados– están demostrando siempre al poeta-poeta, y en su caso, a la poetisa ('La poeta', por Dios, jamás)» y añade:

> Aquí nos sorprenden versos admirables, magistralmente compuestos. Esas epístolas, tradicionales y modernísimas, esas evocaciones clásicas, esas notas de viaje, que nunca son meras «notas». Y los sonetos, con tan buen compás de sonetos y un garbo tan ágil (Carta 4 JG).

24. Sobre la producción poética de Rosa Chacel en la preguerra y su contribución a la construcción de una identidad femenina «moderna» en la España de aquel tiempo, véase Plaza-Agudo 2015.
25. «Sentí infinitamente no estar aquí el sábado. Barcelona me retuvo lejos de Alcalá» (Carta 1 RCH a JG). Tarjeta autógrafa, sin fecha.
26. «No era posible la conversación en aquellas horas madrileñas. Tampoco pude ver apenas a Julián Marías, a quien pienso encontrar con tiempo y calma suficientes en Soria. (Quién vendrá el mes próximo de su lejana California es Claudio.) Como nosotros pasaremos por Madrid en octubre, entonces la llamaremos. (Será en ese otoño la excursión a Valladolid.). […] ¡Hasta pronto! Nosotros estaremos en julio ya por Málaga y Nerja –con mis hijos y algunos nietos. Gracias por tantas cosas» (Carta 3 JG).

Chacel contesta en seguida, con un autógrafo fechado en Madrid el 25 de abril de 1978:

> Su carta me ha parado el reloj: es para mí la conciencia inmediata de la emoción; dicho más sencillamente, me ha dejado tonta. Por esto he tardado tanto en contestarle, he tenido que dejar pasar –no, asentar– un poco de tiempo y todavía estoy tartamudeante. El título de mi libro [*Versos prohibidos*], que ya en el prólogo califico de impuro, por ser premeditadamente efectista, es, sin embargo, mucho más sincero de lo que parece. Yo no tuve nunca seguridad en mis versos, por eso no los dejé vivir, por eso no vi, de rechazo, su vida. Ahora, al parar por sus manos, vuelven como si trajesen una larga y brillante historia. Ahora puedo decir que tienen derecho a andar sueltos (Carta 2 RCH a JG).

Y responde emocionada a los comentarios de su paisano poeta: «Me encanta especialmente que haya usted señalado ciertos puntos que son, en verdad, muy guillenianos…» (Carta 2 RCH a JG). Los dos siguen sin encontrarse: Guillén no puede viajar a Madrid por su mala salud, y Chacel no irá a Málaga condicionada por la «falta de tiempo»: «El día tres de junio haré los ochenta y mi obra está apenas empezada. Lo que me queda por hacer –por escribir, porque está hecho y almacenado en mi cabeza– es como para trabajar veinte años» (Carta 2 RCH a JG).

Por su parte, el testimonio epistolar del diálogo fluido mantenido con el más joven de los Guillén parece haberse interrumpido con la carta del 14 de junio de 1976, desde Nerja. Han pasado casi dos años cuando se escribe la siguiente conservada, fechada el 11 de febrero de 1978. Claudio está en España dando clases en la Universidad de Málaga, desde donde escribe, y explica que quiere estar cerca de su padre enfermo. Abre su texto con una interesante afirmación teórica sobre su concepción del género (Guillén Cahen, 1997b). Así, en lugar de mandarle un rápido y sintético telegrama, elige demorarse algo más y escribir una carta, «anomalía (para mí)», pues «lo normal» sería «la entrevista imaginada, el tener presente al ausente». Se disculpa así por «escribir siempre a destiempo» (Carta 6 CG), pero lo justifica amparándose en lo mucho que la recuerda. Esta carta responde al reciente fallo de la RAE, que dejó fuera de la institución a la candidata Chacel (para elegir en cambio a Carmen Conde). El hecho de que el profesor aluda aquí a la muerte de su marido, Timoteo Pérez Rubio, de la que tuvo noticia con retraso, parece indicar que llevan tiempo sin escribirse: «Y ahora esta bobada de la Academia, que tiene escasa trascendencia. Tu paisano, mi señor padre le escribió a Dámaso [Alonso], apoyando tu candidatura. Pero yo le dije que me parecía improbable que tú, alejada tanto tiempo, y nada intrigante, sacaras los votos de tantos fantasmones y danzantes

como hay en la Academia» (Carta 6 CG)[27]. La intimidad a la que ha llegado esta correspondencia entre los dos se muestra en la forma en que da cuenta del delicado estado de salud de su padre y, sobre todo, en esa alusión final a «problemas personales graves», que en la edición publicada por Rodríguez Fischer no se reproducen, pero que en el original mecanoscrito se plasman claramente: Claudio pasa por una fuerte crisis matrimonial[28].

Pasará más de un año y esta vez será Jorge Guillén el que escriba a Rosa desde Málaga una extensa carta (23 de marzo de 1979) para agradecer y elogiar su novela *La Sinrazón* (que se había reeditado por segunda vez en España, en 1977), obra «culminante entre las suyas», que acaba de leer: «una novela admirable. ¡Cuántas razones, y razones profundas, tiene Julián Marías en esa conmovedora fidelidad a usted y a sus escritos! (Hombre, qué casualidad. Los tres somos de Valladolid)» (Carta 5 JG). Su mujer, Irene, que la había leído ya, le ha ido guiando en el arduo proceso de lectura. Guillén comenta detenidamente la novela, desde el personaje central, Santiago, «su portavoz masculino», al suspense en el que mantiene la narración y la maestría al mostrar la evolución de una conciencia: «ese protagonista, al principio, un correcto ciudadano, y, al final, un intelectual tan hondo y de tantas sofisticaciones, que concluye su diario suicidándose. Esa progresión es extraordinaria» (Carta 5 JG). Continúa con los personajes femeninos (Herminia, Elfriede y Quitina), y con la ambientación en Buenos Aires, «que la autora conoce al dedillo, y, en aquellos años 30 y 40, de tan intensa historia española, europea, universal. Y allí arraigan y se desarraigan aquellas vidas, aquellas conciencias, aquellas pasiones. ¡Y pensar que la novela se inició como escritura en el Janícolo, en aquella Academia de España!»[29] (Carta 5 JG).

La contestación de Chacel, en carta mecanoscrita (Madrid, 25 de abril de 1979), confirma el significado personal que la correspondencia con su paisano tiene ya entonces para ella, que se siente cada vez más sola tras la muerte de su marido y la lejanía física que la separa de su hijo, todavía en Brasil: «su carta

27. Claudio escribe a continuación que a su padre «le obligaron» a ser académico honorario, «muy a pesar suyo» (Carta 6 CG). Sobre el proceso de presentación de Rosa Chacel como candidata a la Real Academia de la Lengua y su resultado final, puede verse Nieva-de la Paz 2004.
28. «Yo, por otra parte, tengo problemas personales graves –imagínate que se me ocurre enamorarme con pasión, a estas alturas–, hago llorar a mi mujer, no me decido, lucho con ángeles, demonios y otras abstracciones interiores, y, total, paso por un mal rato» (Carta 6 CG).
29. Se refiere a la colina del Gianicolo, donde se encuentra la Real Academia de España en Roma. Allí residió Chacel entre 1922 y 1927, con su marido como pintor becado, y redactó su primera novela, *Estación. Ida y Vuelta*.

me ayuda a vivir y estoy atravesando un momento en que verdaderamente necesito ayuda» (Carta 3 RCH a JG). Le explica cómo sus comentarios sobre *La Sinrazón* le aportan alegría en esa etapa de agotamiento y desánimo tras haber terminado la escritura de la biografía del difunto Timo [*Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (1980)]:

> Ahora, pensar que usted se ha aventurado en esa –iba a decir selva, pero no, ese libro es llanura o estepa o pampa, terreno para andar sin parar– en esas idas y venidas, vueltas y revueltas y lo ha recorrido todo con infinita paciencia, con juicio insuperable […] ¿He conseguido decir claro algo de lo que bulle dentro de mí desde hace ochenta-mil años?… Cuando usted lo ha entendido debe de ser verdad (Carta 3 RCH a JG).

La escritora redunda en la asociación que el poeta Guillén ha establecido entre esta obra del exilio argentino y su etapa de joven escritora en Roma. Alude así a su primera novela, *Estación. Ida y Vuelta* (1930), reeditada en 1977: «empezó a ser señalado por los buceadores del 27, pero siempre tomado como uno de los brillantes ejercicios en que nos dilatábamos los exquisitos de entonces. El libro no es eso. Se lo voy a mandar porque después de leer LA SINRAZÓN se ve claro que es su embrión –tal como dijo Unamuno de los ovíparos– concebido en el veinticinco, en Roma y empollado durante diez años en Buenos Aires» (Carta 3 RCH a JG). Menciona también «Chinina Migone», relato publicado en la segunda edición de *Estación. Ida y Vuelta,* y afirma que es «la vera imagen de aquel tiempo» en el que las «mujeres se peinaban a la garçonne» (Carta 3 RCH a JG).

El contacto entre los dos compañeros de generación continúa esporádicamente, en varias ocasiones a propósito del intercambio mutuo de publicaciones. El 5 de abril de 1980 Jorge Guillén le escribe desde Málaga para agradecerle el envío de unas rosas que les ha entregado ese mismo día Clara Janés (Carta 6 JG)[30]. Un año después (25 de junio de 1981), Rosa Chacel, que sigue viajando periódicamente a Brasil, le manda una carta manuscrita desde Río de Janeiro, en «esta lejanía en que me refugio a veces. Volveré en el otoño» (Carta 5 RCH a JG). El motivo es agradecerle el envío de su libro de poemas, que califica de «piramidales». Manifiesta así su entusiasmo por «la forma […] que se antepone a todo» (Carta 5 RCH a JG). Ese mismo verano, el 31 de agosto, Jorge Guillén le responde comentándole su lectura de *Novelas antes de tiempo*, que acaba de aparecer: «He vivido horas y horas leyendo y releyendo *Novelas antes de tiempo*.

30. También aparece en el citado archivo de la Biblioteca Nacional una tarjeta con un breve saludo a Jorge Guillén con fecha «Viernes Santo,1980» (Carta 4 RCH a JG).

Usted misma las comenta y aclara muy bien. ¿Y qué puede añadir el amigo lector?» (Carta 7 JG), para lamentar a continuación:

> Lástima que estos esbozos y preludios no hayan llegado a su plenitud.
> Sea como fuere, no hay jamás un pasaje débil, lugar común, recurso usado. Todo, palabra por palabra, posee rigor, una vibrante vivacidad juvenil a la vez que madura.
> Cuando se inicia una narración, siempre interesa. Una especie de monólogo va inventándose sucesivamente creciendo de las frases anteriores.
> Y sorprende la riqueza humana –psicológica, siempre favorable a la imaginación creadora.
> ¡Gracias, infinitas gracias! Tenemos muy intensos deseos de verla por aquí.
> Un gran abrazo de su amigo, lector, admirador, ¡paisano!
> Jorge (G.) (Carta 7 JG).

El 21 de febrero de 1983, su esposa, Irene Guillén, gran admiradora de Chacel, escribe a la autora disculpando el silencio de Jorge que, escribe está muy cansado en este período. Le confirma que las «Alcancías» (publicadas en 1982) las ha leído solo ella, por el momento. Elogia fervientemente la obra, por la que se confiesa «fascinada» y añade: «Por días y días he vivido con tu 'personaje' tan real, en un espacio y un tiempo –el tuyo y el mío– concretos sí, pero también lejanos, misteriosos. ¡Qué fuerza, qué lucidez, qué estilo, querida Rosa!»[31]. Jorge Guillén, que llevaba tiempo enfermo, fallecería tan solo un año después, el 6 de febrero de 1984. En respuesta a una nota de pésame de Chacel, su hijo contesta el 24 de ese mismo mes desde Barcelona agradeciendo a Rosa sus condolencias (Carta 8 CG)[32]. Le recuerda el gran aprecio que su padre tuvo por la calidad de su literatura, entusiasmo que ambos compartían, y le informa de que murió durmiendo y sin sufrir. Confirma también que acaba de leer, con mucho placer, su libro *Acrópolis* (Carta 8 CG). Un mes después, el 30 de marzo, la escritora alude a su dolor ante este hecho luctuoso: «Por esto me ha costado tanto contestar a tu carta, porque de lo único que importa no hay nada que hablar.» (Carta 7 RCH a CG). Le explica también el orgullo y la profunda satisfacción sentidos por la opinión que Jorge Guillén le daba sobre sus cosas. Pregunta también, de paso, si Claudio habrá tenido acceso a sus recién publicados diarios.

31. Carta inédita de Irene Guillén a Rosa Chacel en la FJG, fechada en Málaga el 21-02-1983 [RCH07 198].
32. El membrete de esta carta es de la Universitat Autònoma de Barcelona, de cuya Facultad de Letras era entonces Catedrático de Literatura Comparada Claudio Guillén.

La correspondencia analizada se completa con dos cartas más de Rosa Chacel a Claudio Guillén en los ochenta[33]. Las escribe también a mano, con su característica letra grande «de artista»[34], utilizando en su apertura fórmulas de gran intimidad, como «Queridísimo Claudio» o «Claudio queridísimo». Han trascurrido dos años (Madrid, 30 de junio de 1986) y Rosa da también cuenta de sus recientes problemas de salud, con hospitalización incluida, por lo que, explica, lleva más de un año sin trabajar –«tengo un libro atragantado que me reclaman en Seix Barral [*Ciencias Naturales*]» (Carta 8 RCH a CG)–. Es también una excusa por no aceptar una invitación de Claudio Guillén, que ha querido animarla a colaborar con el «mundo profesoral». La escritora está deseando verle, el próximo mes de julio, en su nueva casa de Madrid, a donde ella se va a trasladar con su hijo y esposa[35]. En la última epístola (2 de enero de 1987) le pide que le dé su nueva dirección de Madrid a una común amiga, la profesora y editora Margarita Smerdou Altolaguirre («Maya Altolaguirre»), ya que ambos residen en Málaga, y se lamenta de las tristes noticias recibidas sobre la salud de su hermana Teresa (Carta 9 RCH a CG)[36].

***

El estudio de la correspondencia entre Chacel y los Guillén ofrece una prueba clara de la firme vocación profesional de la escritora y del sostenido esfuerzo por gestionar sus relaciones con editores y colegas, que en ocasiones como esta llegarían a la amistad. La preocupación por promover su obra, exiliada como ella tantos años de España, continuó tras su regreso al país, a pesar de la edad y de contar ya con una conocida agente literaria. Las cartas intercambiadas entre Chacel y su compañero de generación, Jorge Guillén, dan

33. Se conserva también una tarjeta postal previa de Claudio Guillén, firmada en Shangai, el 20 de marzo de 1982. Es un saludo cariñoso a Chacel, a la que ha recordado al encontrarse en tierras tan lejanas con Carmen Alonso, también de Valladolid (Carta 7 CG).
34. En una de sus cartas a Jorge Guillén (Madrid, 25 de abril de 1979) se había disculpado por escribir a máquina: «hábito adoptado por las dimensiones de mi letra, que nunca pudo ser civilizada. Letra grande, de artista, allá en los twenties» (Carta 3 RCH a JG).
35. Copia la nueva dirección: «Santa María Magdalena n.º 6 5º C. Madrid 28016» (Carta 8 RCH a CG).
36. Se conserva también una carta de Teresa Guillén a Rosa Chacel, firmada en Cambridge –Massachusetts– el 12 de junio de 1986, en la que invita a la escritora a alojarse en su casa en su próxima visita [FJG: RCH01 076]. Conviene recordar que Cambridge fue la residencia habitual de Jorge Guillén entre 1959 y 1975, con el regreso a España tras la muerte de Franco (González LXIII).

cuenta de cómo se produjo el primer contacto entre los dos. Aunque sorprendentemente tardía, su correspondencia revela la afinidad literaria, el respeto y la admiración que ambos sentían por la obra del otro. El camino que iba desde la relación literaria y profesional a la amistad personal lo recorrerían de forma progresiva en una correspondencia espaciada a lo largo de los años entre Madrid y Málaga, fundamentalmente, con alguna carta enviada por el poeta desde Florencia o Cambridge (Massachusetts). El intercambio de libros y los comentarios sobre los mismos son la otra cara de una conversación que, partiendo de las cartas, llega a lo más profundo de su experiencia artística. Jorge Guillén y Rosa Chacel comparten así, a propósito de la lectura de sus respectivas obras, ideas y gustos literarios. Resultan de gran interés, en este sentido, los elogiosos comentarios del escritor tras la lectura de *Barrio de Maravillas* y de *La Sinrazón*, al tiempo que la escritora explica igualmente las razones de su profunda conexión con la poesía del vallisoletano. Por su parte, la correspondencia de Chacel con el profesor, crítico y editor Claudio Guillén (que les comunica entre Madrid, California y Málaga, con alguna carta enviada por este último desde Barcelona o Shangai), evoluciona también hacia una cálida amistad y resulta fundamental para conocer el proceso de gestación del volumen *Seis tragedias,* de Racine, traducido por Chacel y publicado en 1983 por Alfaguara; un proyecto editorial que la consagró como experta y reconocida traductora. Las consultas y consejos sobre los criterios a seguir para la versión al español de las tragedias racinianas abundan en unas cartas que revelan el destacado nivel de escritora y editor en el conocimiento de la retórica poética, la métrica y las lenguas en que se publicó esta edición bilingüe (español y francés). En las cartas que la escritora dirige a los Guillén encontramos, además, abundante y significativa información sobre la marcha de otros trabajos literarios que Chacel tenía en curso por aquellos años, entregados o recién publicados: desde *Barrio de Maravillas* hasta los diarios (*Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta*), pasando por la biografía de Timoteo Pérez Rubio, el poemario *Versos prohibidos*, las *Novelas antes de tiempo*, o los dos últimos volúmenes de su trilogía *Escuela de Platón* (*Acrópolis* y *Ciencias Naturales*)–. Una vez más, un rico intercambio epistolar se convierte así en productiva fuente para la indagación biográfica y el trazado contextual de unas trayectorias literarias.

ANEXO I: CARTAS

Rosa Chacel a Claudio Guillén [BNE: ARCH CG/2/10]

– Carta 1 RCH a CG. Madrid, 1-09-1975.
– Carta 2 RCH a CG. Madrid, 15-10-1975.
– Carta 3 RCH a CG. Madrid, 10-12-1975.
– Carta 4 RCH a CG. Madrid, 24-02-1976.
– Carta 5 RCH a CG. Madrid, 6-03-1976.
– Carta 6 RCH a CG. Madrid, 8-06-1976.
– Carta 7 RCH a CG. Madrid, 30-03-1984.
– Carta 8 RCH a CG. Madrid, 30-06-1986.
– Carta 9 RCH a CG. S.l., 2-01-1987.

Claudio Guillén a Rosa Chacel [FJG: RCH07 199 a RCH07 206]

– Carta 1 CG. La Jolla, Ca., 23-08-1975 [RCH07 199] (Rodríguez Fischer 1992: 279)
– Carta 2 CG. [La Jolla], 20-09-1975 [RCH07 200] (Rodríguez Fischer 1992: 279-81)
– Carta 3 CG. La Jolla, 15-01-1976 [RCH07 201] (Rodríguez Fischer 1992: 281-84)
– Carta 4 CG. Nerja (Málaga), s.f. [RCH07 202] (Rodríguez Fischer 1992: 284-87)
– Carta 5 CG. Nerja, 14-06-1976 [RCH07 203] (Rodríguez Fischer 1992: 287-88)
– Carta 6 CG. Málaga, 11-02-1978 [RCH07 204] (Rodríguez Fischer 1992: 288-89)
– Carta 7 CG. Shangai, 20-03-1982 [RCH07 205] [Tarjeta] (Rodríguez Fischer 1992: 289)
– Carta 8 CG. Barcelona, 24-02-1984 [RCH07 206] (Rodríguez Fischer 1992: 290)

Rosa Chacel a Jorge Guillén [BNE: ARCH JG/25/19]

– Carta 1 RCH a JG. Sin fecha [dic. 1976]. [Tarjeta]
– Carta 2 RCH a JG. Madrid, 25 de abril de 1978.
– Carta 3 RCH a JG. Madrid, 25 de abril de 1979.
– Carta 4 RCH a JG. Viernes Santo, 1980. [Tarjeta]
– Carta 5 RCH a JG. Río, 25 de junio de 1981.

Jorge Guillén a Rosa Chacel [FJG: RCH02 139; RCH07 191, 192, 194, 195 a 197]

– Carta 1 JG. Cambridge, 19-10-1976 [RCH07 194] (Rodríguez Fischer 1992: 306-07)
– Carta 2 JG. Málaga, 28-03-1977 [RCH07 192] (Rodríguez Fischer 1992: 307)
– Carta 3 JG. Florencia, 18-05-1977. [RCH07 197]
– Carta 4 JG. Málaga, 22-03-1978. [RCH07 195] (Rodríguez Fischer 1992: 307-08)
– Carta 5 JG. Málaga, 23-03-1979. [RCH02 139] (Rodríguez Fischer 1992: 308-10)
– Carta 6 JG. Málaga, 5-04-1980. [RCH07 191] (Rodríguez Fischer 1992: 310)
– Carta 7 JG. Málaga, 31-08-1981. [RCH07 196] (Rodríguez Fischer 1992: 310-11)

Bibliografía citada

AGUILERA, Juan, Isabel Lizárraga y Antonio González (eds.) (2021), *María de la O Lejárraga. Epistolario del exilio. Cartas familiares (1939-1969),* Sevilla, Renacimiento.

ANDERSON, Andrew y Cristopher Maurer (eds.) (1997), *Federico García Lorca. Epistolario completo*, Madrid, Cátedra.

AZÚA, Félix de (1984) «La lógica pasión por Racine», *El País. Libros*, 27 (26 febrero): 8.

BEHIELS, Lieve (2018), «Rosa Chacel: novelista y traductora española exiliada», *Cadernos de Tradução*, 38.1; https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2018v38n1p47 [consulta: 15 enero 2023]

BERNAL, José Luis (2000), «La voz escrita: epistolario y literatura en el 27», en Morelli, 2000, pp. 117-130.

BOU, Enric (2014), «Lecturas polifónicas de los epistolarios de Jorge Guillén y Pedro Salinas», *Cuadernos de AISPI*, 3, pp. 59-76.

CANO, José Luis (ed.) (1992), *Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda y Emilio Prados,* Madrid, Versal.

CHACEL, Rosa (1959), «Fedra en español», *Sur*, Buenos Aires, 256, pp. 56-59.

CHACEL, Rosa (1982a), *Alcancía. Ida*, Barcelona, Seix Barral.

CHACEL, Rosa (1982b), *Alcancía. Vuelta*, Barcelona, Seix Barral.

CHACEL, Rosa (1998), *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*, ed. Ana Rodríguez Fischer, Barcelona, Península.

CHECA PUERTA, Julio E. (1997), *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, FUE.

CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia (ed.) (2020), *Zenobia Camprubí. Graciela Palau de Nemes. Epistolario. 1948-1956*, Madrid, Residencia de Estudiantes.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco (1998), «La autobiografía del 27: los epistolarios», *Monteagudo*, 3, pp. 13-36.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (coord.) (1998), *Monteagudo. Epistolarios y literatura del siglo XX*, 3.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2000), «Tiempo de epistolarios: nuevas perspectivas para el estudio de los poetas del 27», en Morelli, 2000, pp. 57-77.

DOLFI, Laura y José Luis Bernal Salgado (2014), «Introducción», *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 3, pp. 9-11.

ESCARTÍN, Montserrat (2010), «De paisajes, epístolas y exilio: la mirada crítica de Claudio Guillén», *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra/Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp. 73-86.

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa (ed.) (2007), *Epistolario. 1927-1995. Ernestina de Champourcín– Carmen Conde,* Madrid, Castalia.

GARCERÁ, Fran y Caridad Fernández (eds.) (2022), *Epistolario 1944-1986. Carmen Conde, Amanda Junquera, Josefina Romo Arregui, Alfonsa de la Torre*, Madrid, Torremozas.

GARCÍA, Alvaro (ed.) [1993], *Cartas de Ramón Gaya (A Tomás Segovia, Salvador Moreno, Rosa Chacel y María Zambrano)*, Murcia, Ayuntamiento.

GONZÁLEZ, Juana María (2016), «Introducción» a Salinas/ Guillén: XXI-CVI.

GUILLÉN ÁLVAREZ, Jorge (2007), *Correspondencia entre Jean Casou y Jorge Guillén. Testimonio de una actividad literaria*. Intr., notas y trad. de Jacinta Cremades, Zaragoza, Justicia de Aragón.

GUILLÉN ÁLVAREZ, Jorge (2010), *Cartas a Germaine (1919-1935)*, ed. Margarita Ramírez, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

GUILLÉN ÁLVAREZ, Jorge, Pedro Salinas/ Gerardo Diego (1996), *Correspondencia (1920-1983),* ed. José Luis Bernal Salgado, Valencia, Pretextos.

GUILLÉN ÁLVAREZ, Jorge / José M.ª Cossío (2002), *Correspondencia*, eds. Julio Neira y R. Gómez de Tudanca, Valencia, Pretextos.

GUILLÉN ÁLVAREZ, Jorge / Oreste Macrí (2004), *Cartas inéditas (1953-1983)*, ed. Laura Dolfi, Valencia, Pretextos.

GUILLÉN ÁLVAREZ, Jorge / Américo Castro (2018), *Correspondencia (1924-1972)*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.

GUILLÉN CAHEN, Claudio (1997a), «Usos y abusos del 27: recuerdos de aquella generación», *Revista de Occidente*, 191, pp. 126-152.

GUILLÉN CAHEN, Claudio (1997b), «Un grupo de amigos. (Epistolario. Nuevas claves de la Generación del 27)», *Revista de Libros*, 1 de abril; https://www.revistadelibros.com/un-grupo-de-amigos/ [consulta: 2 febrero 2023].

KINGERY, Sandra (2002), «Writing away the Distance. Letters between Ana María Moix and Rosa Chacel», *Hispanic Journal*, 23.2, pp.103-117.

LÓPEZ FANEGO, Otilia (1987), «Racine en la versión de Rosa Chacel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 445, pp.170-173.

MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (s.f.), «Chacel, Rosa (1898-1994)», *Diccionario Histórico de la Traducción en España*; https://phte.upf.edu/dhte/castellano-siglos-xx-xxi/chacel-rosa/ [consulta: 2 febrero 2023].

MORELLI, Gabriele (coord.) (2000), *Epistolarios del 27: el estado de la cuestión*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore.

NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (2004), «Una polémica político-literaria en torno a la incorporación de la mujer a la Real Academia Española (1918): ¿Rosa Chacel o Carmen Conde?», *Voz y Letra*, XV.2, pp. 1-9.

NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (2022a), «Exilio y Transición política en España: El regreso de Rosa Chacel», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 47.3, pp. 175-99.

NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (ed.) (2022b), *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, Berlín, Peter Lang.

PALAU DE NEMES, Graciela y Emilia Cortés Ibáñez (eds.) (2006), *Zenobia Camprubí. Epistolario 1. Cartas a Juan Guerrero Zamora (1917-1956),* Madrid, Residencia de Estudiantes.

PLAZA-AGUDO, Inmaculada (2015)*, Modelos de identidad en la encrucijada: imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936),* Málaga, Universidad.

RACINE, Jean [1965], *Andromaque: tragédie*. [Paris], Librairie Larousse.

RACINE, Jean (1983), *Seis tragedias. Andrómaca, Británico, Berenice, Bayaceto, Fedra y Atalía.* trad. de Rosa Chacel, ed. bilingüe, Madrid, Alfaguara.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1992), *Cartas a Rosa Chacel*. Madrid, Versal.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1998), «Prólogo. Desde la distancia», *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*, ed. Ana Rodríguez Fischer. Barcelona, Península, pp. 9-17.

S.A. (1985), «La escritora Rosa Chacel, seleccionada para el Premio Nacional de Traducción», *El País*, 13 de junio.

SALINAS, Pedro / Jorge Guillén (1992), *Correspondencia (1923-1951)*, ed. A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.

SALINAS, Pedro / Jorge Guillén (2016), *Correspondencia con León Sánchez Cuesta*, ed. Juana María González, Madrid, Residencia de Estudiantes.

SILVESTRI, Laura (2014), «El epistolario Chacel-Moix: historia de dos vocaciones», *Cuadernos AISPI*, 3, pp. 125-142.

VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (1994), «Crítica y creación: Jorge Guillén y Federico García Lorca», eds. F.J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, Caja Murcia, pp. 341-367.

VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (2019), «Memoria, testimonio y correspondencia de una diputada: Las cortes republicanas durante la guerra civil, de Matilde de la Torre», eds. Zoraida Carandell, Julio Pérez Serrano, Mercè Pujol Berché y Allison Taillot, *La construcción de la democracia en España (1868-2014). Espacios, representaciones, agentes y proyectos*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, pp. 323-334.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 197-217
https://doi.org/10.14198/ALEUA.23030

Artículo de investigación

La ansiedad del inmigrante indocumentado en la novela juvenil española

The anxiety of the undocumented immigrant in the spanish juvenile novel

Mohammed Ouahib

Autoría:
Mohammed Ouahib
mohammed.ouahib@gmail.com
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Maroc
https://orcid.org/0000-0002-0532-8350

Citación:
Ouahib, Mohammed (2023). «La ansiedad del inmigrante indocumentado en la novela juvenil española», Anales de Literatura Española, n.º 39, pp. 197-217. https://doi.org/10.14198/ALEUA.23030

Fecha de recepción: 28/06/2022
Fecha de aceptación: 27/03/2023

© 2023 Mohammed Ouahib

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Desde hace, aproximadamente, tres decenios, la cuestión del fenómeno de la inmigración, generada particular y trágicamente por su carácter indocumentado, ocupa un lugar paradójicamente central y marginal en la literatura española contemporánea. Central porque ha servido de materia fértil para algunos escritores, y marginal porque ha sido casi ignorada por la crítica, pese al intento de algunos autores que han retratado y contado esta compleja temática en sus textos, al crear personajes que sostienen un discurso racional, con argumentaciones que desacreditan la ideología oficial a partir de un discurso moralizador, denunciador y alarmista.

Por esta razón, a partir de mediados de los años noventa surgieron una veintena de obras de ficción sobre la masiva llegada de inmigrantes indocumentados en pateras, provenientes al principio de países del norte de África, muy especialmente de Marruecos, porque se venía produciendo en España un gran despegue económico que condujo al aumento del nivel de vida de sus ciudadanos, convertido, así, en uno de los destinos favoritos para miles de inmigrantes en busca de un mundo aparentemente 'mejor', pasando de ser un país históricamente emisor de emigrantes a otro receptor de los mismos.

En este artículo, nuestro principal objetivo consiste en abordar el tema migratorio a través de dos obras juveniles *La aventura de Saíd* y *¿Dónde estás Ahmed?,* de Josep Lorman y Manuel Valls, respectivamente, que tratan el

racismo y la discriminación que sufren los inmigrantes marroquíes en España, sobre todo en las ciudades de Barcelona y Madrid, aplicando el enfoque del análisis crítico del discurso desarrollado por el destacado lingüista neerlandés Teun Van Dijk.

Palabras clave: emigración; novela infantil; racismo; emigrantes; análisis crítico del discurso.

Abstract:

For approximately three decades, the question of the phenomenon of immigration, particularly and tragically generated by its undocumented nature, occupies a paradoxically central and marginal place in contemporary Spanish literature. Central because it has served as fertile material for some writers, and marginal because it has been almost ignored by critics, in spite of the attempts of some authors who have portrayed and recounted this complex theme in their texts, by creating characters that support a rational speech, with arguments that discredit the official ideology based on a moralizing, denouncer and alarmist discourse.

For this reason, starting in the mid-nineties, some twenty works of fiction arose about the massive arrival of undocumented immigrants in small boats, coming initially from North African countries, especially Morocco, because Spain had been taking off greatly and an economic boom that led to an increase in the standard of living of its citizens, thus becoming one of the favorite destinations for thousands of immigrants in search of an apparently 'better' world, going from being a country that historically emits emigrants to another that receives them.

In this article, our main objective is to address the migration issue through two youth works *The adventure of Saíd* and *Where are you, Ahmed?* by Josep Lorman and Manuel Valls, respectively, who deal with racism and discrimination suffered by Moroccan immigrants in Spain, especially in the cities of Barcelona and Madrid, applying the critical discourse analysis approach developed by the prominent Netherlander linguist Teun Van Dijk.

Keywords: emigration; juvenile novel; racism; emigrants; critical discourse analysis.

Introducción

El tema de la inmigración en España empezó a aparecer en la literatura española alrededor de los años setenta del siglo pasado, fecha marcada por las primeras llegadas de inmigrantes pobres procedentes de países en vías de desarrollo. Cabe señalar que España conoció antes de esta fecha dos tipos de emigraciones en los dos primeros tercios del siglo XX. La primera fue dirigida del mundo rural al urbano, más concretamente a las grandes ciudades como Madrid y Barcelona; y la segunda fue dirigida a países industrializados de Europa, principalmente Francia, Alemania, Suiza, Holanda, etc.

El fenómeno migratorio en la literatura española se impuso en los dos decenios de los años sesenta y setenta del siglo XX, por escritores como Leopoldo Alas Clarín y Emilia Pardo Bazán. Más tarde con escritores contemporáneos como Julio Llamazares, José María Merino, Manuel Rivas, Luis Mateo Díez, entre otros, y siempre con el objetivo de manifestar las dolorosas consecuencias sociales y el penoso trayecto de los emigrantes. Este fenómeno se plasma en otros ámbitos y diferentes géneros literarios como la novela, la poesía, el teatro: en el campo de la novela fue cultivado, fundamentalmente, por Francisco Ayala, Rodrigo Rubio, Mariano Tudela, Víctor Canicio, etc., en la poesía por José Hierro, y en el teatro por Lauro Olmo, Alfonso Paso, etc. En lo referente a la inmigración clandestina de los ciudadanos africanos, básicamente marroquíes, se han publicado casi una veintena de obras por escritores como Andrés Sorel, Antonio Lozano, Gerardo Muñoz Lorente, Nieves García Benito, Lourdes Ortiz, Encarna Cabello, José Juan Cano Vera, Eduardo Iglesias, Josep Lorman y Manuel Valls, entre otros.

En este artículo, nos interesa centrarnos en textos que abordan la inmigración clandestina procedente del norte de África, un fenómeno mucho más novedoso en la historia contemporánea de España y en sus letras, que ha inspirado a dos escritores españoles actuales: Josep Lorman y Manuel Valls. Sus obras muestran el drama de la inmigración irregular y los peligros que la rodean. Sus representativos personajes son, en gran medida, extranjeros de origen africano, especialmente marroquí.

Ambos autores tratan las razones que ocasionan el éxodo, el racismo, la convivencia, las mafias que se aprovechan del desamparo de los inmigrantes y los riesgos que supone el paso del Estrecho para acceder de una forma irregular al suelo europeo, entre otros temas. Nuestros escritores intentan poner de manifiesto esta sensible problemática, particularmente por solidaridad y compasión, y también a causa de la presencia visible de inmigrantes en el suelo español y las repercusiones que se derivan de esta situación en la coexistencia entre los autóctonos y los inmigrantes.

Marco teórico y metodológico

El discurso se considera como un importante mecanismo de manifestación y reproducción de las diferentes formas de poder y manipulación imperantes en una sociedad. Por ello, el discurso literario, a su vez, sobre el fenómeno de la inmigración irregular, exterioriza procesos de influencia impuesta por los nacionales en detrimento de los inmigrantes, a partir del uso de indicadores que instauran la exclusión y el racismo como medios básicos de expresión de identidades sociales del grupo dominante. Por ello, hay que precisar ciertas

estructuras discursivas relativas a los inmigrantes, con el fin de definir las representaciones que se dan de ellos.

Este artículo se sustenta en la ficción a través de dos obras que presentaremos a continuación, dedicadas a los jóvenes, partiendo de la relación que combina el discurso y la sociedad, dado que existe una relación entre el planteamiento de la configuración social de la realidad y el enfoque del análisis crítico del discurso, basado en el estudio del racismo, la dominación y la desigualdad que se manifiestan mediante mecanismos discursivos principalmente difundidos en una determinada sociedad, que después se comparten de una forma colectiva, llevando a grandes efectos cognitivos (Van Dijk, 1996: 15-43).

Van Dijk (1999) indica que el análisis crítico del discurso trata la reproducción de las ideologías y la exclusión a través de mecanismos discursivos, considerados como un conjunto de creencias e ideas que comparte un grupo determinado. Por ello, se entiende como un método que se interesa por la dominación, el racismo, la desigualdad y la injusticia a las que son sometidas, principalmente, las minorías dentro de una sociedad: entre ellas, los inmigrantes, que son objeto de exclusión social y discriminación. Nuestra hipótesis de estudio parte de la polarización entre 'nosotros' y 'ellos'[1], es decir, nativos (autóctonos, nacionales, españoles) versus inmigrantes (extranjeros, forasteros, marroquíes). Estos últimos no gozan, en gran medida, de los mismos derechos que los autóctonos, lo cual lleva a la exclusión del otro y las desigualdades sociales, y a presentarlos, en muchas ocasiones, como «no ciudadanos».

Los indicadores ideológicos de los que hablaremos en este artículo son aquellos que giran en torno a las estructuras discursivas sobre los otros, específicamente utilizados como un discurso manipulador que resalta las cosas positivas de nosotros (autóctonos) y las cosas negativas de ellos (inmigrantes). Pero nos contentaremos con algunas tipologías de recursos discursivos que acentúan la pertenencia a un grupo potente y que determinan su identidad en detrimento del otro marginado, manipulado y excluyente reduciendo la posibilidad de convivencia y humanismo.

La aventura de Saíd de Josep Lorman

La aventura de Saíd de Josep Lorman (1996) retrata la historia de un joven marroquí llamado Saíd, aspirante a encontrar una vida mejor fuera de su país, y que decide abandonar su ciudad y su familia para embarcarse en patera y cruzar

1. En este artículo, para referirnos a la polarización en el discurso, seguimos la teoría de Van Dijk, consistente en emplear 'nosotros' en referencia al grupo dominante (Los autóctonos) y 'ellos' en alusión a los marginados (Los inmigrantes).

el Estrecho de Gibraltar para encontrarse con su amigo Hussein, residente en la ciudad de Barcelona. Pero, al descubrir que es un inmigrante sin la debida documentación que le otorga el derecho de residir en España, las autoridades lo someten a una expulsión irreversible a su país de origen. El interés de Josep Lorman por esta temática y la principal razón que le inspiró a escribir esta obra lo cuenta en una entrevista que nos ha concedido:

> Me impresionó mucho el naufragio de una patera en la costa de Carboneras y la muerte de quienes iban en ella. Era a comienzos del movimiento migratorio de Marruecos a España. Por otro lado yo vivía en un barrio antiguo de Barcelona, que poco a poco se iba llenando de inmigrantes (Lorman, 2022).

Es una obra en que se transparentan rasgos y actitudes racistas, así como prejuicios raciales sufridos por un joven marroquí seducido por el coche de su amigo Hussein y empujado por la falta de expectativas en su ciudad natal de Chauen, por lo que decide emigrar a España en busca de una vida mejor y digna fuera de su país, carente de reales y buenas promesas de futuro.

Desde su infancia, Saíd había sufrido maltrato y humillación trabajando en una panadería, por lo que decide poner fin a esta miseria y buscar un destino mejor tanto para su familia como para su novia Jamila. Su única solución consiste en emigrar a España, ahorrar dinero y regresar a su país para casarse con su novia. Durante las vacaciones, Hussein, su amigo de la infancia le había animado a dar el paso decisivo y buscarse la vida en el extranjero, un espacio que imaginaba como un posible paraíso para una salvación de vida: «Saíd, deja el barrio y vete al extranjero. Aquí no hay nada que hacer. Hemos nacido en la miseria y moriremos en la miseria si no ponemos remedio. Y el único remedio es emigrar» (Lorman, 1996: 16).

Saíd decide emigrar en patera para realizar sus sueños. La acción de la novela se desarrolla en un espacio cerrado, consistente en una patera en el centro del mar, ocupada por cinco viajeros, además del marinero y el patrón. A causa de un fuerte temporal mueren sus compañeros y se queda solo, pasa en la patera tres días hasta que es salvado por unos pescadores que lo dejan en el pueblo de Mojácar en Almería.

Una vez en Barcelona, se fascina por la forma de ser de los europeos y se siente afortunado por haber realizado su sueño. Pero, con el tiempo, se da cuenta de que ellos llevan un ritmo diferente y nadie se detiene a ayudarle cuando se encuentra ante la ignorancia de no saber hacer uso del portero electrónico: «La gente que pasaba por la calle lo miraba y seguía su camino, indiferente a sus dificultades para entrar» (Lorman, 1996: 47).

Enseguida, Saíd se da cuenta de las dificultades a las que se enfrentan los inmigrantes en el mundo del bienestar; su decepción es mayor cuando ve las

malas circunstancias en las cuales viven sus amigos y empieza a reflexionar sobre la imagen que tenía de Europa. Poco a poco, percibe el rechazo y la discriminación en el comportamiento de los españoles, por lo que tiene que afrontar cada día prejuicios e injusticias por parte de los autóctonos: «Las primeras semanas de Saíd en Barcelona fueron decepciones. A la humillante sensación de rechazo que experimentó en el trato con la gente se añadió el desengaño que sufrió cuando descubrió a qué se dedicaba Hussein: era un chulo» (Lorman, 1996: 53).

Ante los obstáculos de vivir en un país extranjero sin papeles, sufriendo la mirada discriminatoria y racista de los autóctonos, Saíd añora su país y desea volver a su pueblo: «No hacía un mes que había llegado a Barcelona y ya estaba decepcionado y arrepentido de haber abandonado Xauen» (Lorman, 1996: 46). Finalmente, toma la decisión de volver a su pueblo con vistas a escapar de la vigilancia diaria de la policía y las actitudes del rechazo de la población española ante los inmigrantes, y con el dinero que tiene ahorrado inicia un proyecto en su país para ganarse la vida con dignidad, con la finalidad de contribuir a su progreso.

El grado de tolerancia hacia los musulmanes, en concreto los marroquíes, ha cambiado. Sobre todo, a partir de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, y más aún a partir de los atentados del 11 de marzo de 2004 en España, por lo que empezaron a extenderse sentimientos de odio y anti-islamismo en contra de los inmigrantes, convertidos en muchos casos en sospechosos. Ciertamente, desde hacía años, venía creciendo el rechazo de los españoles a los marroquíes, dado que algunos medios de comunicación desempeñan un papel crucial en el despertar de la islamofobia. Según el último barómetro del Centro de Investigaciones Sociológicas 70 (CIS): «De entre los inmigrantes de distintas nacionalidades, son los marroquíes los que gozan de menos simpatías entre los españoles» (Karzazi, 2003: 358).

El racismo de los españoles hacia los marroquíes es de carácter histórico, ya que se remonta a los enfrentamientos entre 'moros' y cristianos en Al –Ándalus. Por lo tanto, el creciente número de extranjeros en España, es decir de minorías étnicas, ha generado importantes cambios en el país ibérico. De estos extranjeros, los marroquíes representan el colectivo más rechazado a causa del legado histórico y de los viejos discursos bélicos, que identifican al inmigrante con el moro, y, por consiguiente, a estos últimos se les considera como antiguos y actuales enemigos de España, por ser vistos como un eco de la invasión del año 711.

Así, *La aventura de Saíd* se considera una de las primeras obras escritas sobre el fenómeno migratorio, primero en catalán en 1995 y luego traducida

al español en 1996; cuya escritura se puede definir como una preocupación por causas sociales, entre ellas, prejuicios e injusticias en el mundo, a través del poder de la literatura que puede cambiar un poco el mundo:

> La literatura, especialmente la literatura dirigida a jóvenes, creo que es una buena herramienta para formar a las personas y estimularlas a vencer ideas preconcebidas. Exponer las causas que hay detrás de cada fenómeno social, es básico para opinar con conocimiento y vencer la reacción instintiva de desconfianza ante aquellos que proceden de una cultura distinta a la propia (Lorman, 2022).

¿Dónde estás, Ahmed? de Manuel Valls

La obra *¿Dónde estás, Ahmed?* (2000), de Manuel Valls, trata el tema de la inmigración en la sociedad española, a causa del aumento de los inmigrantes que llegan a España en busca de nuevas expectativas. Pero, a menudo, son víctimas del rechazo, la xenofobia y la injusticia en la sociedad de destino.

La novela cuenta la historia de un joven marroquí que sufre el acoso y las agresiones de sus compañeros en un instituto de Madrid. El motivo de este rechazo es la pertenencia de Ahmed a una cultura y una religión distintas a la española. Esta actitud refleja claramente el rechazo del otro. En esta cita el autor confiesa el rechazo que sufren los marroquíes: «¿Acaso los marroquíes no tienen derecho a vivir donde quieran?» (Valls, 2000: 9).

Claudia es la protagonista de la novela que se ve acosada por los compañeros de su clase, que sólo se fijan en su belleza y no en sus actitudes afectuosas. En su clase hay también un chico que está harto del acoso de sus compañeros por su aspecto físico de inmigrante marroquí, por lo que padece el rechazo de sus compañeros que llegan, en ocasiones, a agredirle física y verbalmente ante la mirada de todos, salvo Claudia que no comparte aquella actitud repugnante y lamentable. La máxima aspiración de Ahmed es la siguiente: «Me gustaría ser lo que soy, un musulmán de Marruecos, sin que ello me impida vivir en Europa como un verdadero europeo con raíces musulmanas o, dicho de otra manera, un musulmán tan europeo como los católicos o los protestantes» (Valls, 2000: 46).

Ahmed y Claudia se conocen en un restaurante y deciden ser amigos. Con el tiempo se fortalece su relación y empiezan a salir a pesar de la mirada atónita de sus compañeros, a los que parece raro que una chica española guapa salga con un chico marroquí que ellos desprecian. Hasta que un día los vestuarios del instituto aparecen quemados y la culpa recae sobre Ahmed, pero finalmente se descubre que los responsables del incendio son los camorristas del instituto que tenían la intención de liberarse de él.

La masiva llegada de inmigrantes no deja de suscitar el miedo de los españoles que afirman que estos ponen en riesgo su vida porque vienen a quitarles el trabajo. El autor señala que los inmigrantes hacen trabajos que los españoles rechazan, porque se dedican, en mayor medida, a trabajos no cualificados: «No exageres, el trabajo que terminan haciendo los inmigrantes no hay ningún parado que lo quiera. Esa pobre gente no viene a robar el empleo a nadie» (Valls, 2000: 33). En este mismo sentido un personaje de la novela afirma indignamente lo siguiente:

> Pues qué va a ser. Cada día llegan más inmigrantes a este país, y cada día hay más paro. A este paso los españoles nos quedaremos sin trabajo y, en cambio, todos los moros y los negros acaban colocándose y estableciéndose aquí (Valls, 2000: 33).

Las respectivas obras de Manuel Valls y de Josep Lorman, considerada como «excelente novela juvenil» (González y Parrilla, 2004: 424), y la segundo «dada en algunos centros educativos como novela de obligada lectura» (Lorman, 2022), están dedicadas al segmento juvenil e incluidas en los programas de la escuela secundaria con el propósito de solucionar los malentendidos ocasionados en el ámbito escolar ante la presencia de niños inmigrantes que sufren el choque cultural. Su mensaje principal consiste en llevar a la aceptación de los inmigrantes marroquíes por los españoles destacando actitudes solidarias hacia ellos, aunque también hacen un tratamiento crítico de los abundantes y falsos tópicos que circulan en la sociedad española. Al mismo tiempo, ponen de manifiesto que el marroquí se presenta a lo largo de la obra como persona lejana y sospechosa que dificulta el acercamiento entre las culturas, lo que conduce a corroborar el rechazo, la convivencia y el entendimiento de la gente de la otra orilla del Estrecho.

Estas dos obras que acabamos de presentar se consideran como unas de las más importantes escritas sobre el racismo en España hacia los inmigrantes marroquíes por su defensa de los derechos de la convivencia y el rechazo de la discriminación. Asimismo, se inscriben en el ámbito de la literatura de emigración, que recibe varias denominaciones tales como literatura de frontera, literatura de la supervivencia, literatura del Estrecho, etc., en donde el Mediterráneo y España constituyen su escenario central. Por lo tanto, tal literatura: «Puede considerarse como una continuación de la literatura morisca y de los romances fronterizos de la Edad Media y del Renacimiento, porque vuelve a tratar supuestas luchas/convivencias entre moros y cristianos, en alarde de una cultura mestiza y multicultural» (Abrighach, 2006: 286).

Análisis crítico del discurso de las dos obras

Entre los mecanismos de ideología, manipulación, racismo y abuso de poder se encuentran indicadores y recursos como los siguientes: macroestructuras globales sobre *ellos*; recursos aparentes (negación aparente, concesión aparente, compasión aparente); recursos ilógicos (argumentación falaz); recursos de pertenencia o identidad; recursos culpabilizadores (violación de las normas y los valores, comparación negativa); y, finalmente, recursos infundados (juicios categóricos).

Macroestructuras semánticas globales sobre ellos

Es evidente la selección de temas generales sobre los otros, ya que la inmigración se asocia, frecuentemente, con macroestructuras semánticas negativas como la amenaza, el racismo, el desempleo, la inseguridad, el fanatismo, la islamofobia, el choque cultural, etc. Muchos estudios y escritos realizados sobre conversaciones, medios de comunicación, libros y otros géneros del discurso, coinciden en que los temas más importantes sobre minorías, o sea temas étnicos, se circunscriben a tres categorías temáticas principales: diferencia, desviación y amenaza (Van Dijk, 2007).

La primera temática está constituida por temas de discurso que destacan el hecho verdadero y cotidiano de que los otros son diferentes de nosotros. Tal diferencia conlleva, en profundidad, la dificultad de verse y encontrarse en función de normas, éticas de reconocimiento y tolerancia mutuas; frecuentemente, esta diferencia se enmarca dentro de aspectos negativos referidos a la cultura o la religión. Dicha temática está presente en las obras de nuestra investigación, puesto que el inmigrante conlleva una cultura y religión distintas a las de los ciudadanos nativos, como se deja entrever en la siguiente cita: «Ellos son musulmanes y tienen costumbres diferentes» (Valls, 2000: 9).

La visible presencia del inmigrante se interpreta como un ataque a la sociedad autóctona, su representación en ésta queda frecuentemente sesgada y negativa; se llegan incluso a desarrollar actitudes en contra de la inmigración mediante un tratamiento desequilibrado que contribuye básicamente a la desigualdad y a la discriminación. Este tipo de discurso ejerce un papel sumamente importante respecto a la diferencia entre 'nosotros' y 'ellos': «¿No os he dicho que eran dos moros de mierda? Dijo el más alto cuando vio la cara de Saíd, ¿Y qué hacen dos moros de mierda a estas horas de la noche en la calle con una rubia?» (Lorman, 1996: 77).

Por desgracia, cada vez se aprecia un mayor deseo de cerrar las fronteras, además de endurecer las normas ante los inmigrantes, considerados como

enemigos e invasores de los que hay que defenderse como si se tratara de una guerra. En este sentido, se les acusa de 'ocupar nuestro espacio', 'quitarnos el trabajo', 'incumplir nuestras normas', 'acosar a nuestras mujeres': «No entiendo por qué tenemos que acoger a tanto extranjero cuando a nosotros cada vez nos cuesta más encontrar trabajo» (Valls, 2000: 33).

De este modo, la cuestión de la inmigración suele estar sesgado desde la perspectiva del uso de estereotipos negativos. Por esta misma razón, a menudo la inmigración se trata en términos de invasión, amenaza, o más bien como una mayor preocupación, en lugar de una importante contribución para la economía, la demografía o la diversidad cultural: «Cada día llegan más inmigrantes a este país, y cada día hay más paro. A este paso, los españoles nos quedaremos sin trabajo y, en cambio, todos los moros y los negros acaban colocándose y estableciéndose aquí» (Valls, 2000: 33). En esta misma línea, el otro causa recelo y representa para la sociedad española un sujeto distante, amenazador e indeseable:

> Saíd se quedó solo con las dos bolsas en las manos. Aunque sabía adónde tenía que ir, dudaba. Dos hombres que se apoyaban en el pequeño mostrador del quiosco de bebidas de la esquina se quedaban mirándole. -Ya ha llegado otro –dijo la mujer que despachaba (Lorman, 1996: 46).

Los marroquíes son un grupo social víctima de unos firmes estereotipos y prejuicios desfavorables por los españoles, mantenidos a través de una larga historia llena de choques y desacuerdos. La asociación del inmigrante con la amenaza ha generado en España manifestaciones de rechazo hacia la comunidad marroquí, y actualmente la xenofobia es un discurso utilizado y avivado por la extrema derecha en algunos países occidentales: «La hospitalidad no es precisamente la virtud que caracteriza la gente de aquí. Lo que se lleva es el egoísmo, un egoísmo feroz que hace que se devoren los unos a los otros sin compasión» (Lorman, 1996: 53).

Recursos aparentes

Los indicadores aparentes son mecanismos que expresan una hipotética actitud realmente ilógica y disparatada con elementos contextuales o semánticos del discurso. Pero también con elementos reales relativos a las emociones que aspiran a conmover y despertar la sensibilidad del lector.

Negación aparente

Las estrategias ideológicas generales de presentación positiva de 'nosotros' y presentación negativa de 'ellos', se encuentran en las oraciones y las estrategias

discursivas sobre el otro, concretamente, a través de la negación aparente, que representa a los inmigrantes de una forma negativa: «Tienes amigos de sobra, así que no te hace ninguna falta juntarte con un inmigrante. Quieras o no, son distintos de nosotros, tienen otras costumbres, incluso otra religión…» (Valls, 2000: 150). Lo que pone de manifiesto ignorar, o empeñarse en ignorar, que otras identidades y culturas son las que contribuyen a la riqueza de las propias.

Las frases formuladas del tipo 'yo no tengo nada contra los clientes moros, pero mis otros clientes no quieren que los árabes entren en el local'; 'yo comprendo los problemas de los inmigrantes, pero…', 'yo mismo tengo buenos amigos magrebíes, pero hay que reconocer que, por su cultura, el moro…', es lo que denomina Van Dijk *disclaimers* (denegaciones) o exculpación anticipada. Son expresiones que se utilizan para no ofender al otro, quedar bien y evitar el mal, pero al mismo tiempo el contenido suele ser racista y excluyente. A menudo, los inmigrantes son objeto de racismo e intolerancia, mediante un discurso que excluye a esta minoría y sus derechos, en contraste con «las largas tradiciones de tolerancia» (Van Dijk, 2003: 191-205), de los occidentales presentados como tolerantes y civilizados: «Me cuesta creer que una tía como tú sea amiga de un inmigrante» (Valls, 2000: 143).

Concesión aparente

La estrategia de concesión aparente reside en expresar solidaridad con el *exogrupo*, sus problemas y demandas; pero al mismo tiempo argumentar sobre la base de estereotipos y prejuicios que el hablante maneja, donde se presenta abierto a aceptar la diversidad, pero luego plantea sus objeciones.

Además, la concesión aparente hace referencia a estrategias discursivas que minimizan la acción negativa del otro, por medio de fórmulas que, a menudo, encubren una imagen negativa; por ejemplo, cuando se dice que 'Los extranjeros son gente buena e inteligente, pero en general…' o 'En España hay discriminación contra los inmigrantes, pero en conjunto somos un país tolerante'. Estas fórmulas dejan claro que hay un favoritismo hacia el endogrupo y descalificación hacia el exogrupo, un recurso muy relevante en la cognición social y en la ideología: «¿Has dicho restaurante marroquí? […] Sabes perfectamente que odio ese tipo de restaurantes. […] ¿Qué tiene de exótica la comida tercermundista?» (Valls, 2000: 17).

Compasión aparente

Sería importante destacar que, con frecuencia y para enmascarar cierta discriminación y actitudes racistas a las que están expuestos inmigrantes y minorías,

se genera un discurso de solidaridad, sobre todo en ciertos medios de comunicación, partidos políticos y en la literatura de inmigración: «Yo no le reprocho que sea amiga de ese muchacho; es más, me enorgullece que mi hija no sea racista» (Valls, 2000: 151).

De otra forma, se pone de manifiesto la simpatía y afecto hacia el inmigrante, destacando el derecho a emigrar de toda persona, y a elegir su residencia en el territorio de un Estado, así como a salir de cualquier país en busca de mejores condiciones de vida: «Acaso los marroquíes no tienen derecho a vivir donde quieran» (Valls, 2000: 9). «Esta pobre gente se mata a trabajar y nunca se mete con nadie. Es injusto que los quieran echar del barrio» (Valls, 2000: 170).

Al llegar a Barcelona, Saíd estaba perdido y no se acordaba de la dirección de su amigo Hussein. Se le acercó una chica llamada Ana de dieciséis años, más o menos, para echarle una mano y llamar por el timbre a su amigo que, finalmente, le abrió la puerta; y al despedirse de él le dijo estas palabras: «Bienvenido al barrio, Saíd» (Lorman, 1996: 48).

En una entrevista que nos ha concedido Lorman indica que no todos los españoles rechazan a los inmigrantes; es decir, que en España mucha gente aprecia a los inmigrantes marroquíes, todo no es rechazo. Institucionalmente tampoco se plantea un rechazo porque son necesarios, aunque es cierto que la sociedad europea, en su conjunto, no es muy amable con los inmigrantes.

> Aunque todavía hay personas que mantienen una actitud de rechazo de los inmigrantes magrebíes, la mayoría de la sociedad catalana (es la que conozco) ha aceptado el fenómeno de la inmigración y ha normalizado su relación con ellos. En Cataluña se ha hecho un gran esfuerzo institucional y a nivel social para regularizar la situación del inmigrante. Pero como el flujo no se detiene, siguen planteándose problemas difíciles de resolver, especialmente en un contexto de crisis general como el de estos últimos años. Por otra parte, así como hay inmigrantes que se han esforzado en inserir en la sociedad receptora, otros se han mantenido fieles a sus costumbres y poco permeables a la cultura del país de acogida, produciéndose un cierto proceso de marginación voluntaria que se ha traducido en la guetización de determinados barrios, aunque sin llegar al extremo de lo que ha pasado en otros países como Francia o Inglaterra (Lorman, 2022).

Recursos ilógicos

Los recursos ilógicos plantean ideas que son el producto de imperfección y faltas en el pensamiento lógico, cuyos principales mecanismos son la generalización y la argumentación falaz.

Argumentación falaz

La argumentación falaz procura conseguir una aceptación del argumento a partir de falsas lógicas, que luego muchos creen y admiten como verdades; por ejemplo, cuando se dice que 'muchas de las bandas de delincuentes en España son marroquíes', 'excluir a los inmigrantes beneficia al sistema sanitario» o 'las mujeres marroquíes no tienen derecho a estudiar': «Las mujeres marroquíes no tenemos derecho a estudiar; debemos ocuparnos de la casa, de la familia, de los hombres» (Valls, 2000: 154). Esta argumentación, a nuestro juicio, es falsa porque las mujeres, hoy en día, tienen derecho a estudiar, aunque reconocemos que todavía se mantiene cierta desigualdad en la escolarización de las mismas, generada por las grandes disparidades regionales o factores socioeconómicos y culturales de algunas regiones.

Recurso de pertenencia/identidad

Indudablemente, uno de los rasgos esenciales de la ideología se relaciona con el criterio de admisión y pertenencia al grupo, utilizado mediante las ideologías racistas y etnocéntricas con el objetivo de expresar resistencia y dominación. Al llegar a Barcelona, Saíd el protagonista de la novela, empezaba a percibir humillación y odio manifestado por los españoles, siempre le resultaba incomprensible la actitud de los nativos y la razón que los llevaba a vivir en un clima poco acogedor: «La hospitalidad no es precisamente la virtud que caracteriza la gente de aquí. Lo que se lleva es el egoísmo, un egoísmo feroz que hace que se devoren los unos a los otros sin compasión» (Lorman, 1996: 53).

La diferencia entre grupo local y grupo ajeno (*endogrupo-exogrupo*), es la característica principal de cualquier ideología que se encuentra en la estructura del discurso, figurada, en gran medida, por los pronombres personales y posesivos (*nosotros– ellos, de nosotros– de ellos, nuestro– suyo*, etc.), también por deícticos tales como *aquí y allá*. Véase el siguiente ejemplo:

> El moro ese no tiene por qué tomarse las cosas de esa manera […] Al fin y al cabo, nosotros vivimos en nuestro país. Así que, si no le gustan nuestras bromas, que se vuelva al puto desierto, de donde no tenía que haber salido jamás (Valls, 2000: 8).

Existen fórmulas que expresan la no pertenencia de los inmigrantes a través de calificativos como 'peregrinos sin tierra', 'ángeles dolientes', 'nuevos ciudadanos', 'vagabundos sin casa'. Estas designaciones no remiten a una desvalorización del otro, tampoco a una valorización del mismo, sino que aluden a la exclusión del otro y a la no pertenencia. Esta exclusión viene bajo forma de una peregrinación, pero sin un destino determinado, ya que siguen peregrinando

sin tener o pertenecer a una tierra; son peregrinos que buscan tierra donde sobrevivir y salvarse de la miseria. Lo peor aún es el término 'moro' que, generalmente, se atribuye a los inmigrantes provenientes de Marruecos, y en menos ocasiones 'marroquíes', pero afortunadamente ya no se utilizan tanto como en periodos anteriores; gracias a la compasión y la solidaridad de los autores con el inmigrante indocumentado, con el objetivo de luchar contra la fractura de dos culturas opuestas, denunciando la relación entre la miseria y el desprecio o rechazo.

Lo que caracteriza al inmigrante irregular está relacionado con la cuestión de la expulsión como el fin del trayecto migratorio. El regreso al país de origen se considera el fruto de la vulneración de la legislación establecida y, además, se presenta como el resultado lógico de la entrada irregular a la sociedad receptora. Es una medida necesaria que se ejecuta con normalidad en aplicación de la ley, y es vista como un trámite indispensable de defensa ante la masiva llegada de inmigrantes. Este es el caso de Saíd: «La policía me detuvo hace unos cuatro meses y descubrió mi situación irregular. Ahora estoy pendiente de expulsión» (Lorman, 1996: 135).

Recursos culpabilizadores

El recurso culpabilizador se basa en la representación y visión de que los diferentes ideológicos son culpables, y viene fundado por mecanismos relativos a la violación de las normas y de los valores humanos, así como de la comparación negativa.

Violación de las normas y de los valores

De forma general, los inmigrantes suelen estar acusados, en gran medida, de ser culpables de violación de las normas y de los valores de los españoles y los europeos, por lo que representan una mayor amenaza para las leyes de los autóctonos. Por tanto, se hace hincapié en los comportamientos y características de los inmigrantes valorados negativamente por el español, distintos a sus comportamientos.

La discriminación de los inmigrantes viene de la superioridad histórica de la cultura occidental, descrita como una civilización poderosa perteneciente a un mundo civilizado (Ismail, 2010: 235-252). Numerosos libros y documentos actuales en muchísimos países occidentales siguen siendo específicamente eurocéntricos: no solo nuestra economía o tecnología, sino también nuestras opiniones, valores, sociedades y políticas son invariablemente superiores a culturas del Tercer Mundo. Continúan repitiendo los estereotipos sobre las

minorías y otras poblaciones no europeas (Van Dijk, 2002: 191-205). Este sentimiento de superioridad se expresa en nombre de un personaje: «¿Qué hacía un chico como él, pobre, sin estudios y musulmán, al lado de una muchacha como Ana, rica, universitaria y cristiana?» (Lorman, 1996: 97).

Comparación negativa

Uno de los personajes de Lorman compara Barcelona con Melilla, porque la primera se va convirtiendo en un espacio de recepción y llegada masiva de inmigrantes, situación muy parecida a la que ocurre en la segunda, ciudad fronteriza con Marruecos y punto clave de inmigración, considerada una de las rutas favoritas para acceder a Europa. Pero la mayoría se queda atrapada allí de una manera irregular formando guetos en barrios marginados, de modo que la frontera se convierte en un lugar de detenciones y deportaciones: «Si esto pronto parecerá Melilla –observó uno de los hombres, y bebió del vaso de vino que tenía delante–. Yo hice el servicio en Melilla ¿Sabéis?» (Lorman, 1996: 46).

Además, describe a los inmigrantes como personas religiosas, machistas, pobres, cerradas y analfabetas. Se trata de una presentación negativa que intenta resaltar las diferencias de los otros de un modo peyorativo, haciendo una comparación negativa entre los inmigrantes y los nacionales: «¿Qué hacía un chico como él, pobre, sin estudios y musulmán, al lado de una chica como Ana, rica, universitaria y cristiana? ¿Podría dominarla? ¿Aceptaría ser dominada?» (Lorman, 1996: 97).

Recursos infundados

El recurso infundado se proyecta en cosas sin justificación sustentable, basado en mecanismos relacionados, fundamentalmente, con juicios categóricos o interpretativos.

Juicios categóricos

Los juicios categóricos tienen mucho que ver con la presentación de ideas y opiniones sin fundamento, carentes de un grado de certeza y con el uso de razonamientos que no son respaldados por la argumentación. En general, son ideas estereotipadas que se han forjado históricamente en el imaginario de los receptores para valorar negativamente a los otros. Por ejemplo, cuando se califica de 'ladrones' a la mayoría de los inmigrantes que buscan entrar a España, sin ningún procedimiento estadístico de averiguación: «La mayoría

de los que emigran de su país son unos ladrones y sólo vienen a España para huir de la justicia» (Valls, 2000: 9).

La estancia irregular en el país de llegada representa la infracción flagrante del orden legal; donde el emigrante se percibe como un delincuente que hay que detener: «La actitud de la policía hacia los inmigrantes no es muy comprensiva que digamos. Para los policías, todos son delincuentes o posibles delincuentes» (Lorman, 1996: 118).

De estas dos citas se desprende un juicio categórico y arbitrario que acusa a toda una comunidad de delincuentes o ladrones que se escapan de la justicia, cuando, en realidad, no todos los inmigrantes son así, sino que se trata de unos empobrecidos que buscan nuevas y mejores oportunidades fuera de sus países de procedencia.

Los recursos ideológicos y racistas que hemos analizado evidencian ciertas actitudes de menosprecio hacia los inmigrantes que son vistos como invasores de tierra, cultura e identidad españolas, lo cual los lleva a legitimar la generación del racismo y la discriminación como un modo de dominación racial y étnica, con la que se justifican su ilógico sentimiento de superioridad respecto a los inmigrantes marroquíes.

Conclusiones

El mensaje que nos transmiten los dos escritores es que emigrar no es fácil como piensa la mayoría, sino que es muy complejo contando las dificultades que suelen pasar las personas para poder salir de la pobreza y ser acogidos en una sociedad donde se encuentran sometidos a muchos problemas y riesgos de todo tipo cuando llegan a Europa, tales como situaciones de injusticia, odio, rechazo, y se dan cuenta de cómo es realmente la vida. Además, plantean un tema candente y actual, de modo que es un llamamiento a los jóvenes a tener una idea amplia del fenómeno migratorio.

Josep Lorman y Manuel Valls son dos escritores catalanes que tratan el racismo que sufren los marroquíes en Barcelona para el primero, y en Madrid para el segundo, dos grandes ciudades cosmopolitas y territorios donde se encuentra un mayor número de emigrantes marroquíes. Por lo tanto, son dos obras de ficción, que transcurren en lugares afectados por inmigrantes indocumentados que han llegado del norte de África aproximadamente desde hace tres décadas, que se leen en algunos institutos españoles y extranjeros, con la finalidad de ser una herramienta para la integración y la convivencia entre personas de distintas etnias.

El hecho de que estas obras, entre otras supongo, estén presentes en las clases de español en ciertos institutos españoles y extranjeros, lleva a la

conclusión de que la literatura sobre inmigración desempeña el papel de educar y enseñar a la nueva generación de alumnos los sólidos valores de entendimiento entre ciudadanos de diferentes orígenes, como deja entrever la cita siguiente:

> La presencia del otro, el marroquí, se da pues en obras que mayoritariamente pertenecen a la literatura militante, la novela negra y la literatura infantil y juvenil (cuyos objetivos son próximos a los de la literatura militante), y va conformando una serie de representaciones, así como una yuxtaposición y comparación implícita de las dos sociedades (Lécrivain & Boidard, 2008: 162).

El ámbito geográfico de nuestras dos novelas gira en torno a dos marcos espaciales exteriores que son Marruecos y España, abordando y describiendo las circunstancias que empujan a la gente a emigrar y su complicada situación una vez instalados en la tierra de llegada, especialmente en ciudades muy grandes e industriales tales como son Barcelona y Madrid. Esta frontera no es solo geográfica, sino también una línea que separa dos mundos y dos Estados distintos económicamente y opuestos culturalmente, donde los inmigrantes viven en un contexto de marginación en extrarradios, periferias y guetos (Lécrivain & Boidard, 2008: 162). Por esta razón, la aplicación del método del análisis crítico del discurso de Van Dijk que hemos llevado a cabo para analizar y examinar las dos obras, nos ha permitido resaltar los obstáculos, malentendidos y problemas que viven las minorías, entre ellas los inmigrantes, en el país de destino, así como el uso del discurso excluyente y xenófobo que se hace de ellos por parte de los grupos dominantes.

Desde el punto de vista de España, la mayor parte de las descripciones que se dan del país de origen de los inmigrantes se refieren a un mundo marcado por la pobreza, subdesarrollo y corrupción, en donde las personas son víctimas de la falta de oportunidades y de provenir. Igualmente, ambas novelas se centran en la crítica del racismo y la intolerancia, mostrando gran solidaridad con el inmigrante marroquí e, incluso, informando sobre la realidad migratoria en unos textos impartidos en la escuela que representa un pequeño microcosmos de la sociedad.

Hemos optado, pues, por dos novelas juveniles en la ficción como muestra de la concepción del inmigrante marroquí, teniendo en cuenta su influencia en el ámbito escolar, lugar fundamental para consolidar la convivencia y desmitificar los prejuicios sobre el uno y el otro, como reza la cita siguiente: «No podemos consentir que en clase impere el racismo» (Valls, 2000: 11). Por lo tanto, dichas obras denuncian el fomento de la exclusión y el racismo, incluso llaman la atención sobre la necesidad de adaptarse a la cultura del país en el que se encuentran, pero al mismo tiempo no mostrarse indiferentes ante los

obstáculos de los inmigrantes. En este sentido, Teresa Colomer (Colomer, 1998: 127) argumenta que:

> La atención a la diversidad educativa, a la no discriminación en función de raza o género, lo `políticamente correcto' [...] Son temas de absoluta prioridad en la producción, en los estudios y en las formas de mediación educativa alrededor del libro infantil.

Cabe señalar que hemos constatado que tanto Valls como Lorman escribieron, básicamente, sobre el tema de la inmigración por un compromiso humanitario y por solidaridad, para transmitir la voz y la cruda realidad que viven los inmigrantes tanto en su país de origen como en el de destino. Este tipo de textos no procura solo transmitir crónicas, datos informativos o documentar hechos a través de la ficción, sino que exige el reconocimiento y la apreciación de la diferencia y el buen y objetivo conocimiento del otro, así como el compromiso con el sentido de la responsabilidad social y los valores del humanismo solidario, denunciando el rechazo y el fomento del odio (Rueda & Martín, 2010: 10).

Por el contrario, se ponen de relieve las características negativas de la inmigración irregular, mientras que los rasgos positivos de los inmigrantes son prácticamente ignorados o sesgados, de tal forma que se olvida su contribución económica en el ámbito de la construcción, la agricultura, el servicio doméstico, etc., así como su importancia en el valor demográfico y en la diversidad cultural. Sobre este último aspecto, la realidad es que a partir del siglo VIII y hasta el siglo XV, buena parte de España estuvo bajo dominio árabe, lo que contribuyó a la formación y el enriquecimiento de la cultura medieval occidental. Por ello, según Sandra Martín (2010: 24): «muchos consideran la actual inmigración de tantos marroquíes y magrebíes a España como un regreso al hogar (reencuentro) y otros como una segunda invasión (retorno)». Dice Martín-Rodríguez (2001) en este sentido que la tragedia vivida por los inmigrantes, reflejada en la literatura y el cine, produce en:

> «El imaginario colectivo [...] un referente histórico y mítico que sirve como legitimación de la experiencia diaspórica [...] la cual se centra en el hecho de que ambas comunidades emigrantes pueden recordar y reclamar una presencia anterior, hegemónica, en las tierras de destino».

La aceleración de los flujos migratorios a partir de los años noventa produjo malestar en el Mediterráneo y la inmigración comenzó a convertirse en una importante «alarma social» (Lezcano, 1994: 33-53), cuyas repercusiones afectaron profunda y prolongadamente al país receptor. Por ello, el gobierno español planteó una nueva estrategia en 1990 que envió al Congreso de los Diputados, bajo el título «Situación de los extranjeros en España: líneas básicas de la política española de extranjería», y que se concretó en una proposición

no de ley en 1991. En ella, se insistía en la necesidad de poner en marcha actuaciones y medidas como la aprobación del plan para la integración social de los inmigrantes, el proceso de regularización de 1991, la creación de la comisión interministerial de extranjería, etc. (Aragón, 1994:163-173).

Los principales personajes de las dos novelas –Ahmed y Saíd– abandonan finalmente España por los problemas que han padecido, ya que la entrada masiva de emigrantes supuso el paso de 165.000 residentes extranjeros en 1975 a más de 4 millones en 2006 (Pérez & Blasco, 2007). Esto, ayudó a la adopción de la Ley de Extranjería española en 2000 y a establecer el control de las fronteras exteriores por la Unión Europea. Algunas de las principales sanciones que se adoptaron con el propósito de impedir la emigración irregular por pateras y cayucos del norte de África al suelo europeo, fueron la expulsión de los extranjeros que estaban en situación irregular en el territorio español, la exigencia de las normas referentes al visado y las operaciones conjuntas de devolución de emigrantes. Es necesario señalar, también, que una de las prioridades del Programa de La Haya para 2005-2010, introdujo el reforzamiento de la política de control fronterizo y la llamada «lucha contra la inmigración irregular» (Cernadas, 2009: 189-216).

Así que la idea popular de los 'moros en la costa' de los tiempos medievales reaparece en la actualidad para acrecentar los prejuicios de los españoles hacia los marroquíes. Las fronteras geográficas se presentan como fronteras de desarrollo, así como de actitudes y conductas personales y ajenas. Al respecto, Juan Goytisolo y Sami Naïr (2000) afirman que: «Los inmigrantes, necesarios en los invernaderos porque ningún ciudadano español trabaja en ellos, son indeseables fuera».

La paradoja de España es que hasta fechas recientes fue país de emigrantes, incluso de forma irregular, conocida por emigración no asistida durante la época del franquismo. En un periodo corto y de modo inesperado el fenómeno migratorio pasó a ocupar un lugar fundamental en la sociedad española, convertido en preocupación social de primer orden, dado que a partir de mediados de los años ochenta empezó a cambiarse la tendencia porque antes la presencia de extranjeros en España era irrelevante: «La inmigración ha pasado de ocupar el octavo puesto entre las diez preocupaciones de los españoles en 1993, a situarse en tercer lugar once años más tarde, convertida ya en 'preocupación' social y en arma arrojadiza política» (López García, 2005). En este contexto, es particularmente interesante tener en cuenta que el número de residentes marroquíes regulares en España según los registros consulares de finales de 2002 arrojaba la cifra de 333.770, a los que por supuesto hay que añadir una

cantidad inexacta de los indocumentados, situándose así como la segunda comunidad extranjera en España (Bárbulo, 2004: 27-30).

Al fin y al cabo, los dos autores no han dejado de expresar su simpatía respecto a los inmigrantes, pero al mismo tiempo han afirmado que la emigración clandestina lleva casi siempre a la expulsión o la marginación en el país de destino como resultado final de la entrada irregular, enfrentándose a un destino desconocido, además de las principales dificultades que todo ello conlleva.

Bibliografía citada

ABRIGHACH, M. (2006), *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual, (Ética, estética e interculturalismo)*, Facultad de Letras y Ciencias Humanas/ ORMES, Agadir, Marruecos.

AHMED, I. R. (2010), «Fronteras asesinas e identidades culpables: 'moros' y 'negros' en la literatura española del nuevo milenio», *Anaquel de Estudios Árabes. Volumen* (21), (pp. 235-252). file:///C:/Users/Administrador/Downloads/4373-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4459-1-10-20110530%20(3).PDF [Consulta: 01/04/2022].

ARAGÓN, R. (1994), «La política activa de inmigración como respuesta a la coyuntura inmigratoria en España», en Víctor Morales Lezcano, *El desafío de la inmigración africana en España. II jornadas sobre fuentes orales y gráficas para el estudio de las migraciones*, Madrid, UNED, pp. 163-173.

BÁRBULO, T. (2004), «Marroquíes en España: un negocio de medio millón de personas», en Bernabé López García, *Atlas de la inmigración magrebí en España*, Taller de Estudios Internacionales Mediterráneos, UAM, pp. 27-30.

BERMÚDEZ, M. L. & Boidard, C. (2008), «Marruecos y el orientalismo español», en Narbona, D. I. & Lécrivain, C. (eds.) *Miradas cruzadas,* Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 28-63.

CERIANI, P. (2009), «Control migratorio europeo en territorio africano: la omisión del carácter extraterritorial de las obligaciones de derechos humanos», *Revista internacional de derechos humanos*, n.º 10, pp. 189-216.

COLOMER, T. (1998), *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

GARCÍA, B. L. (2005), «Jugando con lobos», El País: 15-02-2005. https://elpais.com/diario/2005/02/16/opinion/1108508407_850215.html [Consulta: 25/03/2022].

GOYTISOLO, J. & NAIR, S. (2000), «Contra la razón de la fuerza». https://elpais.com/diario/2000/02/08/opinion/949964403_850215.html [Consulta: 14/05/2022].

KARZAZI, K. (2003), *La experiencia imaginaria de Marruecos en la narrativa española contemporánea (1980-2001)* (Tesis doctoral), Universidad de Valencia, Valencia.

KARZAZI, K. (2011), «La inmigración marroquí en la narrativa española contemporánea».

LEZCANO. V. M. (1994), *El desafío de la inmigración africana en España. II jornadas sobre fuentes orales y gráficas para el estudio de las migraciones*, Madrid, UNED, pp. 33-53.

LORMAN, J. (1996), *La aventura de Saíd*, Barcelona, SM: Alerta roja.

LORMAN, J. (2022), Entrevista por correo electrónico, 08 Enero 2022, inédita.

MARTÍN-RODRÍGUEZ, M. M. (2001), «Aztlán y Al-Ándalus: la idea del retorno en dos literaturas inmigrantes», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://biblioteca.org.ar/libros/132320.pdf [Consulta: 20/03/2023].

PÉREZ, M. A. & BLASCO, E. F. (2007), «España: de la emigración a la inmigración», HAL Sciences humaines et sociales. https://shs.hal.science/halshs-00130293 [Consulta: 09/03/2023].

PINAR, A. & MORUECO, I. (2000), *¿Dónde estás, Ahmed?*, Madrid, Grupo Anaya.

RUEDA, A. & MARTÍN, S. (2010), *El retorno/el reencuentro: la inmigración en la literatura hispano-marroquí*. Iberoamericana/Vervuert.

VALLS, M. (2000), *¿Dónde estás, Ahmed?*, Madrid, Anaya.

VAN DIJK, T. (1996), «Análisis del discurso ideológico», Universidad Autónoma de Méjico, (pp. 15-43). [Traducción: Ramón Alvarado]. http://www.discursos.org/oldarticles/An%E1lisis%20del%20discurso%20ideol%F3gico.pdf [Consulta: 20/03/2022].

VAN DIJK, T. (1999), *Ideología: una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa.

VAN DIJK, T. (2002), «Discurso y racismo», en Persona y Sociedad. Universidad Alberto Hurtado, Instituto Latinoamericano de doctrina y estudios sociales ILADES, vol. XVI, n.º 3, pp. 191-205. [Traducción: Christian Berger]. Artículo original: David Goldberg & John Solomos (Eds.), *The Blackwell Companion to Racial and Ethnic Studies*. Oxford: Blackwell.

VAN DIJK, T. (2007), «Discurso racista», en Igartua, J.J. & Múñiz, C. (Eds.), *Medios de comunicación y sociedad*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 9-16.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 219-242
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24726

«¿Quién decide lo que es real y lo que no?». El teatro de Sanchis Sinisterra desde La Corsetería (Nuevo Teatro Fronterizo)

«Who is to decide what is real and what is not?» Sanchis Sinisterra's theatre from La Corsetería (Nuevo Teatro Fronterizo)

Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

Autoría:
Eduardo Pérez-Rasilla Bayo
Universidad Carlos III de Madrid, España
eduardop@hum.uc3m.es
https://orcid.org/0000-0002-6295-8690

Citación:
Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo (2023). «"¿Quién decide lo que es real y lo que no?". El teatro de Sanchis Sinisterra desde La Corsetería (Nuevo Teatro Fronterizo)», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 219-242. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24726

Financiación:
Investigación realizada en el marco del Proyecto I+D+I: «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

Fecha de recepción: 03/03/2023
Fecha de aceptación: 27/04/2023

© 2023 Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El artículo pretende explorar la indagación dramatúrgica de José Sanchis Sinisterra en su etapa más reciente, que se centra en su actividad al frente del Nuevo Teatro Fronterizo, con sede en La Corsetería, desde 2010 a 2022. Su labor pedagógica y experimental durante ese período se caracteriza, en consonancia con lo que ha sido su trayectoria intelectual, por el compromiso político y social de la escritura dramática, por la reivindicación de la memoria, por el impulso de las prácticas de colaboración y de un trabajo que pudiera considerarse artesanal y por el ejercicio de lo que el autor denomina «dramaturgia inducida», por la implicación del receptor y por la búsqueda de una estética que subvierta los principios del realismo y de la verosimilitud. Resulta relevante advertir esos mismos rasgos en la obra teórica y creativa que el dramaturgo ha compuesto durante estos últimos años, singularmente en los dramas *Monsieur Goya (Una indagación)* y *Correr tras un ciervo herido*. El análisis de estos dos textos dramáticos pone de relieve su voluntad de experimentar en la escritura con el propósito de trasladar al espectador la responsabilidad de su interpretación última y de conformar lo que entiende como una estética de la borrosidad. Para ello, trabaja con estructuras dramatúrgicas muy elaboradas y complejas, practica formas de alejamiento y de sustracción de la

información y apura las posibilidades de lo onírico. Y en ambos textos se abunda en la reflexión sobre cuestiones que constituyen el eje de su teatro, tales como la memoria y la desmemoria, la identidad individual y colectiva o el compromiso cívico y político

Palabras clave: Sanchis Sinisterra, Nuevo Teatro Fronterizo, La Corsetería, Poética de la borrosidad, Dramaturgia inducida.

Abstract

This paper aims to provide an approach to the latest dramaturgical explorations conducted by José Sanchis Sinisterra, who has been in charge of the Nuevo Teatro Fronterizo, based at La corsetería (Madrid), from 2010 to 2022. His pedagogical and experimental work during this period is characterised, in line with his intellectual trajectory, by a political and social commitment in playwriting, by the vindication of memory, by the support and promotion of collaborative and craft-like practices, as well as by the exercise of what the author refers to as «induced dramaturgy», by the spectator's engagement and by the pursuit of an aesthetic capable of undermining the principles of realism and verosimilitude. Such features can be found in both the theoretical and creative work composed by the playwright over the last few years, especially in the plays *Monsieur Goya. Una indagación* (*Monsieur Goya. An inquiry*) and *Correr tras un ciervo herido* (*Chasing a Wounded Deer*). These two dramatic texts highlight his willingness to engage in experimental writing in order to pass on to the spectators the responsability for their ultimate interpretation and the task to shape what he sees as an aesthetics of blurriness. To achieve this, he works with highly elaborate and intricate dramaturgical structures, employs distancing and data omission techniques, and exploits the possibilities of the oneiric dimension. Also, both texts are full of reflections on topics that lie at the core of his theatre, such as memory and amnesia, individual and collective identity, or civic and political commitment.

Keywords: Sanchis Sinisterra, Nuevo Teatro Fronterizo, New Border Theatre, La Corsetería, Aesthetics of blurriness, Poetics of blurriness, Induced dramaturgy.

La Corsetería, un espacio de encuentro y colaboración

El cierre de La Corsetería, sede del Nuevo Teatro Fronterizo, espacio de investigación, formación y creación teatral y de encuentro impulsado por José Sanchis Sinisterra, no solo supone una pérdida para la escena española, sino también un síntoma de las carencias que la aquejan. Este espacio, ubicado en un modesto local situado en un barrio popular y céntrico de Madrid, ha constituido durante más de una década una referencia ineludible para la experimentación dramatúrgica, para la formación de profesionales de la escena, para el diálogo entre el teatro y otras disciplinas y manifestaciones artísticas, y para la reflexión, teórica y práctica, acerca de las posibilidades que tiene el teatro de intervenir en la sociedad y en la vida de las gentes. La iniciativa

surgía como una renovación de aquel Teatro Fronterizo que, en los umbrales del período democrático, planteaba una perspectiva dramatúrgica distinta de las que resultaban hegemónicas, que exigió unos espacios diferentes en los que confrontar los trabajos con unos espectadores que demandaban y a los que se demandaba una relación más comprometida, activa y próxima con el espectáculo teatral. La sala Beckett, que ha continuado su labor hasta nuestros días, fue el fruto de aquel proceso y fue también uno de los primeros referentes del teatro alternativo. La Corsetería se erigía ahora como sede de ese Nuevo Teatro Fronterizo, aunque daba preferencia a la investigación, a la formación, al estudio y al encuentro y a la acción social. La exhibición de trabajos, dadas las reducidas dimensiones del espacio y la modestia de sus instalaciones, se limitaba a los ensayos o muestras de los procesos o se trasladaba a otros ámbitos con los que se colaboraba, como La Casa Encendida o el Teatro Español. O bien se producían en el espacio público, intervenido por la acción artística, práctica que Sanchis Sinisterra había desarrollado desde los comienzos de su actividad teatral (Sanchis Sinisterra, 2021a: 283-289; 2018: 180-186). La fundación del Teatro Fronterizo en 1977 y la posterior apertura de la sala Beckett como espacio en el que materializar las propuestas del TF se produjo en el momento en el que el teatro español buscaba una alternatividad en lo que se refiere al uso y a la relación con el espacio. Este teatro renunciaba –por necesidad o por convicción– a los hermosos edificios tradicionales para refugiarse en otros lugares menos acomodados, menos pretenciosos, que suponían precisamente, si no la abolición, sí el debilitamiento de las fronteras entre el emisor del discurso escénico y el receptor al que se destinaba, entre el creador y el ciudadano. El volumen colectivo *Salas alternativas: un futuro posible*, editado en 1994, recogía un trabajo de Sanchis, que se ha hecho imprescindible, titulado «Por una teatralidad menor». En aquella intervención Sanchis entendía la «minorización» como una posibilidad estética que no solo afectaba a un proceso de escritura que propugnaba el adelgazamiento del texto y la «sustracción» de elementos aparentemente necesarios para su construcción, lo que ha supuesto una constante de su poética, sino que apuntaba además a un paradigma de la relación entre el emisor y el receptor en la que prevalecía «*el encuentro* (el subrayado era suyo) entre actores y espectadores». Así, concluía:

> Esta intensificación de la presencia y de la interacción se produce con mucha mayor eficacia y profundidad a partir de una opción estética despojada, reductivista, «empobrecedora» […] La discreción y el desnudamiento en que se produce ese encuentro entre actores y espectadores contribuyen, en mi opinión, a intensificar los factores participativos, cooperativos.

La reducción y el deliberado (o necesario) empobrecimiento se proponían como virtudes en un momento en el que proliferaban los espectáculos de gran formato y de notable aparato escenográfico. Esta «minorización» que propugnaba Sanchis y este desnudamiento se erigían en alternativas a las corrientes dominantes. Esta teatralidad encontraba su lugar en unas salas más pequeñas y más humildes, más despojadas, habilitadas para la actividad escénica después de haber servido a otros usos: almacenes, garajes, fábricas o talleres, por ejemplo. Todas estas salas han mantenido al menos una parte del aspecto físico y material que antes exhibían y algunas de ellas han conservado incluso en su nombre alguna referencia a la actividad que anteriormente desarrollaban, como sucederá más adelante con La Corsetería, lo que supone una intención programática. La actividad artística se vuelve así artesanal e invita a quienes la ejecutan y a quienes la reciben a una reflexión estética, que resulta ser también social y política. Constituye un elogio implícito del trabajo concreto y de la obra bien hecha, a pesar de la presumible modestia de la labor. La obra como única realidad, tal como se apuntará en uno de los textos que Sanchis escribe en este período (Sanchis Sinisterra, 2019: 81). No es irrelevante la voluntad de situarse en un territorio de encuentro con los otros. Las salas alternativas configuran desde hace muchos años una parte del mapa teatral, pero, en cierta medida, se han naturalizado o se han institucionalizado. Es posible que este fuera uno de los motivos por los que Sanchis Sinisterra, quien tantas veces se ha definido a sí mismo como eterno nómada, abandonara un proyecto ya estable, la sala Beckett, y decidiera emprender una etapa distinta y con un proyecto que tomara el legado del Teatro Fronterizo, pero que no replicara su modelo.

El principal estudio universitario sobre La Corsetería está firmado por la profesora Monique Martínez, quien propone un recorrido exhaustivo y preciso por las diversas actividades llevadas a cabo en el Nuevo Teatro Fronterizo desde 2011 hasta 2019, examinadas desde la exigencia académica, pero, justamente por ello, reivindicadas y valoradas como una de las aportaciones relevantes al panorama escénico e intelectual español reciente, como lo demuestra la abrumadora relación de creadores (dramaturgos, pero también actores, escenógrafos y practicantes de otros oficios teatrales) que han participado en los programas del NTF.

La imbricación entre una dramaturgia esforzada y consciente de que «la ideología se infiltra y se mantiene en los códigos mismos de la representación» (Sanchis Sinisterra, 2002: 37) y algunos de los problemas candentes en la vida pública española y de sus lacras: la migración, la explotación laboral, el paro, la discriminación y el racismo, la violencia de género, el acoso escolar, la exclusión social, el desastre ecológico o la (des)memoria configuraron los

principales ciclos de La Corsetería en los que la escritura se encarnaba en acción social (o la acción social se encarnaba en la escritura). El reverso de estos motivos adquirió presencia en ciclos como «Mujeres de papel», «Pioneras de la ciencia en España», «Mujeres filósofas: habitaciones propias», «Mujeres que crean, mujeres que inspiran» o el proyecto conjunto con la revista *Primer acto* titulado *Teatro contra el olvido*, con el pensamiento de Walter Benjamin como referencia ética y teórica (AAVV, 2019). Y, por supuesto, en la decidida voluntad de dar voz a quienes se ha privado de ella: refugiados, trabajadoras del sexo, desplazados, víctimas… Estas actividades se analizan en el estudio de Martínez desde la noción teórica del contra dispositivo, que la investigadora entiende como «una red de elementos heterogéneos organizados para producir, en un espacio dado, unos efectos de sentido en el receptor» (Martínez, 2021: 263) y desde las categorías que constituyen el Teatro Aplicado, entendido como «dispositivo artístico 'remediado' por ámbitos sociales y profesionales variados», particularmente en la modalidad que consiste en «talleres de teatro, en que el trabajo se realiza de forma colectiva, para responder a un problema peculiar, que pueden desembocar (o no) en un espectáculo» (Martínez, 2021: 267). El análisis de las actividades desde esta rigurosa noción teórica muestra una coherencia en la labor realizada, inspirada por unos principios estéticos y políticos, perceptibles en la trayectoria de Sanchis Sinisterra desde sus comienzos y a un tiempo abiertos a la permanente evolución de la sociedad.

El proyecto más significativo posterior a la fecha del estudio de Martínez es la colección *Adolescer*, compuesta por trece textos dramáticos, escritos por otros tantos dramaturgos pertenecientes a distintas generaciones y muy diversas orientaciones estéticas, algunos de los cuales habían participado ya en actividades del NTF y otros se incorporaban ahora al proyecto: Gracia Morales, Vanessa Montfort, Beatriz Bergamín, Eva Mir, Antonio Álamo, Victoria Szpunberg, Albert Tola, Fernando Bercebal, Lluïsa Cunillé, Enrique Torres, Lucía Vilanova, Paco Zarzoso y el propio José Sanchis Sinisterra, quien escribió *Furor matemático (El breve destello del joven Galois)* (2021b), que aúna su interés por las disciplinas científicas y la voluntad de recuperar la memoria de quienes lucharon por un ideal revolucionario. La iniciativa surgió de la voluntad de proveer de textos específicos y adecuados a sus necesidades e intenciones a los grupos teatrales compuestos por chicas y chicos jóvenes, frecuentemente alumnos de los Institutos de Enseñanza Secundaria. No está de más recordar que Sanchis Sinisterra ya había pensado y esbozado unas líneas programáticas para un teatro hecho por y para los adolescentes cuarenta años atrás (Sanchis Sinisterra, 2002: 310-315). El proceso incluyó ahora reuniones con profesores, con estudiosos y con dramaturgos para perfilar una estrategia

de trabajo. Y, en consonancia con el quehacer dramatúrgico de Sanchis, se planteó como una suerte de juego o de ejercicio de escritura. En aquellas reuniones y debates se pensaron trece formulaciones de géneros dramáticos, se perfilaron sus características y se asignaron aleatoriamente a las dramaturgas y dramaturgos que aceptaron participar en la tarea.

Si el nombre de La Corsetería asume con orgullo la herencia de la actividad que se realizó en el local tiempo atrás y sugiere ciertas asociaciones entre la escritura dramática y la labor artesanal, por ejemplo, en lo que atañe a la modestia del trabajo, a la necesidad de la colaboración, a la posibilidad del aprendizaje o hasta a la ya mencionada «minorización», la proclamación de lo fronterizo se mantiene en el rótulo de esta segunda etapa de su existencia. La noción de lo fronterizo sustentó desde los comienzos su actividad teatral. Y personal, cabría añadir (Sanchis Sinisterra, 2002: 33-38). El término frontera expresa una relación ambivalente y contrapuesta. La frontera es lo que divide y lo que no puede franquearse sin el cumplimiento de unos requisitos previamente establecidos, requisitos sujetos no pocas veces a la arbitrariedad e incluso a la violencia. La frontera es lo que escinde y lo que limita, lo que impide el acceso a lo otro, a lo que está más allá de una raya imaginaria y por lo general caprichosa que se erige como barrera infranqueable. Las fronteras separan lenguas y culturas, marcan un territorio de exclusión y de rechazo. La frontera expulsa, repele o margina. Pero las fronteras son también, a pesar de quienes las establecen y mantienen, lugares de contaminación y de contagio, de aproximación entre diversos, de invitación a la convivencia y al mestizaje, espacios comunes, ámbitos de colaboración y solidaridad. El hombre contemporáneo, inevitablemente fronterizo, se descubre habitado por las voces de otros, como explora el teatro de Sanchis a lo largo de toda su trayectoria, con manifestaciones como N*aufragios de Álvar Núñez o la herida del otro*, *El lector por horas* o *Correr tras un ciervo herido* (Sanchis Sinisterra, 1996, 2000, 2022). Por lo demás, toda frontera resulta intimidatoria y disuade de atravesarla, pero, a un tiempo, sugiere la conveniencia de traspasarla, de ignorarla, de subvertirla. Si Agamben propone la profanación, entendida como la restitución al territorio de lo común de aquello que ha sido segregado para convertirlo en un espacio sacro y excluyente (Agamben, 2005: 95 y ss.), de manera análoga podríamos pensar que la frontera debe ser cruzada e inhabilitada su función segregadora. El oxímoron que se esconde en el concepto de frontera aparecía ya desvelado en el primer epígrafe del «Manifiesto latente» del Teatro Fronterizo: «Desde las zonas fronterizas no se perciben las fronteras» (Sanchis Sinisterra, 2002: 33). La frontera, en cuanto límite, sugiere, también paradójicamente, lo inconcluso, lo suspendido, lo precario. La certeza excesiva o magnificada que presupone

el establecimiento de líneas que separarán lleva inevitablemente consigo la porosidad de los territorios escindidos, la incertidumbre de ese límite impuesto.

El dramaturgo ha explicado que no reconoce otra patria que la literatura (Sanchis Sinisterra, 2000: 175) y la literatura supone justamente la invitación a salir de los límites normativos, la conculcación de las restricciones impuestas por el orden y las convenciones sociales, la posibilidad de la ensoñación o del viaje e incluso de la alucinación, la pesadilla o el delirio. La literatura se adentra en los ámbitos de la fantasía, del juego o de la incertidumbre. La subversión y el mestizaje se aplican a la escritura, entendida precisamente como manifestación de compromiso y como oposición al discurso hegemónico. No es posible plantear una crítica social y política desde unos códigos de representación infiltrados por la ideología dominante, como ha quedado dicho y como pensaba Cortázar, cuyos ecos son perceptibles a lo largo de la obra de Sanchis Sinisterra (Wang, 2022: *passim*). El escritor no duda en apropiarse de materiales, recursos y planteamientos teórico-prácticos y procedentes de otros géneros, la narrativa sobre todos ellos, pero también de otras disciplinas –desde el cine o la pintura a las matemáticas o a la física cuántica– lo que enriquece y tensa el texto literario dramático, en cuanto que lo provee no solo de temas, motivos y personajes –lo que es una constante en la historia del teatro, desde la tragedia griega hasta la escena más reciente–, sino de estructuras y estrategias que obligan al dramaturgo, y por ende al espectador, a adoptar nuevos puntos de vista y a cuestionar aquello sobre lo que se trata y se percibe. Como explicaba ya a Juan A. Ríos Carratalá en una entrevista realizada en 2005, sus cursos: «intentan ser una incitación para crear nuevas formas dramáticas que permitan abordar nuevos contenidos dramáticos» (Ríos Carratalá, 2005).

La noción de lo fronterizo afecta a la concepción de la actividad escénica, que se aborda desde la elección del espacio, desde el proceso de constitución de los trabajos escénicos (convertidos en espectáculos o no) y desde la relación que se busca con el receptor y con la sociedad. En el Nuevo Teatro Fronterizo se hablaba de la necesidad de «romper la quinta pared, instalada definitivamente a las puertas del edificio teatral», lo que supone la democratización del teatro y su voluntad de exponerse, de salir de su espacio protegido. Sanchis ha acuñado la expresión «quinta pared» para referirse a una lejanía espacial que puede convertirse en contigüidad mediante una licencia dramática –no realista– que permite comunicar a esos dos seres distantes como si estuvieran el uno junto al otro (Sanchis Sinisterra, 2017: 100). La ruptura de esa quinta pared se propone como objetivo, a través de una suerte de analogía inversa, para salvar la distancia, tantas veces abismal, que separa de la calle el umbral

de una sala de teatro. Si el alejamiento físico puede neutralizarse o disolverse, las distancias intelectuales, emocionales o sociales también deberían acortarse.

Lo artesanal y lo fronterizo han sustentado, en suma, la labor de La Corsetería, entendida como lugar de acogida, de encuentro, pero también como espacio de tránsito, como territorio necesariamente provisional y precario, que se erige como alternativa a la centralidad, a las corrientes dominantes, que reivindica una memoria que combata un olvido a que abocan la inercia, la incuria o sencillamente las exigencias de un poder que excluye lo incómodo o lo que perturba su discurso monolítico. La herencia de La Corsetería tal vez haya que buscarla en el establecimiento de estas redes comprometidas con la acción social y política y con la memoria. La colaboración ha constituido su principio de trabajo. El uso del neologismo «colaboratorio», acuñado por el dramaturgo, sugiere a un tiempo la tarea de investigación minuciosa y científica y la idea complementaria de trabajo conjunto, de la primacía de la horizontalidad sobre la verticalidad. Esta investigación y esta colaboración han conducido a (o se han apoyado en) un diálogo entre lo diverso. Diversas generaciones, diversas estéticas y diversas disciplinas intelectuales y profesionales. Diferentes miradas y diferentes perspectivas, en definitiva. El estudio citado de Monique Martínez pone de relieve el programa de «Dramaturgia inducida» llevado a cabo por Sanchis en La corsetería (Martínez, 2021: 270 y ss.). La dramaturgia inducida lo es en un doble sentido: en primer lugar, los dramaturgos participan en reuniones con especialistas en determinados temas y escriben un texto a partir de los contenidos expuestos en las sesiones, es decir, se comprometen con un asunto que no habían elegido previamente. En segundo lugar, la escritura debe ajustarse a unos modelos formales que se les proponen y que procuran una superación de los principios que sustentan el realismo y los criterios de verosimilitud al uso.

El recurso a la coerción como principio estético no es nueva. Posiblemente sus orígenes se remonten a los comienzos de la creación estética, pero experimentan un notable impulso con las iniciativas del grupo Oulipo y sus derivaciones a mediados del pasado siglo. Queneau, Perec, Calvino o el propio Cortázar, entre otros muchos, ofrecen notables ejemplos de este gusto por el juego y la aceptación de unas reglas auto impuestas que, paradójicamente, limitan y estimulan la creación. Los textos teóricos de Sanchis, especialmente los publicados en la etapa más reciente –*El texto insumiso* (Sanchis, 2018a), *Prohibido escribir obras maestras* (Sanchis, 2017)–, pero también en algunos de los anteriores, como *Dramaturgia de textos narrativos* (Sanchis, 2003a) exploran tenazmente nuevas estructuras y formas de composición dramáticas, presentadas como

juegos, pero que han de entenderse como indagaciones que buscan subvertir la percepción dominante de la realidad.

En conclusión, si bien la etapa de La Corsetería es coherente con la trayectoria pedagógica y creativa de Sanchis Sinisterra, cabe advertir en ella –y también en las obras escritas durante este período– una acentuación de algunas de las notas que enmarcan su pensamiento. El nomadismo y la renuncia o la relación provisional con el espacio adquieren ahora una concreción física, que se manifiesta en el obligado e infeliz abandono de la sede y en una propensión ambiciosa al establecimiento de redes a través de las cuales se expanden los proyectos de investigación (no solo teatral), de intervención política y de recuperación de la memoria. Esta apertura expone el empeño a la vulnerabilidad, una vulnerabilidad asumida que tiene su correlato en la preferencia que muestra su dramaturgia por el enigma, la duda o la incertidumbre como respuesta a la univocidad de los discursos hegemónicos.

Hacia una estética de lo borroso

En una entrevista publicada por la revista *Dramática* en 2022, Sanchis Sinisterra le decía a Álvaro Vicente que «Lo que predomina ahora en el teatro es la estética del *duty free*», marbete que entiende como sinónimo de «perfectamente visible», de lo «muy bello» o de lo carente de «ambigüedad» (Vicente, 2022:7). *Duty free* funciona como uno de los escaparates del capitalismo, cuyo imperativo categórico resume gráficamente Sanchis en un inequívoco «¡compra, imbécil!» (Vicente, 2022: 8). En oposición a ese teatro «perfectamente visible», de nuevo en el doble sentido de la expresión, el maestro somete «a los actores [pero también a los dramaturgos y a sí mismo como tal] a patrones dramatúrgicos muy sofisticados que deben romper esquemas de lo que es el principio de verosimilitud, de realismo, de narratividad», desde la convicción de que «la realidad no es nítida» (Vicente, 2022: 7). Frente a ese exceso de visibilidad, del que habla otro de los referentes intelectuales del dramaturgo, Georges Didi-Huberman a partir de los escritos de Pasolini (Didi-Huberman, 2009: 17-50), se busca lo borroso, lo ambiguo, de manera que el receptor sospeche de lo que dicen los personajes y se vea obligado a formular sus propias hipótesis, a ejercer su sentido crítico sobre el discurso. La escritura de Sanchis, de manera creciente en esta última etapa, pone el acento en este empeño estética y políticamente subversivo. El teatro se desprende de cualquier pretensión autoritaria y de una supuesta elevación moral y social y emprende un camino de investigación artesanal y solidario, consciente de su precariedad y de la necesidad del otro. Se resiste a aceptar un discurso imperativo y busca tenazmente diversos modos de ver lo que se presenta como realidad.

La disciplina que el dramaturgo propone en sus talleres y laboratorios y en un libro tan circunscrito a la actividad práctica como *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia textual,* se vislumbra en sus propias creaciones, sometidas a un proceso de coerción, de cuestionamiento y de depuración. Entre sus títulos más recientes figuran *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea* (2018b), *Monsieur Goya (Una indagación)* (2019), *Furor matemático. (El breve destello del joven Galois)* (2021b), o *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje)* (2022, inédita y sin estrenar hasta el momento[1]). Cabría añadir el volumen compuesto por *Tres monólogos y otras variaciones* (2014), que incluye algunos textos breves de escritura reciente, como *Últimos golpes, La criatura* o *Julieta en la cripta*, junto a la revisión de otros textos ya publicados con anterioridad.

Prestaremos ahora particular atención a *Monsieur Goya (Una indagación)* y a *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje),* obras que ya desde su subtítulo sugieren una composición tentativa, deliberadamente inacabada o incluso voluntariamente imperfecta. El universo que se explora aparece ya cuestionado desde el planteamiento de la obra, o, dicho de otra forma, el texto dramático no se propone mostrar el resultado de una búsqueda, sino la búsqueda misma, abocada de antemano al fracaso de su propósito. Las estrategias de titulación en el conjunto de las obras mencionadas están orientadas por principios de ambigüedad o de incertidumbre. El recurso a la disyunción en *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea* recuerda a la tradición del doble título, pero, más allá del guiño, la contraposición entre un primer título, tan contundente e incisivo, y un segundo muy distinto, evanescente y un tanto equívoco, suscita la perplejidad en el espectador. Sanchis había utilizado la disyunción en *Ñaque o de piojos y actores*, un texto con el que *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea* está lejanamente emparentado, pero allí la conjunción disyuntiva adquiría forma de definición a un tiempo aclaratoria y dolorosamente irónica. La había empleado también en *Naufragios de Álvar Núñez o la herida del otro*, donde la disyunción ofrecía un anverso, descriptivo y preciso, y un reverso, que proponía una lectura contemporánea y metafórica del célebre episodio histórico-literario. *Furor matemático. (El breve destello del joven Galois)* recurre, como en el caso de *Monsieur Goya (Una indagación)* y *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje),* al paréntesis, pero, a diferencia de lo que sucede con las otras dos obras, el subtítulo que alberga el paréntesis no apunta hacia un elemento formal o a una perspectiva metodológica, sino que procura una explicación o una ampliación del título contenido en el sintagma anterior. En cualquier caso, nos encontramos ante títulos necesitados de alguna suerte

1. Por gentileza del autor, dispongo de una copia mecanografiada de un borrador de la obra.

de rectificación o de advertencia, lo que sugiere al espectador la conveniencia de aguzar su percepción y de no dejarse arrastrar por las apariencias. Ya ha sido estudiada la estrategia literaria del título conjunto *Tres monólogos y otras variaciones* (Sanchis Sinisterra, 2014: 9), pero parece pertinente subrayar cómo, frente a los títulos construidos mediante la copulación, la disyunción o el paréntesis explicativo o aclaratorio, en la obra breve más relevante entre las que se incluyen en el volumen se prefiere la concisión de un sintagma gramaticalmente preciso y dotado de un notable impacto semántico: *Últimos golpes*, monólogo que aborda el tema lacerante de la violencia de género. Y una brevedad semejante inspira los títulos de las otras ocho obras incluidas en el volumen: *La criatura, Julieta en la cripta, El escrutinio, Tres hermanas, El hacedor, El cazador Gracchus, Lejana, Paciencia y barajar*. Todas ellas compuestas como explícitos homenajes literarios.

Monsieur Goya (Una indagación). Historia de una ausencia

Monsieur Goya (Una indagación), como sucede con *Furor matemático. (El breve destello del joven Galois)*, toma como referencia un personaje histórico. Hay precedentes en su obra: *Naufragios de Álvar Núñez o la herida del otro* y *Lope Aguirre, traidor*, ambas incluidas en la *Trilogía americana* (1996). La escritura de *Monsieur Goya (Una indagación)* es la consecuencia de un encargo al dramaturgo con motivo de la conmemoración del segundo centenario de las pinturas negras. Por otro lado, la etapa última de la emblemática figura de Goya había sido abordada por Buero Vallejo medio siglo antes en *El sueño de la razón* (1970). El pintor, sumido en su sordera y en la marginación a que ha sido sometido por Fernando VII y su camarilla, acosado por las pesadillas en que vive inmerso el país, como consecuencia de la estupidez y la maldad del rey tirano y felón, pero víctima también de las pesadillas propias, de los miedos y las incertidumbres de su vejez, se refugia en la Quinta del Sordo para dar respuesta al terror desde su pintura y desde la gallardía, a veces un tanto temeraria, que aún es capaz de mostrar. Sin renunciar a la información histórica, Buero proponía una lectura política contemporánea, basada en la analogía, acerca del papel del intelectual en una situación de tiranía y de terror. Por lo demás, para construir las relaciones del espectador con *El sueño de la razón*, Buero practicaba los célebres «efectos de inmersión», mediante los cuales el espectador «padece» la misma sordera que Goya cuando el personaje está en escena y no puede escuchar las réplicas de sus interlocutores. Sí percibe, sin embargo, las alucinaciones auditivas y visuales de las que es objeto el pintor, por lo que la obra combina un tratamiento realista, que atañe a los sucesos

históricos, pero también a la vida cotidiana, con una deriva onírica en la que lo fantasmagórico y lo terrorífico y misterioso invaden la escena.

Sanchis Sinisterra elige también los años finales de la vida del pintor, aunque amplía el arco cronológico a la etapa de Burdeos, y apoya su investigación en una extensa bibliografía sobre la materia, en la que contó particularmente con el asesoramiento de la profesora Jesusa Vega. El tratamiento político de la historia pone ahora el acento en la memoria y en el exilio. El dramaturgo ha mostrado, y más aún durante estos últimos años, un creciente interés por la memoria, más allá de la Guerra Civil y de la dictadura franquista, y en sus actividades de La Corsetería ha animado a los escritores más jóvenes a explorarla. Los exilios, migraciones y desplazamientos forzosos constituyen otro de los motivos recurrentes en su escritura y en su magisterio, acentuado en la etapa a la que nos referimos. El terror que inspiran las pinturas negras y que se respiraba en la obra de Buero se percibe en *Monsieur Goya*, proyectado en las imágenes y los recuerdos fantasmagóricos, pero también se advierte en algunas de las nociones más frecuentes en el teatro de Sanchis, como la de vacío, la de silencio y la de ausencia. El vacío da título a una de sus más representativas obras cortas (Sanchis Sinisterra, 2003b), que forma parte del espectáculo *Los desiertos crecen de noche,* estrenado en el Teatro del Barrio en 2017 y retomado en 2023 en el Centro Cultural Fernán Gómez de Madrid. En este texto la inquietud que suscitaba el vacío se intensificaba ante la posibilidad de que a este vacío se sumara el silencio:

> Qué miedo, ¿no?
> Casi muerde, ¿lo notan?
> Como si le fuera arrancando a uno/a, a mordiscos pedacitos del ser.
> […]
> Y oírme, ¿me oyen todos, también?
> Esa es otra… ¿se imaginan si, además, me callara?
> El silencio, sí, otro que tal.
> Si me callara y empezara a crecer el silencio…
> ¿Se lo imaginan?

¿En silencio en medio de este… vacío? (Sanchis Sinisterra, 2003b: 7).

Sanchis ha utilizado el oxímoron «oquedad pletórica» (Sanchis Sinisterra, 2002: 115) para hablar del teatro de Beckett, en el que vacío y silencio convergen (Sanchis Sinisterra, 2002: 122-127). La huella de Beckett y la de Pinter (Sanchis Sinisterra, 2002: 131-134) se advierte una vez más en *Monsieur Goya (Una indagación),* sobre todo en el tratamiento de los personajes de Leocadia y Rosario, pero también en la imposibilidad de consumar la investigación. La más llamativa entre las ausencias es, sin duda, la del personaje que da título a la obra y vertebra su estructura: Goya no aparece en escena, aunque su

latencia impregne toda la acción dramática. A nadie se le escapa la resonancia beckettiana de esta «presencia ausente», por emplear de nuevo un oxímoron, pero ha de subrayarse el drástico ejercicio de coerción que supone prescindir de la gigantesca figura de Goya en escena; sin embargo, esta decisión va más allá del efecto, la sorpresa o el juego experimental. La preterición del pintor, su encierro, su exilio, su disconformidad, su sordera, ¿su desvarío?, alcanzan su plenitud dramática en la ausencia, una ausencia obsesiva, que inquieta a Moratín y a Leocadia, sus compañeros de infortunio, que parecen errantes sobre la escena y, claro está, al propio espectador. La ausencia física es también una ausencia metafórica.

> MORATÍN: Entonces…¿es verdad?
> OFF: ¿Qué?
> MORATÍN: Lo que se rumorea… Lo que algunos venimos sospechando: que no sale.
> OFF: ¿Quién?
> MORATÍN: Él.
> OFF *(Tras una pausa)*: ¿Qué entiendes exactamente por salir?
> MORATÍN: Entiendo «comparecer», «estar presente»… hacerse ver y oír aquí, como nosotros.
> OFF: Quieres decir… ser un personaje más, como vosotros.
> (Sanchis Sinisterra, 2019: 37).

Esta ausencia condiciona dramatúrgicamente la composición de la obra, que se plantea, como reza el subtítulo, como una indagación, como un pretendido intento de desvelar un enigma; empeño baldío, como reconocerá [la voz en] OFF en la penúltima escena:

> OFF *(Con un resto de voz y de aliento)*:…Es inútil… Ha sido inútil…
> … Cancelar el espacio, abolir el tiempo, todo a la deriva…Ni así…
> … Como armar una almadía con los restos de un naufragio…
> … L a Historia no es más que otra fantasmagoría…
> … Lo único real: su obra…
> … Solo hay aquí y ahora…
> … Solo estamos nosotros… O sea… metáforas.
> … Un último esfuerzo, un último resto… un último adiós (Sanchis Sinisterra, 2019: 81).

La ausencia de Goya subraya la presencia de su pintura, de su obra, lo único que se revela como real en esta ficción dramática que indaga en proyectos, miedos, sueños o fantasmagorías, que persigue unos acontecimientos y unas razones que se le escurren. La verosimilitud se muestra esquiva, falaz. Al Goya ausente se contrapone la voz de OFF, sobre-presente como maestro de ceremonias o demiurgo de este fallido proceso, pero ausente también en cuanto que él mismo niega explícitamente su condición de personaje, aunque admita

que le gustaría serlo (Sanchis Sinisterra, 2019: 37-38). Lejano trasunto del dramaturgo o del director de escena o –¿por qué no?– atisbo de ese espectador implícito tenazmente buscado por el autor (Sanchis Sinisterra, 2002: 250 y ss.; Garnelo Merayo, 2005: 303-316; Ferradás, 2012: *passim*), OFF se erige portavoz del nosotros configurado por los receptores de la historia: «…También a mí… a nosotros nos gustaría escucharlas, ¿no es verdad?» (Sanchis Sinisterra, 2019: 30). Sin embargo, en alguna ocasión parece compartir ese papel con el mismo Moratín (Sanchis Sinisterra, 2019: 35-39), a quien OFF, después de disputarle el territorio dramático en diversos momentos, le cede la palabra en la escena última, en la que el autor de *El sí de las niñas* pronuncia un largo monólogo tejido con textos salidos de su propia pluma, antes de que OFF, en un brevísimo epílogo de resonancias brechtianas, cierre la obra con la noticia precisa de los fallecimientos de Goya y el propio Moratín. Hasta entonces, sin embargo, OFF se arroga la facultad de detener la acción, de repetir escenas, de corregirlas, de cambiar de idioma, de discutir con el personaje de Moratín, de suscitar dudas sobre lo que el espectador ve y oye, de esbozar hipótesis, de plantear digresiones… Todo ello horada constante la acción dramática, la deja en suspensión. Incluso cuando reivindica explícita y airadamente ante Moratín su condición de autor de la obra, esa misma vehemencia nos resulta sospechosa e incierta como espectadores: «OFF: ¿Puedes cerrar la boca de una vez? ¡Esta es mi obra, no la tuya! (*Se hace un silencio perplejo en todos los presentes*)» (Sanchis Sinisterra, 2019: 52).

Otras presencias se revelan también esquivas o borrosas, aunque en modo alguno irrelevantes o carentes de fuerza dramática. La lechera de Burdeos reclama su presencia en la acción dramática y se erige en personaje con el nombre de Margot, aunque se muestra temerosa de ser borrada de la escena (Sanchis Sinisterra, 2019: 52) y aunque le parezca precaria la posibilidad de ser pintada: «no soy nadie», dice cuando traslada las palabras de su madre a su amiga Rosario (Sanchis Sinisterra, 2019: 32), lo que nos proporciona a los espectadores una doble y complementaria lectura: en cuanto persona humilde no es considerada digna del retrato de un pintor y en cuanto personaje dramático duda de su viabilidad, dada su condición borrosa. La realidad, de nuevo, estará en el cuadro que la representa (Sanchis Sinisterra, 2019: 77). Leocadia, en ausencia de Goya, supondría la vía de acceso a la intimidad del pintor y como tal se acerca a ella Moratín. Sin embargo, advertimos en doña Leocadia la propensión –¿obligada?– al silencio, silencio que se hace explícito en muchas ocasiones. Es a su personaje –y también al de Rosario– a quienes se asignan con más frecuencia las acotaciones relativas al silencio: «Hay un silencio largo, o que lo parece», «hay un silencio que se alarga … hasta que el sonido de la campanilla lo rompe», «silencio de Leocadia», «silencio», «pausa», «pausa»,

Leocadia no responde», «sigue en silencio Leocadia», «relee en silencio», «silencio», «Y hay un silencio raro», «pausa», «pausa», «tras una pausa», «tras una pausa», «pausa», «Hay un largo silencio», «tras una pausa» (Sanchis, 2019: 20, 28, 29, 34, 35, 43, 46, 66. 67, 68, 69, 70. 71). Estos silencios explícitos están acompañados por otros modos de rehuir la respuesta solicitada. Doña Leocadia tiende a evadirse de las conversaciones que le resultan incómodas, a desentenderse, a cambiar de tema, a dejar las frases inacabadas, a negar, a reiterar, a fingir una ignorancia o una desmemoria poco creíbles, a conculcar el principio de cooperación en los diálogos, a desplazar a otro territorio al interlocutor mediante la formulación de una pregunta, a las evasivas o hasta al sarcasmo:

> GUILLERMO: Pero lo que yo quiero es ser soldado… Bueno, oficial, y luchar contra los serviles para…para liberar a España de sus cadenas.
> LEOCADIA: ¡Sus cadenas! Con lo que a los españoles les gustan las cadenas…
> GUILLERMO: No diga eso madre, que no la reconozco…
> LEOCADIA: Yo tampoco. […] (Sanchis Sinisterra, 2019: 34).

No menos inquietante parece el personaje de Rosario Weiss, hija de Leocadia y cuya paternidad se ha atribuido por algunos al propio Goya, aunque otros la tienen por hija de Isidoro Weiss, el joyero alemán con quien estuvo casada y del que se separó Leocadia Zorrilla de Weiss, compañera y amante de Goya. El personaje de Rosario, llamada con el diminutivo familiar de Mariquita, no aparecía en *El sueño de la razón,* aunque se escuchaba su voz infantil en algún momento. Sin embargo, Rosario –con su nombre propio de mujer adulta, aunque sea todavía una niña– adquiere particular relevancia en la obra de Sanchis. OFF anuncia su presencia en escena, pero esa presencia resulta borrosa, y su visibilidad es incierta (Sanchis Sinisterra, 2019: 21-22), como lo son también sus orígenes e incluso su edad (Sanchis Sinisterra, 2019: 23). Rosario, sin embargo, parece tener un acceso a Goya y una intimidad con él que no alcanzan los demás personajes, aunque esa proximidad con el pintor resulta también confusa o insuficientemente explicada. Rosario se muestra esquiva cuando se le pregunta por ella.

> MORATÍN: Tú… le ayudabas en la Quinta…¿A pintar murales?
> ROSARIO: Sí (*Pausa*). A veces…
> LEOCADIA: Ya lo ve usted, don Leandro: son tal para cual.
> ROSARIO: Por algo será.
> LEOCADIA: ¿Qué? (*Rosario no responde*) ¿Qué has dicho? (*Lo mismo*) «Por algo será»… qué?
> ROSARIO: Nada.
> OFF: Aquí debería percibirse un silencio tenso… que rompería Moratín. (Sanchis Sinisterra, 2019: 25).

No obstante, advertimos en ella una firme determinación: la de ser pintora, aunque Leocadia se muestre a un tiempo orgullosa del futuro de su hija (Sanchis Sinisterra, 2019: 34) y reticente a su dedicación artística:

> LEOCADIA: Mejor te iría aprender música.
> ROSARIO: ¿Música? ¿Y por qué música?
> LEOCADIA: ¿Subes los huevos o no?
> ROSARIO (*Conato interrumpido de salida*): ¿Por qué? Yo quiero ser pintora.
> LEOCADIA: No hay mujeres pintoras, Rosario. Y la música, en cambio, dicen que es un adorno para nosotras, como esto… (*Le enseña la labor*) ¿Te gusta?
> ROSARIO: Sí…¿Y por qué las mujeres no pueden… no podemos ser pintoras?
> LEOCADIA: No podemos ser casi nada…(Sanchis Sinisterra, 2019: 58).

Rosario Weiss Zorrilla se convirtió efectivamente en pintora, aunque su temprana muerte (no había cumplido todavía los veintinueve años) truncó su prometedora trayectoria artística. Otra mujer pionera. Sin menoscabo del reconocimiento a la pintora Rosario Weiss Zorilla, cabe sugerir en la creación del personaje de Rosario para *Monsieur Goya (Una indagación)* algunas significativas semejanzas, ya desde el nombre, con la Rosaura de *La vida es sueño*. Su condición borrosa (y oscura) desde que se insinúan en escena, su voluntad de realizar actividades de las que el orden social vigente excluye a las mujeres, sus orígenes paternos inciertos, sus secretos tenazmente guardados, su probada valentía, su condición de viajeras en un país extraño o su refugio en el silencio –«Respóndate retórico el silencio», dice Rosaura en el verso 1621, en la Jornada II (Calderón de la Barca, 1966: 516)– son rasgos concordantes en los dos personajes dramáticos. Cuando se aproxima el desenlace, OFF es consciente de ese silencio que envuelve la obra: «Hemos escuchado mucho silencio» (Sanchis Sinisterra, 2019: 78), por lo que propone introducir la música mediante el curioso sexteto que forman los personajes, quienes, convocados por el maestro de ceremonias, proceden a una coreografía sonora mediante la repetición de algunas de las réplicas que han ido pronunciando a lo largo del drama. Pero, si con el recurso a la música se pretendía conjurar el silencio, el efecto logrado es el contrario, puesto que la palabra pierde en este contexto todo su significado y queda reducida (o elevada) a sus posibilidades rítmicas y sonoras. No hay comunicación entre ellos y, en consecuencia, tampoco es posible su existencia como personajes, algo que ya había advertido Leocadia (Sanchis Sinisterra, 2019: 69).

La mencionada «quinta pared» posibilita en *Monsieur Goya (Una indagación)* la superposición de dos espacios –Madrid y Burdeos–, pero también de dos tiempos diferentes: los años de las pinturas negras y los años del exilio, inmediatamente anteriores a la muerte de Goya y de Moratín, acaecida en 1828. Y Leocadia insinúa incluso la posibilidad de que Goya crea (¿también

Rosario?) que la *cave*, la antigua bodega de la casa que ahora ocupan en Burdeos comunique con la Quinta del Sordo en Madrid (Sanchis Sinisterra, 2019: 20). Alfonso Sastre imaginó una situación semejante en su obra *Crimen al otro lado del espejo* (Sastre, 1997: 43-85): extraño paso entre un palacio madrileño y un palacio en Bogotá, que comportaba también un desplazamiento temporal, aunque la ilusión se desvelara más tarde como un engaño. En *Monsieur Goya (Una indagación)* esta comunicación espacial y temporal se sugiere como una suerte de alucinación de Goya, pero, significativamente, opera a su vez como juego dramático gobernado por OFF.

Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje) ¿Quién decide lo que es real?

En la mencionada entrevista con Álvaro Vicente, Sanchis explicaba: «Yo sigo empeñado en innovar desde el texto. Mi última obra, *Correr tras un ciervo her*ido, es todo un experimento a nivel textual y tiene que ver precisamente con esta pregunta: ¿Quién decide lo que es real y lo que no?» (Vicente, 2022: 7). El dilema se plantea, en estos mismos términos, en la acción de la obra dramática citada. Dos hermanas, Coral y Vera, mientras preparan sus respectivas obras artísticas, discuten acerca de la dificultad para desentrañar el complejo laberinto de memoria en que parece encerrada su madre:

> CORAL: No encaja en… Quiero decir que… no es real.
> VERA: Y eso, ¿quién lo decide?
> CORAL: ¿Quién decide, qué?
> VERA: Lo que es real… y lo que no.
> CORAL: (*Tras una pausa*) ¿Tienes un *kleenex*?
> VERA: Vamos, Coral, contéstame: ¿quién decide lo que es real y lo que es…?
> (Sanchis Sinisterra, 2022: 31).

Si *Monsieur Goya (Una indagación)* se extraviaba en su propósito de reconstruir teatralmente los años finales de un personaje histórico, y había de contentarse con las (felices) incertidumbres que proporcionaba el periplo dramático, *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje)* pone en duda la realidad de los personajes de ficción que imagina, que se nos presentan como sombras, como retazos, como sueños o como figuraciones. *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje)* se enfrenta a una superposición de tiempos y espacios diferentes, de recuerdos inciertos, de posibilidades y de deseos, de aparentes realidades y de ensoñaciones o de pesadillas. La huella de Kafka, otro de los grandes referentes del dramaturgo, es aquí perceptible. La pregunta que plantea Vera queda sin respuesta y es el espectador quien ha de decidir su propia comprensión de esa amalgama de materiales dramáticos –de ese ensamblaje– que se le ofrece. Es relevante que la historia comience con una escena en la que se

alternan la vigilia y el sueño, la escritura febril y el sonido de una elocuente voz anónima que pide ser transcrita. Sanchis había recurrido al dictado de la escritura en *Enemigo interior*, una obra en la que el viejo Ahrimán Costa, «exiliado absoluto», vertía su historia en un discurso escrupulosamente escogido, revisado y literariamente esmerado (Sanchis Sinisterra, 2012: 81 y ss.). Puede advertirse una semejanza entre aquel Ahrimán y esta voz, pero las situaciones son diferentes, puesto que en *Enemigo interior*, el personaje y su escribiente, Beatriz, mantenían una relación profesional precisa, mientras que en *Correr tras un ciervo herido*, el espectador nunca está seguro del origen de la voz ni tampoco del modo en que Coral la percibe. Por lo demás, frente a la compulsiva manía de auto corrección que practicaba Ahrimán, en *Correr tras un ciervo herido* la voz fluye sin interrupciones, incontenible, torrencial, seductora y conminatoria, verbalmente muy poderosa y literariamente bella. Cabe de nuevo sugerir una analogía con el teatro calderoniano. *La cisma de Ingalaterra* comienza con la presencia en escena del personaje de Enrique VIII, que se queda dormido mientras está escribiendo, y a quien escuchamos hablar en sueños, mientras irrumpe fugazmente la figura de Ana Bolena para decirle: «Yo tengo de borrar cuanto tú escribes» (v. 6). La llegada del cardenal Volseo [Wolsey] despierta al rey, quien en su turbación ha tomado por cierto lo soñado (Calderón de la Barca, 1966: 143). En *Correr tras un ciervo herido* es Vera, la hermana de Coral, la que procura el tránsito del sueño a la vigilia, pero, como en la obra calderoniana, el abrupto despertar no disipa totalmente los límites entre la ficción y la realidad. Pero si en *La cisma de Ingalaterra* la figura soñada prometía borrar la escritura del durmiente, en *Correr tras un ciervo herido* la voz conmina a la escritora a dejar testimonio de su existencia. Más allá de las semejanzas y de las diferencias con los textos mencionados, este sugestivo comienzo traslada al espectador al territorio de la incertidumbre y anuncia, como quería el dramaturgo, la voluntad de subvertir los principios del realismo y de la verosimilitud. La realidad es borrosa y sus límites difusos. No es casual que la palabra «borroso» se emplee en seis ocasiones a lo largo de la obra, ni que toda ella aparezca horadada por las pausas y los silencios. Las acotaciones que indican alguna pausa superan muy ampliamente el centenar y los silencios explícitamente mencionados superan la treintena. Y los personajes «callan» en once ocasiones más. Las vacilaciones se extienden a la certeza o a la incertidumbre, a los recuerdos, al desorden cronológico en la evocación de los sucesos vividos, a la falta de referencias concretas o de explicaciones convincentes sobre algunos acontecimientos decisivos en la vida de la familia o a la naturaleza de las creaciones artísticas de cada una de las dos hermanas.

> VERA: […] ¿Ya sabes de qué trata?
> CORAL: ¿Qué?
> VERA: Tu novela.
> CORAL: No sé si es una novela. (Sanchis Sinisterra, 2022: 4).

> CORAL: Me preocupa. (Pausa) Esta instalación, por ejemplo…
> VERA: ¿Qué?
> CORAL Porque es una instalación, ¿no?
> VERA: No sé si es una instalación.
> CORAL: ¿Es una instalación, sí o no?
> VERA: Espero que sea algo más… […] (Sanchis Sinisterra, 2022: 5-6).

El vacilante y pretencioso proyecto de Vera consiste en una estructura de metacrilato destinada a un espacio de tránsito para que los visitantes que acudan al museo puedan mirar a través de ella y obtener distintas percepciones de la realidad circundante. El dramaturgo prevé utilizar esta estructura (o una semejante) en la propia escenificación de la obra con un objetivo similar:

> Entre la escena y la sala, todo a lo largo de lo que algunos aún llamamos el «proscenio», se levanta el gran bastidor o soporte metálico de un vitral a medio realizar. Su estructura reticular solo ostenta algo más de una tercera parte de las piezas de vidrio o metacrilato que lo constituirán. Dichas piezas son en su mayoría traslúcidas, con cristales de tenues cromatismos, pero las hay también transparentes y aun opacas (Sanchis Sinisterra, 2022: 1).

El libro de Coral, del que poco más sabremos de cierto, acaso sea un proyecto inacabado y difuso o tal vez pueda leerse como trasunto del drama que los espectadores contemplamos, como parece insinuarse en la escena final. La obra plástica y la obra literaria se constituyen así en paradigmas de una percepción incierta o, por utilizar los términos a los que recurre el autor, en paradigmas de una estética de lo borroso o de lo traslúcido. El sueño funciona como vía alternativa de acceso al conocimiento y se nutre de los tumultuosos recuerdos trastocados por el paso del tiempo, por la convulsión que los hechos rememorados suscitaron y por las consecuencias emocionales que originaron. Y se nutre también de proyectos, esperanzas y temores con los que el personaje (o los personajes) se asoman a un futuro que ilusiona e intimida.

En este aspecto *Correr tras un ciervo herido* opera sobre una compleja estructura de simetrías y asimetrías, de complementariedad y oposición. Las dos hermanas, Coral y Vera, ocupan la casa en la que, al menos en apariencia, se desarrolla la acción dramática, lo que constituye el rasgo pertinente que las opone a su padre y a su madre, ausentes ahora de este espacio. Las dos hermanas, a su vez, mantienen una relación de antagonismo y de complementariedad. Las dos ejercen una actividad artística, aunque de naturaleza diferente. Existe entre ellas un cariño y una intimidad indudable, pero también un cierto

resquemor que asoma en algunos momentos, aunque suele ser rápidamente acallado. Pero la oposición más significativa entre ellas hay que buscarla en la condición sedentaria de Coral, frente la vocación errática y nómada de Vera. Coral trabaja como bibliotecaria y con su trabajo sustenta a la familia. Por las tardes se queda en casa: «no levanto el culo del asiento» (Sanchis Sinisterra, 2022: 22). Vera se marchó a estudiar a Trieste y ahora, de regreso a casa, pergeña proyectos para museos y europeos y americanos. El nomadismo de Vera se corresponde con el de su padre, corresponsal de guerra, permanente viajero a zonas en conflicto, a quien un día la madre le pidió que abandonara definitivamente un hogar en el que no parecía dispuesto a permanecer. Su ausencia ha supuesto un vacío que la familia trata en vano de olvidar y de colmar al mismo tiempo. Por el contrario, el sedentarismo o la voluntad de permanencia de Coral se correspondería con el de su madre, depositarias ambas de la memoria familiar. La memoria que representan Coral y la madre es antagónica. La madre está internada en una residencia aquejada de una extraña versión de la enfermedad de Alzhéimer.

> CORAL: Lo de su memoria… Ese Alzhéimer tan raro que…
> VERA: ¿Por qué «raro»?
> CORAL: Lo dijo el mismo doctor Prieto, ¿no te acuerdas?
> VERA: Dijo… y dice tantas cosas, el doctor Prieto…
> CORAL: «Amnesia voluntaria, parece a veces…»
> VERA: «Provocada», dijo… Amnesia provocada.
> CORAL: En todo caso, es como si se hubiera tragado la llave, ¿no?
> VERA: A eso me refiero… (*Pausa*) ¿Sabes qué me dijo en la segunda visita?
> CORAL: ¿El doctor Prieto? ¿Cuándo?
> VERA: Sí… Antes de internarla. Que no quería llegar al dos mil. Eso dijo mamá, mientras le estaban haciendo el test… Que mil novecientos noventa y nueve era un buen año para… «deshabitarse» …
> CORAL: ¿Cómo?
> VERA: Que mil novecientos noventa y nueve era…
> CORAL: ¿Deshabitarse?
> VERA: Eso dijo (Sanchis Sinisterra, 2022: 13).

Así, en el personaje de la madre convergen la ausencia –está fuera de la casa en la que trascurre la acción dramática no evocada– y la duplicidad, puesto que se desdobla en Claudia y Ludmila, una suerte de *álter ego* que la visita en la residencia, pero que solo puede ser vista por Vera, cuando acude a acompañar a su madre. Sin embargo, los espectadores no solo tenemos conocimiento de su existencia doble y ausente a través de la palabra de Vera, sino que, presumiblemente partícipes del sueño o del relato, asistimos a sus inopinadas irrupciones en el espacio dramático y escuchamos sus recuerdos y sus imprecaciones.

> CLAUDIA/ LUDMILA: (*Ha encontrado el cofre en el borde de la mesa, lo sacude levemente, lo escucha y lo manipula mientras habla… no sabemos a quién*) Sí, ellas hacen como si no me vieran… cuando estoy aquí, claro, para convencerse de que la casa es suya y solo suya… Y me borran, sencillamente me tachan cuando notan… cuando presienten que estoy aquí, en tu casa, en mi casa… mientras tú languideces en aquella… antesala de la muerte, que ellas llaman «Residencia»… (*Deambula alrededor de la mesa*) Pero usa mis ojos para mirar, sí: atrévete… (*Mira en torno a la mesa*) Úsalos para ver lo que han hecho de tu reino: un arsenal de trastos, libros, cajas… Y muebles sin estilo, herramientas, papeles, cristales… Que más parece un taller de barrio que una mansión de clase alta… (*Se aproxima al vitral, mientras VERA se desplaza, siempre ajustando y revisando piezas, hasta el extremo opuesto del proscenio*) (Sanchis Sinisterra, 2022: 15).

Esta intervención de Ludmila incide en uno de los ejes dramáticos de *Correr tras un ciervo herido:* la relación con el espacio, que se muestra en las oposiciones presencia/ausencia; posesión/desposesión; acogida/expulsión; salida/llegada; orden/desorden; borrosidad/claridad; cuidado/descuido; habitar/deshabitar, etc. E incide también en otros motivos, como la condición bifronte de los personajes, o en el de decadencia, particularmente aguda en el caso de Claudia. El hilo de voz con el que intenta cantar un *lied* de Schubert en la escena última constituye una dolorosa expresión simbólica de este ocaso.

A su vez la duplicidad Claudia/Ludmila podría sugerir la oposición, que es también complementariedad, entre memoria y desmemoria o entre pasado y presente o juventud y vejez, aunque la buscada confusión entre las dos versiones del personaje impida asignar un papel fijo a cada una de las mujeres que componen este raro dúo. La dicotomía memoria/desmemoria en *Correr tras un ciervo herido* nos sitúa ante una cruda oposición entre esa voluntad de deshabitarse y una particular capacidad para el recuerdo. No es nueva en la obra de Sanchis esta atención a la amnesia provocada. Se había ocupado ya de la cuestión en *Flechas del ángel del olvido* (Sanchis Sinisterra, 2008), como el propio título sugiere, y no son del todo ajenas al motivo de la desmemoria textos como *El lector por horas* o *Sangre lunar*.

El padre, Mateo, comparte ausencia con la madre y el nomadismo con Vera. La primera de las circunstancias lo opondría a las dos hermanas; la segunda, a Coral y a Claudia. Sin embargo, paulatinamente vamos relacionando al padre con la voz que escucha Coral y que pide ser escrita. Esa voz que habla a través de Coral –estamos habitados por las voces de otros– y que Vera escucha durante las noches. Esta voz demanda un hermano, lo que propone una nueva simetría hermanos– hermanas, al tiempo que deja constancia de una carencia, y, sugiere, además, como Vera y Coral apuntan, que sus viajes a los «infiernos» tuvieran

como fin la búsqueda de una fraternidad, entendida, cabe suponer, como una expresión de solidaridad con el otro.

Algunos de los motivos explorados o insinuados en *Correr tras un ciervo herido,* tales como la vejez o el alzhéimer; el deseo de «deshabitarse»; la muerte; el final del milenio; la Nochevieja; la pérdida de la voz; la decadencia, la pervivencia de las guerras, la destrucción y las ruinas; el ocaso de ideales colectivos, familiares e individuales; el olvido y la desmemoria; etc., crean una atmósfera crepuscular y sugieren la conveniencia de la reflexión o del balance sobre el final de un tiempo. La elaborada composición del texto y la reflexión sobre el desenlace conjuran la nostalgia que se insinúa, aunque permiten algunos atisbos de esperanza., En las postrimerías de *Correr tras un ciervo herido*, Coral le pregunta a su padre qué es lo más difícil y Mateo responde «casi sarcástico: Hacer mejor el mundo… dando luz y palabra a sus heridas.», a lo que Coral le replica: «¿Y cómo sabes que esa mirada tuya no dejó… alguna huella en otros? Y hasta puede que en muchos… « (Sanchis Sinisterra, 2022: 50).

El título, que aparentemente se propone como un elemento tangencial, hace referencia a la historia que Mateo contaba a las niñas cuando eran pequeñas. «Correr tras un ciervo herido» remite inequívocamente a los célebres versos 1-3 del «Cántico espiritual», de San Juan de la Cruz:

> Como el ciervo huiste,
> habiéndome herido;
> salí tras ti clamando, y eras ido (San Juan de la Cruz, 1977: 87).

Es también conocido que tanto Galdós en los *Episodios Nacionales* (Pérez Galdós: 1971: 355) como Valle-Inclán en la escena III de *Luces de bohemia* (Valle-Inclán, 2018: 118) emplearon la expresión «como la corza herida», aunque en ambos casos aparecía dotada de una intención irónica de la que carecen tanto el texto de San Juan de la Cruz como el de Sanchis Sinisterra. Cabe leer el título como homenaje literario, desde luego, pero también como una deliberada desproporción entre el universo temático, literario y simbólico al que remite y la posibilidad de su reutilización para un relato infantil con una moraleja diferida. Este relato revela en el desenlace del drama su peculiar uso como fábula, justamente desde su condición de relato truncado:

> MATEO: La historia de la niña corriendo tras un ciervo herido, en realidad, no tenía final… O yo no llegaba nunca a contároslo, porque es muy triste… O, más bien, muy trágico. Y no quería amargaros los sueños… Por eso alargaba y alargaba la carrera de la niña, inventando cada noche pequeños incidentes, situaciones más o menos bobas… que no llegaban nunca a formar una verdadera trama. Y los tres finales posibles quedaban siempre en vilo…
> CORAL: ¿Y cuáles eran esos tres finales?

> MATEO: (*Tras una pausa*) Uno: que al ciervo se le agotaban la sangre y las fuerzas… de modo que la niña solo podía acompañar su agonía. Dos: que el animal, creyendo que la niña era una amenaza, se revolvía y la embestía mortalmente con sus astas. Y tres: que el ciervo se internaba en lo más frondoso del bosque, la niña perdía su pista… y no sabía ni cómo volver a su casa… (*Pausa*) Había un cuarto final posible, claro… pero yo no quería engañaros sobre la realidad del mundo…
> VERA: ¿Y ese final era…?
> MATEO: (*Pausa)* Que la niña diera alcance al ciervo, le curara su herida… y todos felices. (Sanchis Sinisterra, 2022: 50).

Este desenlace se corresponde con la definición que Mateo da de sí mismo: un «personaje a medio hacer», o de manera más elocuente, cuando Claudia le pregunta quién es: «¡Soy… lo que me falta!» ((Sanchis Sinisterra, 2022: 51). Un nuevo oxímoron que opera como reflexión ética y política, que pondera la condición inacabada, precaria y abierta de la obra, que invita a no abandonar la construcción de esa misma obra y que reivindica la necesidad del otro para ser.

Bibliografía citada

AAVV (2019): *Teatro contra el olvido*, Madrid, Primer acto-Nuevo Teatro Fronterizo.

AAVV (1994): *Salas alternativas: un futuro posible,* Lleida, Fira de Teatre de Tárrega-Institut d'Estudis Illerdencs.

AGAMBEN, Giorgio (2005): *Profanaciones,* Barcelona, Anagrama.

BUERO VALLEJO, Antonio (1970): *El sueño de la razón*, Madrid, Espasa-Calpe.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1966): *La vida es sueño* y *La cisma de Inglaterra*, en *Obras completas,* Tomo I, Madrid, Aguilar, 5.º edición. (Edición de Ángel Valbuena Briones).

CRUZ, San Juan de la (1977): *Poesía completa*, Madrid, Magisterio.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009): *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada.

FERRADÁS, Cristina (2012): *La construcción del espectador en el teatro breve de Sanchis Sinisterra*, Bilbao, Artezblai.

GARNELO MERAYO, Saúl (2005): «La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: *El lector por horas*», en *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 27, págs. 303-316.

MARTÍNEZ, Monique (2021): «El Nuevo Teatro Fronterizo como 'contra dispositivo' de investigación-creación», en Abuin, Pérez-Rasilla y Soria Tomás (editores): *Fuera del escenario. Teatralidades alternativas en la España actual,* Madrid, Visor, págs. 263-279.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1971): *La segunda casaca*, en *Episodios Nacionales II serie*, Madrid, Aguilar, 2.ª edición.

RÍO CARRATALÁ, Juan A. (2005): «Entrevista a José Sanchis Sinisterra», en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

SANCHIS SINISTERRA, José (2022): *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje),* inédita.
SANCHIS SINISTERRA, José (2021a): «Epílogo. Dispositivos dispersos en tiempo y espacio», en Abuin, Pérez-Rasilla y Soria Tomás (editores): *Fuera del escenario. Teatralidades alternativas en la España actual,* Madrid, Visor, págs. 281-296.
SANCHIS SINISTERRA, José (2021b): *Furor matemático (El breve destello del joven Galois)*, Madrid, Ñaque.
SANCHIS SINISTERRA, José (2019): *Monsieur Goya (Una indagación)*, Ciudad Real, Ñaque. (Prólogo de Sara Núñez de Arenas).
SANCHIS SINISTERRA, José (2018a): *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral,* Ciudad Real, Ñaque. (Edición de Esther Lázaro).
SANCHIS SINISTERRA, José (2018b): *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea.* Ciudad Real. Ñaque
SANCHIS SINISTERRA, José (2017): *Prohibido escribir obras maestras*, Ciudad Real, Ñaque.
SANCHIS SINISTERRA, José (2014): *Tres monólogos y otras variaciones*, Ciudad Real, Ñaque. (Prólogo de Eduardo Pérez-Rasilla).
SANCHIS SINISTERRA, José (2012): *Deja el amor de lado, Enemigo interior, La raya del pelo de William Holden*, Ciudad Real, Ñaque. (Prólogo de Alberto Fernández Torres).
SANCHIS SINISTERRA, José (2008): *Ñaque o de piojos y actores, Flechas del ángel del olvido, Sangre lunar,* México, Ediciones El milagro. (Prólogo de Lidio Sánchez Caro, Introducción de Eduardo Pérez-Rasilla).
SANCHIS SINISTERRA, José (2003a): *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque.
SANCHIS SINISTERRA, José (2003b). *Vacío y otras poquedades*, Madrid, La Avispa.
SANCHIS SINISTERRA, José (2002): *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque. (Edición de Manuel Aznar Soler. Prólogo de Juan Mayorga).
SANCHIS SINISTERRA, José (2000): *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, Madrid, Espasa-Calpe, (Edición de Eduardo Pérez-Rasilla).
SANCHIS SINISTERRA, José (1996): *Trilogía americana*, Madrid, Cátedra. (Edición de Virtudes Serrano).
SANCHIS SINISTERRA, José (1991): *Ñaque o de piojos y actores*, Madrid, Cátedra, 1991. (Edición de Manuel Aznar Soler).
SASTRE, Alfonso (1997): *Crimen al otro lado del espejo*, Hondarribia, Hiru.
VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2018): *Luces de bohemia*, Madrid, Bolchiro.
VICENTE, Álvaro (2022): «Lo que predomina ahora en el teatro es la estética del *duty free*», en *Dramática*, Madrid, Centro Dramático Nacional, págs. 4-9.
WANG, Yue (2022): *La polifonía en la narrativa de Julio Cortázar y en la dramaturgia de José Sanchis Sinisterra.* Tesis doctoral inédita. Disponible en https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/34608.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 243-266
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24890

Imágenes femeninas en la poesía de raigambre popular de las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936)

Female images in the popular poetry of the Silver Age spanish women writers (1900-1936)

Inmaculada PLAZA-AGUDO

Autoría:
Inmaculada Plaza-Agudo
Universidad Complutense de Madrid, España
inmplaza@ucm.es
https://orcid.org/0000-0002-2295-4361

Citación:
PLAZA-AGUDO, Inmaculada (2023). «Imágenes femeninas en la poesía de raigambre popular de las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936)», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 243-266. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24890

Financiación:
Este ensayo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación: «Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. III. Exilios y migraciones» (Agencia Estatal de Investigación. Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2021-124858NB-I00).

Fecha de recepción: 27/03/2023
Fecha de aceptación: 16/05/2023

© 2023 Inmaculada Plaza-Agudo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

En las últimas décadas, se ha producido una importante labor de recuperación y visibilización de las poetas activas en el primer tercio del siglo XX, lo que ha redundado en una ampliación de la nómina y en un mejor conocimiento de las trayectorias biográficas y literarias de muchas de estas figuras. En el presente artículo abordamos el estudio de la producción poética de algunas de estas autoras que hasta la fecha han recibido una menor atención crítica y cultivaron un tipo de poesía popular. El mismo está caracterizado por seguir, de modo más o menos fiel y sin apenas incorporar innovaciones, los moldes del género. A la hora de llevar a cabo el análisis de este corpus de textos líricos, se adoptará un enfoque de género, de modo que, tras un apartado introductorio referido a cuestiones formales, el artículo se centra en el estudio de los modelos de identidad femenina planteados por estas autoras en su creación, poniendo, para ello, el foco en dos cuestiones que tradicionalmente se han considerado claves en la definición de la identidad femenina: la configuración de los roles de género en las relaciones de pareja y la vivencia de la maternidad en conexión también con la representación de la infancia.

Palabras clave: Edad de Plata; escritoras españolas; estudios de género; imágenes femeninas; modelos de identidad femenina; poesía popular; roles de género; siglo XX.

Abstract

In recent decades, there has been an important effort to recover and make visible the women poets who were active in the first third of the 20th century. This has resulted in an expansion of the corpus and in a better knowledge of the biographical and literary trajectories of many of these figures. In this article we make an approach to the poetic production of some of these authors who to date have received less critical attention and who cultivated a type of popular poetry which followed the characteristics of this genre without incorporating many innovations. When carrying out the analysis of this corpus of lyrical texts, a gender approach will be adopted. After an introductory section referred to textual issues, the article focuses on the study of the female identity models in these authors' books and pays attention to two subjects that have traditionally been considered key in the definition of female identity: the configuration of gender roles in romantic relationships and the experience of motherhood in connection with the representation of childhood.

Keywords: Silver Age; Spanish women writers; Gender Studies; female images; female identity models; popular poetry; gender roles; 20th Century.

En las últimas décadas, hemos asistido a una fundamental labor de recuperación de la producción literaria de las escritoras españolas activas en el primer tercio del siglo XX, periodo de importantes cambios y transformaciones en la situación social de las españolas, caracterizado también por el surgimiento de nuevos modelos identitarios. En el caso concreto de las poetas, cabe destacar las antologías pioneras de Jiménez Faro (1996) y Miró (1999), a las que se sumaron, en el año 2010, la primera de Merlo, *Peces en la tierra*, y, doce años después, una segunda, *Con un traje de luna* (2022), que amplía el lapso temporal de referencia a la primera mitad del siglo XX, así como la de Ferris (2022). A estos trabajos de carácter antológico, hay que añadir los estudios de Pérez (1996) y Wilcox (1997) sobre poesía española contemporánea de autoría femenina, y los centrados específicamente en las poetas de preguerra de Cole (2000), Bellver (2001), Plaza-Agudo (2011 y 2015) y Garcerá (2018). Es importante, asimismo, resaltar algunos artículos, que, por su carácter pionero, resultan claves, como son los de Ciplijauskaité (1989), Mainer (1990) y Quance (1998). Mención especial merece, a su vez, como trabajo panorámico más reciente el número monográfico de la revista *Anales de Literatura Española*, que, coordinado por Helena Establier Pérez y Laura Palomo Alepuz, se centra en el estudio de diversas poetas activas entre 1900 y 1968 (2023)[1].

1. Cabe mencionar asimismo el volumen coordinado por Establier Pérez en 2023, sobre la representación del cuerpo y la sensualidad en la poesía española de autoría femenina entre 1900 y 1968.

Gracias a estos trabajos, se ha ampliado progresivamente la nómina de poetas activas en el primer tercio del siglo XX, lo que ha redundado, a su vez, en un mejor conocimiento de las trayectorias biográficas y literarias de muchas de estas figuras, que han sido objeto de atención individualizada en monografías, artículos, tesis doctorales, etc., y cuyas obras también se han ido reeditando. De esta forma, en los últimos años, al corpus conformado casi exclusivamente por Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Carmen Conde y Rosa Chacel, se han sumado nombres como los de Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi, Elisabeth Mulder, María Cegarra Salcedo o Margarita Ferreras, cuya poesía ha recibido un interés creciente por parte de la crítica y el público. También, aunque en un segundo plano con respecto a las autoras ya mencionadas, son relativamente conocidas en su labor como poetas Sofía Casanova, Concha Espina y Pilar de Valderrama.

Junto a estos nombres, cabe destacar los de otras autoras de poesía, que, aunque presentes en buena parte de las antologías y trabajos panorámicos, han recibido una atención crítica más tímida, lo que se debe en parte al hecho de que cultivaron una poesía al margen de la estética modernista y de las innovaciones vanguardistas, dos de las principales tendencias identificables en la producción poética de las escritoras del primer tercio del siglo XX (Plaza-Agudo, 2011). Nos estamos refiriendo aquí, así, a un grupo de poetas que siguieron el modelo de la tradición popular de un modo fiel y sin apenas incorporar elementos innovadores (como sí harían otras autoras coetáneas como Concha Méndez y Josefina de la Torre). Entre ellas, encontramos nombres relativamente conocidos gracias a otras dimensiones de su obra: Carmen de Burgos y Josefina Romo Arregui, y otros bastante desconocidos a pesar de que, en algunos casos, las autoras gozaron de cierto reconocimiento en la época: Casilda de Antón del Olmet, María Dolores Arana, Cristina de Arteaga, Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía, Gloria de la Prada, María Teresa Roca de Togores y Marina Romero.

En el presente artículo centraremos nuestra atención en el estudio de la producción poética de estas escritoras, que, al igual que sus colegas varones, encontraron en la poesía popular un modelo en el que inspirarse y una fuente de la que tomar múltiples recursos. A la hora de abordar el estudio de este corpus de textos líricos, al margen de un primer apartado introductorio en el que nos referiremos a algunas cuestiones de tipo formal, adoptaremos un enfoque de género, de modo que, partiendo de la importancia de las artes y de la literatura a la hora de conformar los imaginarios colectivos (Vilches-de Frutos y Nieva-de la Paz, 2012: 19), ahondaremos en los modelos de identidad femenina planteados por estas autoras en su creación, lo que

es especialmente relevante en un periodo como el primer tercio del siglo XX en que las españolas protagonizaron un momento de transformaciones sin precedentes en su situación social que condujeron a su progresivo acceso a la esfera pública. Al ser la poesía un género íntimo por excelencia, se convierte desde este punto de vista en una fuente privilegiada para ahondar en cómo estos cambios en los roles de género eran vividos por las autoras en su privacidad, lo que nos permite identificar la complejidad que suponía para ellas el proceso emancipatorio y la asunción de unos nuevos roles y modelos de identidad en los que no habían sido socializadas. Continuando con la labor iniciada en Plaza-Agudo (2015), pondremos, así, el foco en dos cuestiones que tradicionalmente se han considerado claves en la conformación de la identidad femenina, la configuración de los roles de género en las relaciones de pareja y la vivencia de la maternidad en conexión también con la representación de la infancia.

Formas de la poesía popular cultivadas por las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936)

El cultivo que las poetas del primer tercio del siglo XX hicieron de la poesía popular está en consonancia con el enorme éxito que esta tuvo durante el periodo, gracias en parte a autores de la talla de Federico García Lorca y Rafael Alberti, que, precedidos de la impronta de los Machado y Juan Ramón Jiménez, fueron, sin duda, dos de los escritores que contribuyeron más poderosamente a su difusión (Morris, 1988; López Martínez, 1992 y 1995; García de la Concha, 2000: 69-76). Las autoras coincidieron, así, con ellos en el gusto por los poemas y canciones populares, sobre los cuales se inspiraron para construir una poesía caracterizada por la preponderancia de versos de arte menor y estructuras romancescas y asonantadas, la sencillez del lenguaje, la repetición de estribillos, la incorporación de imágenes de raigambre popular, etc. Nos encontramos, por lo demás, ante un tipo de influjo, que, más allá de la presencia de elementos coloristas, responde a una verdadera asimilación del folclore, en la medida en que, como subraya López Martínez (1992), «el carácter popular de un poema […] no proviene de actitudes coloristas y costumbristas, sino de pautas operativas, de estrategias formales y estilísticas asimiladas de la lírica folklórica» (26).

Dentro de las diversas fórmulas procedentes de la tradición poética popular, algunas escritoras de preguerra, fundamentalmente las mayores como Carmen

de Burgos[2], Gloria de la Prada[3] y Casilda de Antón del Olmet[4], mostraron una especial predilección por la copla, generalmente de inspiración andaluza, en consonancia con la recuperación del folclore que se estaba llevando a cabo por aquellos años. En su poesía es, así, posible identificar coplas en diversos asientos métricos (como soleares, seguidillas, cuartetas, solearillas, etc.), siendo común la representación de la imagen icónica de la guitarra, que remite al cante y a lo andaluz.

Este tipo de composiciones, codificadas en un lenguaje sencillo, se construyen, por lo demás, alrededor de una idea que aparece sintéticamente expresada y que recoge frecuentemente una enseñanza procedente de la sabiduría popular. Proverbios y refranes se presentan, de esta forma, como la fuente de partida de muchas de las coplas, en las que predomina habitualmente un cierto tono moralizante, como se puede ver en los siguientes versos de Gloria de la Prada: «Caminando, caminando, / todos vamos por la vida / y al que camina ligero / se le interpone la envidia» (Prada, 1911: 20); «Si quieres vivir contento / júntate con los que ríen… / y ríe también con ellos» (36). En otros de sus textos, la autora llega incluso a actualizar el refrán «Ande yo caliente, y ríase la gente», que ya había popularizado Góngora en una famosa letrilla: «El mundo entero

2. Conocida sobre todo en su faceta como narradora y periodista, Carmen de Burgos (Almería, 1867-Madrid, 1932) es, sin duda, una de las personalidades más destacadas del primer tercio del siglo XX. En este trabajo nos interesa la labor de la autora como poeta, ya que, en 1901, en los comienzos de su carrera literaria, publicó el poemario *Notas del alma. Cantares*, que apareció enmarcado entre un prólogo de Alfonso Pérez Nieva, un epílogo de Juan Pérez Zúñiga y una malagueña para piano de Joaquín Taboada.
3. Parte de la información que planteo a continuación sobre Gloria de la Prada la obtuve, cuando realizaba la investigación para mi tesis doctoral (defendida en el año 2011), en una web, hoy no disponible, de la profesora Kirsty Hooper en la University of Liverpool. También se puede consultar la semblanza que traza Merlo (2022: 119-122). Gloria de la Prada (Sevilla o Madrid, 1886-¿Madrid?,1951) publicó varias colecciones de cantares, la mayoría de inspiración andaluza, durante la década de los diez. Además de compositora de coplas, Gloria de la Prada fue intérprete y narradora, publicando varias novelas y cuentos en algunas de las colecciones más populares del periodo como «Los Contemporáneos» y «El cuento Semanal». El primero de sus libros de poesía es *Mis cantares* (1911), al que seguiría en 1912 *Noches sevillanas. Cantares*, antecedido por un cuento de la propia autora. En 1913, salió a la luz *Las cuerdas de mi guitarra*, tras el cual publicaría *El barrio de la Macarena* (1917) y *La copla andaluza* (sin fecha) en la editorial Renacimiento.
4. Casilda de Antón del Olmet (Huelva, 1871-Madrid, ¿?) publicó dos libros de poesía previamente a la Guerra Civil, *Cancionero de mi tierra* (1917) y *Nuevo Cancionero* (1929), ambos en la Imprenta de Juan Pueyo. El primero de los libros está precedido de un prólogo de Pedro de Novo, miembro de la Real Academia Española y de la Historia, quien aporta algunos datos biográficos sobre la escritora, que fue colaboradora en la prensa madrileña (*La Época* y *La Correspondencia de España*) y en la andaluza (destaca *La Alhambra*, de Granada) (Ramírez Gómez, 2000: 57-58), así como autora del ensayo *Feminismo cristiano* (1931).

va en mí, / ¿qué me importan los demás… / ni que puedan decir?» (Prada, 1912: 39).

En otras ocasiones, la poesía de inspiración popular de las autoras está construida sobre romances o estructuras romancescas e incluso sobre fórmulas directamente tomadas de la canción infantil popular[5]. En estos casos, la musicalidad de los textos, caracterizados generalmente por un lenguaje sencillo, minimalista y poco retórico, se logra frecuentemente a través de recursos propios de esta, tales como las repeticiones, las estructuras paralelísticas, la incorporación de un estribillo o incluso la proliferación de diminutivos (Cerrillo, 2005: 30). Así lo podemos observar en la última sección del poemario *La peregrinación inmóvil* (1932), de Josefina Romo Arregui[6], titulada «Pétalos». En ella, introduce una serie de poemas de corte popular, en algunos de los cuales es evidente la influencia de la lírica infantil, lo que está en consonancia con el deseo repetido por el sujeto poético femenino de infantilizarse y hacerse pequeño:

> Quiero ser pequeñita
> como un silfo o un hada,
> vivir bajo una seta
> de pintas coloradas,
> tener sueños de niño
> e infantil ilusión,
> y cual menuda fresa,
> sabrosa y encarnada
> que ofrece su dulzura,
> tener el corazón («Quiero ser pequeñita…», Romo Arregui, 1932: 71-72).

El resultado de la aplicación de estos recursos son con frecuencia poemas caracterizados por un cierto tono *naíf* y una aparente intrascendencia temática, aspectos estos que llevan a asociarlos con la espontaneidad y la facilidad expresiva, dos de los tópicos más ampliamente extendidos sobre la creación poética de autoría femenina, que incluso son destacados por los escritores que

5. Morris (1988) recuerda la admiración que Federico García Lorca y Rafael Alberti, dos de los poetas de la Generación del 27 que más influencia ejercieron sobre las poetas de preguerra, sentían por las canciones de cuna de autores como Gil Vicente y Lope de Vega. El atractivo de estos poemas residía en la utilización de técnicas como el paralelismo, la repetición, la aliteración y la onomatopeya, que daban a los textos una gran musicalidad (43).

6. Josefina Romo Arregui (Madrid, 1909-Madrid, 1979) era doctora en Filosofía y Letras (1944) y desarrolló carrera académica como crítica literaria (fundó la revista *Alma* y fue coeditora de *Cuadernos de Literatura Contemporánea* entre 1942 y 1952). Ejerció como profesora universitaria en España y Estados Unidos. Antes de la Guerra Civil, publicó un único libro de poesía *La peregrinación inmóvil* (1932) (Jiménez Faro, 1996: 193-194; Gómez González, 2021: 115-158).

prologan los libros de las poetas y que, con sus comentarios condescendientes y paternalistas, contribuyen a restarles valor (Plaza-Agudo, 2012).

Aunque no suele ser lo más habitual a pesar de la incorporación de recursos propios de la canción infantil, algunos de los poemas incluidos en los libros de las autoras, especialmente en el caso de Josefina Bolinaga[7], están dirigidos a niños y niñas, a quienes se busca transmitir generalmente una enseñanza y en los que el tipo de receptor condiciona el tono y la temática[8]. En el año 1934, la autora publica, así, *Candor: Niños y flores*, poemario en el que un público infantil, interpelado de una manera reiterada, se convierte en el destinatario de unos poemas que tienen, en la mayoría de los casos, un carácter narrativo y están generalmente protagonizados por diferentes tipos de flores y plantas, que aparecen personificadas y que toman la palabra para dirigirse a unos niños. Frecuentemente, a través de los parlamentos de las flores, se busca plantear una reflexión de tipo moral o existencial, como sucede en el caso del poema «Rosa», donde la flor, «bonita» pero perecedera, aconseja la eliminación de la actitud orgullosa ante la fugacidad de la existencia: «Así, niños míos, / no tengáis orgullo, / porque las bellezas / son cual mis capullos. / ¡Y nunca presuma / la niña de hermosa, / puesto que ella dura / igual que una rosa!» (Bolinaga, 1934: 37-40)[9].

7. Aunque fue conocida principalmente como autora de literatura infantil, Josefina Bolinaga publicó también poesía previamente al año 1936. Por lo demás y a pesar de ser una escritora de cierto éxito en el periodo –como demuestran las noticias y reseñadas aparecidas sobre la escritora en algunos diarios de tirada nacional como el *ABC* y el *Heraldo de Madrid* y el hecho de haber ganado el Concurso Nacional de Literatura–, no existe bibliografía secundaria reciente sobre su trayectoria vital y literaria. En la página https://datos.bne.es/persona/XX1190195.html, aparecen las siguientes fechas y lugares de nacimiento y muerte: Balmaseda, 1880-Madrid, 1965. Más que como poeta, la escritora fue sobre todo conocida, tanto en el periodo de preguerra como después en la posguerra, como autora de cuentos. El primero de los libros de poesía de Josefina Bolinaga, *Alma rural*, salió a la luz en el año 1925, precedido de un prólogo de Wenceslao Fernández Flórez. El segundo poemario de Josefina Bolinaga, *Flores de amor*, se publicó en el año 1927 con un poema-prólogo de Luis Fernández Ardavín. En el año 1934, Josefina Bolinaga publicó *Candor: Niños y flores*, que es un libro de poemas para niños.
8. Este cultivo de una poesía dirigida a niños y niñas debe enmarcarse dentro de una tendencia más general identificable en el primer tercio del siglo XX relacionada con la práctica de una literatura infantil por parte de las autoras. Nieva de la Paz (1993) ha estudiado, así, el teatro infantil de Halma Angélico, Elena Fortún y Concha Méndez, quienes, alejándose de una tendencia escolar que trataba de transmitir enseñanzas morales, escribieron obras que buscaban sobre todo la diversión y el entretenimiento.
9. Aunque no es objeto del presente ensayo, pues, en él, no abordamos el estudio de la poesía popular infantil, sino la influencia de determinados elementos característicos de la misma en la obra poética de las autoras del primer tercio del siglo XX, es importante precisar que esta ha sido objeto de diferentes definiciones y clasificaciones. En su estudio sobre el *Cancionero popular infantil*, Cerrillo (2005) considera, así, que engloba «aquellas

Finalmente, aunque no nos detendremos en ello en este trabajo, cabe destacar que la utilización de fórmulas de inspiración popular está ligada, en ocasiones, al planteamiento de una temática religiosa. En algunas poetas como María Luisa Muñoz de Buendía[10] y María Teresa Roca de Togores[11], la religión aparece, así, presentada en su aspecto más costumbrista con abundantes referencias a la Semana Santa andaluza y a ciertas figuras de la hagiografía. En muchos de los poemas de estas y otras de las autoras, es, por lo demás, especialmente evidente la influencia de Federico García Lorca en relación a una ambientación común en el sur y a la adopción de una serie de imágenes y símbolos del poeta, entre ellos la luna y el color verde, asociados ambos a la muerte y a lo trágico. En otras poetas como Cristina de Arteaga[12] y Josefina Romo Arregui, que manifiestan especial predilección por el romance y las estructuras romancescas, lo popular sirve para plantear una preocupación religiosa, que, en su caso, frente al de sus contemporáneas, carece de una dimensión folclórica. Para ellas, lo popular se convierte en un canal para la reflexión.

composiciones, ejecutadas por los niños» que «permanecen vivas a través de las variantes, siendo patrimonio exclusivo –o, al menos, mayoritario– de ellos, aunque hay algunos casos que, por sus especiales características, requieren intervención de los adultos» (37).

10. La poeta onubense María Luisa Muñoz de Buendía (Huelva, 1898-Madrid, 1975) publicó en 1934 su primer poemario, *Bosque sin salida*, que aparecía precedido de un prólogo de su compatriota Juan Ramón Jiménez, lo que, sin duda, constituía una magnífica presentación en sociedad para una autora, que, por lo demás, ya tenía una cierta presencia pública, tal y como pone de manifiesto el hecho de haber colaborado en las revistas *Papel de Aleluyas*, *La Gaceta Literaria* y *Alfar* y en el diario *La provincia* (Huelva) (Colchero Cervantes, 2015: 101). Se puede completar información bio-bibliográfica sobre la autora en la tesis doctoral de Colchero Cervantes (2015) y en Merlo (2022: 253-262).
11. María Teresa Roca de Togores (San Juan de Luz, 1904-Madrid, 1989) inició su carrera literaria con la publicación en el año 1923 del libro *Poesías* en la Imprenta del Sucesor de R. Velasco. Su segundo libro, *Romances del Sur*, no aparecería hasta el año 1935 en Ávila, en el Establecimiento Tipográfico de Nicasio Medrano, firmando la autora como marquesa de Beniel. Esta escritora, de origen noble, fue condesa de Torrellano y académica de la Real Academia de la Historia. Para más información, se puede consultar Gómez González (2021: 73-114).
12. Cristina de Arteaga (Zarautz, 1902-Sevilla, 1984), que procedía de una familia aristocrática, fue una de las primeras mujeres en España en doctorarse en Ciencias Históricas en el año 1925, al tiempo que tenía una cierta presencia en el panorama público, especialmente por su papel como conferenciante sobre cuestiones relacionadas con la mujer desde un punto de vista conservador. Posteriormente, ingresaría en la Orden de las Jerónimas (Jiménez Faro, 1996: 135; Gómez González, 2021: 15-72). En el año 1925, publicó el poemario *Sembrad…*, que obtuvo cierto éxito como pone de manifiesto tanto el hecho de que alcanzara una tercera edición en el año 1928, como las numerosas reseñas que se incluyen al final del libro.

La representación de los roles de género en las relaciones amorosas: cambios y permanencias

Uno de los temas que ocupa un lugar destacado en la producción de las autoras de poesía popular del primer tercio del siglo XX es el amor[13], que se dibuja generalmente como un vínculo complejo entre el sujeto poético femenino y un tú masculino, que aparece representado como indiferente y que no corresponde a la intensidad amatoria del yo lírico, que sufre hasta el desgarro ante un amor imposible. Así lo podemos ver en el poemario de Carmen de Burgos, *Notas del alma. Cantares*, en el que una parte considerable de las coplas están dirigidas a un tú, que se convierte en el centro de la vida del yo poético enamorado, para quien el amor se transforma en una protección contra las desgracias y dificultades: «¡Cuántas tristezas y abrojos / encuentro á mi alrededor! / En tu cariño tan solo / descansa mi corazón» (Burgos, 1901: 28). Son, sin embargo, numerosos los poemas en los que se alude a la condición no correspondida de este amor y, por tanto, a la tristeza y desolación que produce en el sujeto, que, aun así, hace suya la paradoja y expresa «Prefiero sufrir y amarte / á gozar y aborrecerte / que á vivir sin tu cariño / es preferible la muerte» (59).

Más allá de esta configuración del yo como un sujeto que se entrega y que sufre por amor, no faltan en el poemario de Carmen de Burgos las coplas en las que se denuncia el diferente comportamiento masculino y femenino en las relaciones y un maltrato (no concretado) hacia las mujeres: «Quien sin razón ni motivo / á alguna mujer disfama / merece que con desprecio / todos le escupan la cara» (82)[14]. La traición se dibuja, de este modo, como un hecho imborrable para un sujeto que no puede olvidar y dejar de sentir el engaño, incluso cuando aparentemente se ha restablecido el vínculo que lo unía con el tú amado: «Tu cariño ya no basta / á llenar mi corazón / que al recibir tus caricias / me acuerdo de tu traición» (73). El desengaño amoroso lleva, de hecho, en ocasiones, a la expresión de un sentimiento negativo hacia el otro: bien de odio y de desprecio («Yo bendigo el desengaño / que me obligó á conocerte / y es mi desprecio tan grande / que ni puedo aborrecerte», 43), bien de vergüenza por haber amado

13. Estamos ante un tema que, como analiza Gutiérrez Carbajo (1990) en su estudio sobre la copla flamenca y la lírica de tipo popular, ocupa un lugar destacado en esta última. El amor adquiere, así, diferentes modulaciones, de modo que son comunes los textos en los que se incide en la idea del amor no correspondido, la ausencia del sujeto amado, los celos, la queja, la pena, etc.
14. En otra de las coplas, se expresará: «El hombre que á las mujeres / no las trata con cariño / ó no conoció á su madre / ó la perdió siendo niño» (Burgos, 1901: 31).

a quien no lo merecía («Solo vergüenza me queda / de haberte querido á ti / al ver que todo en tu alma / es pobre, bajo y ruin» 43)[15].

Al igual que sucede en el poemario de Carmen de Burgos, también en los textos poéticos de Gloria de la Prada, el amor se configura como el tema central, representándose, en la mayoría de los casos, como un amor desgraciado, dada la falta de comunicación entre los dos sujetos que parecen buscar en el vínculo amoroso aspectos diferentes: «Besaba tu boca / buscando tu alma / y tú sólo besabas mis labios… / porque te gustaban» (Prada, 1911: 28). La angustia está, así, siempre presente en un yo dubitativo ante los verdaderos sentimientos del otro que, aunque podría complementar, aparece frecuentemente como ajeno y extraño: «Besando tus ojos, / besando tu cara… / yo sentía una angustia muy grande / de ver que dudabas» (30). El amor aparece, en este sentido, indisolublemente unido al dolor, ya que entraña en sí mismo una gran paradoja que se asume, con todo, de un modo natural: «Comprenderás si has querido, / ¡que el querer es un encanto, / y es el querer… un martirio!» (Prada, 1913: 32). El sujeto que canta en los versos es, pues, un sujeto desgarrado, que sufre hasta el límite de la angustia por un desengaño que no es capaz de superar –«Tan dentro del alma / te llevo metío, / que para quitarme de este querer tuyo / no encuentro camino» (20)– y al que finalmente acaba renunciando –«Quise dejar de querer, / señal que estaba queriendo, / ahora me da todo igual… / señal de que ya no quiero» (Prada, 1911: 67)–. El dejar de amar se convierte, de esta forma, en una liberación para un sujeto femenino que se ha entregado totalmente al amor y que, aun «venciendo», sufre:

> En cuestiones de amores
> todos robamos.
> Unas veces perdemos,
> otras ganamos.
> Y hay ocasiones
> en que son los burlados,
> los vencedores (Prada, s.a.: 113).

En muchas de las coplas, Gloria de la Prada pone, por lo demás, de manifiesto la desigual situación de mujeres y hombres, así como el doble criterio moral

15. Aunque en el conjunto del poemario la religión no parece ocupar un lugar central, es frecuente la alusión a Dios, que desempeña, en el contexto del vínculo amoroso, diversas funcionalidades: en algunas coplas, actúa, así, como intermediario al cual se pide la felicidad para el sujeto amado («Sentir un amor inmenso / celos, venganza y dolor / y pedirle á Dios tu dicha / ¿quieres más abnegación?», 55), o como actante que hace justicia tras el abandono y el engaño («lo que has hecho con mi alma / no te lo perdona Dios», 61; «En medio de mi amargura / solo pido á Dios de tí / que todo lo que hé sufrido / lo tengas tú que sufrir», 67).

que se establece a la hora de juzgar los comportamientos masculinos y femeninos. La vida de las primeras se dibuja, por ello, como doblemente limitada y obstaculizada ante la imposibilidad de hallar vías para la realización personal y profesional fuera de la esfera privada: «¡Qué fatiga es ser mujer!; / es tan sólo un caminito / el que nos dejan correr» (Prada, 1917: 32); «Por no querer trabajar / está la mujer sujeta… / al que la quiera pagar» (Prada, 1912: 11). Al mismo tiempo, se desmitifican algunos mitos procedentes de la religión cristiana, como el de la primera pareja de la humanidad: Eva, la mujer culpable, y Adán, cuya falta es siempre excusada: «A Eva se le echa la culpa / de todo el mal de la tierra, / y puede que fuera Adán / el que la tuviera» (Prada, 1911: 115)[16].

En las coplas de Gloria de la Prada, se insiste, por lo demás, no sin un atisbo de intencionalidad crítica, en la dependencia femenina en el amor, frente al desapego o indiferencia masculinos: «Lo mismo que la luna / son las mujeres / que viven del reflejo / del ser que quieren. / Pero esto pasa, / cuando el querer se hace / dueño del alma» (Prada, s.a.: 119). Se enfatiza, de este modo, el diferente interés que los hombres tienen en las relaciones, frente a las mujeres, que anhelan un respeto que se torna casi siempre imposible: «Te estás haciendo ilusiones / de que todos te respetan, / ¡el respeto de los hombres… / *sólo* lo tienen las feas!» (Prada, 1911: 65). En otros textos, la autora va más allá y denuncia el hecho de que los hombres solo perciben a las mujeres como objetos de amor u odio y no como sujetos iguales: «Hablas de amor y mujeres / cuando te sientes poeta, / ¡y cuando te sientes *hombre*… / te burlas y las desprecias…!» (Prada, 1912: 47). Con todo y a pesar de esta conciencia de género *avant la lettre*, en algunas de las coplas aflora la visión androcéntrica y machista que caracteriza a la tradición popular española y que puede llegar incluso a justificar el maltrato: «Todo el que insulta á una hembra, / es que la tiene en muy poco, / ó que la quiere de veras» (Prada, 1913: 61).

En los dos libros de poesía que Casilda de Antón del Olmet publica previamente a la Guerra Civil, *Cancionero de mi tierra* (1917) y *Nuevo Cancionero* (1929), aunque encontramos poemas que reflejan fielmente la tradición en lo que se refiere a las relaciones de género, observamos que, en ocasiones, aflora un sujeto femenino que expone preocupaciones fundamentales en la vida de

16. La relectura de los mitos femeninos, tanto de origen grecolatino como bíblico o histórico, es una tendencia que observamos en la creación literaria de autoría femenina en España en los siglos XX y XXI, de modo que creadoras de diferentes géneros revisitan críticamente estas figuras para plantear, entre otros, una reflexión sobre la configuración de los roles de género y su evolución a lo largo de los siglos (Nieva-de la Paz, 2022). En el caso concreto del mito de Eva, este ocupará un lugar preponderante en la poesía de las autoras de la posguerra española, a partir de la obra inaugural, *Mujer sin Edén* (1947), de Carmen Conde (Payeras Grau, 2007; Plaza-Agudo, 2022).

las mujeres y que veladamente expresa una crítica hacia el orden patriarcal. Así, por ejemplo, en una de las coplas, se aborda el tema de la honra ligado a una mujer viuda, que defiende la memoria y buen nombre de su marido muerto: «Sola contra todos lucho, / por honrarte y defenderte; / bien puedes agradecerlo, / si los muertos agradecen» (Antón del Olmet, 1917: 20). El lamento o la queja por el abandono del marido o del amante es también un tema recurrente en estos poemas. Así, en otra copla, se condensa el aciago destino que espera a las mujeres, que pasan de la tutela del padre a la tutela de la pareja: «Me separé por seguirlo / de la vera de mi madre, / y me dejó al poco tiempo / abandonada en la calle» (Antón del Olmet, 1929: 10). El amor se configura, por lo demás, como la razón de ser de la existencia femenina, de manera que la imposibilidad del mismo es presentada como una tragedia, en tanto que el sujeto poético femenino ama con una intensidad que llega al límite de su cordura: «Para dejar de quererte, / sólo tengo dos caminos: / ó que pierda la razón / ó que me muera ahora mismo» (Antón del Olmet, 1917: 31).

En otros poemas de Antón del Olmet, se asume, sin embargo, aparentemente sin intencionalidad crítica y tan solo mimética, un punto de vista masculino que expone su visión acerca de las mujeres. Así, por ejemplo, un tema recurrente es la violencia de género, que es presentada desde una perspectiva androcéntrica como un mal inevitable, bien por la maldad innata de la mujer, bien por los vicios inevitables del hombre. En el siguiente poema, encontramos una voz masculina que expresa su no arrepentimiento por haber matado a una mujer: «Por matar á una mujer / en el presidio me encuentro; / si resucitar pudiera / otra vez volviera preso» (104). El hombre aparece, pues, excusado de un delito que se atribuye siempre a otras causas: «Si le pego a mi mujer, / la culpa la tiene el vino; / al enfadarse comete / una injusticia conmigo» (Antón del Olmet, 1929: 90). En consonancia con esta visión, en otros de los textos la mujer aparece como una *femme fatale*, que conduce al hombre al delito: «Por quererte, mala hembra, / un delito cometí; / al prenderme la justicia / te has alejado de mí» (58); «Me engañó por darme celos, / después de haberla matado / la perdoné con un beso» (118). Siguiendo, pues, la ideología subyacente al refranero popular, la violencia de género se presenta como totalmente justificada para garantizar el amor y la obediencia de la mujer: «Hombre, para asegurar / el que la mujer te quiera, / con una mano acaricia / y con la otra mano pega» (130).

El tono pesimista a la hora de representar el vínculo amoroso que veíamos en Carmen de Burgos y en Gloria de la Prada, lo encontramos también en una autora más joven como María Luisa de Muñoz de Buendía, quien en el tercer apartado de su poemario *Bosque sin salida* (1934), «Varia y múltiple», presenta

el amor no tanto como una fuente de plenitud y realización, sino sobre todo como una vorágine, como un «bosque sin salida», en el que el sujeto poético queda atrapado sin que resulte posible la escapatoria. Se utiliza, asimismo, la imagen del enamoramiento como un gusano que va royendo por dentro hasta destruir el corazón, que queda maltrecho y malherido[17]:

En este bosque sin salida,

que es mi vida
¿quién entró?
Como gusano en tierna fruta
entró el amor
y va royendo, hasta minarlo,
el corazón («Bosque sin salida», 1934: 67).

El papel de la mujer en el amor se sigue, pues, representando en este libro desde un punto de vista bastante tradicional, de modo que la dependencia y pasividad de esta en el seno de las relaciones de pareja se configura a través de la significativa dicotomía metafórica arcilla (lo femenino)-mármol (lo masculino):

Tú eres enero frío, yo la flor del almendro
que al invierno enamora con promesas de mayo.
Tú eres el ancho río, yo el arroyo
que canta por el prado.
Tú eres el duro mármol
y yo la blanda arcilla
que moldea la mano dulcemente. […]
La forma en mármol quedará grabada
y yo quedaré en ti, sin tú sentirme,
oculta misteriosa y olvidada («Mármol», 72).[18]

Como se puede ver a partir de los textos comentados, es relativamente frecuente en la poesía de autoría femenina de inspiración popular el reflejo de la desigual situación de mujeres y hombres en el terreno de las relaciones amorosas. Se

17. Como ha estudiado López Martínez (1992) en relación a la poesía de Juan Ramón Jiménez, el corazón se convierte en el centro de numerosas fórmulas de inspiración popular para referirse al desamor o a las consecuencias negativas que el amor puede tener en el sujeto poético: *el corazón que llora*, *el corazón partido*, *el corazón muerto*, *el corazón marchito*, etc. Aunque en el poema de Muñoz Buendía no nos encontramos exactamente ante ninguna de estas construcciones, sí parece clara la influencia.
18. Frente a estas imágenes tradicionales de la feminidad, habría que destacar la de la mujer jugando al tenis que aparece en el poema «Gardenia» y que, sin duda, constituye una manifestación de modernidad, en la medida en que el deporte se configura como símbolo inequívoco de los nuevos tiempos: «Ligera como el gamo / que salta en la pradera, / la mujer juega al tennis / con su raqueta aérea / e inesperadamente, / en la oscura solapa / de aquel espectador, / coloca la pelota / como una blanca flor» (Muñoz de Buendía, 1934: 76).

hace, así, en ocasiones, una crítica al doble criterio moral con que se juzgan los comportamientos masculinos y femeninos, especialmente en lo relativo a la moral sexual, al tiempo que se deslegitima el concepto calderoniano de la honra. Con todo y a pesar de esta actitud crítica hacia el tradicional sistema de roles de género presente en muchos de los poemas de inspiración popular, en otros se llega a justificar la violencia de género sobre las mujeres, de acuerdo también a una serie de ideas muy presentes en la sabiduría popular y en el refranero sobre la dependencia y obediencia de la mujer con respecto al marido.

La representación de las relaciones materno-filiales y de la infancia

El otro gran tema que identificamos en la poesía de inspiración popular de estas autoras son las relaciones materno-filiales de manera que son muchos los textos que inciden en el vínculo especial que se establece entre una madre y un hijo. La primera adquiere, así, una importancia fundamental en la trayectoria de los sujetos, de acuerdo también a la idea condensada en el *dictum* «madre no hay más que una».

La maternidad es, por ejemplo, el tema en torno al que giran algunos de los poemas de *Notas del alma*, de Carmen de Burgos. La relación madre-hijo se dibuja, en ellos, a través de la metáfora del espejo en que este se convierte para la primera «No hay un espejo tan grande / como los ojos de un hijo / para mirarse una madre» (Burgos, 1901: 27). «Tener un hijo en los brazos / y gozar con su sonrisa» se presenta, en consonancia, como la mayor de las «glorias» (34), paralelamente a la representación del amor de la madre como «el más grande y más puro» (46), llegándose a utilizar, por aproximación, la metáfora de la pérdida del hijo para expresar el carácter hiperbólico del dolor ocasionado por el desengaño amoroso: «Cuando perdí tu cariño / fué igual el dolor de mi alma / á el de la madre á quien quitan / el hijo de sus entrañas» (47).

Por lo demás, frente al tono indeterminado en que se plantea la reflexión sobre el amor en el libro, una de las coplas incluidas, destacada bajo el epígrafe «(Improvisada)», está dedicada por Burgos «A mi hija» y tiene un cierto carácter autobiográfico. En ella, encontramos un sujeto lírico, trasunto de la autora, que se posiciona como madre y que empatiza con el futuro sufrimiento de una hija, que todavía en su niñez e inocencia puede reír, pues no conoce el sufrimiento por amor: «Cuando veo que te ríes / ¡Qué pena me dá! / Porque pienso en el fondo del alma / ¡Cuánto llorará!» (77). El sujeto adulto es, así, consciente, por propia experiencia, de su incapacidad como madre para evitar a su hija el desengaño amoroso: «Debo sufrir mi desgracia / como se sufre un castigo / por ti he dejado á mi madre / y tú olvidas mi cariño» (88).

De acuerdo a un patrón repetido en las jarchas mozárabes y en las cantigas de amigo[19], en algunos de los poemas populares escritos por las autoras identificamos la presencia de una voz poética femenina que se dirige a la madre, que actúa como confidente en el amor. En todos estos casos, la figura maternal aparece revestida de una serie de cualidades positivas, de manera que una de las imágenes que se repite con más frecuencia es la de la «madre coraje», es decir la de la madre que da todo por sus hijos y que, en no pocas ocasiones, vive angustiada, incluso cuando estos son pequeños, por los posibles obstáculos y dificultades vitales que puedan encontrar en el futuro.

Un claro ejemplo de este enfoque lo encontramos en los dos poemarios de preguerra de Casilda de Antón del Olmet, en los que es recurrente la expresión del amor a la madre, casi siempre desde un punto de vista femenino, que refleja los tradicionales vínculos de solidaridad que se establecen entre mujeres de diversas generaciones. En la siguiente copla, un yo poético femenino expresa, así, su dolor por el sufrimiento causado a su progenitora al haberse enamorado de un hombre que no le convenía: «Porque mal me enamoré / hice llorar á mi madre, / y á causa de aquel amor / lloro lágrimas de sangre» (Antón del Olmet, 1917: 79). El lamento ante la madre por la mala elección en el amor se presenta, por tanto, como un tópico frecuente en esta poesía, tal y como se puede apreciar en otro de los textos, donde el yo lírico se dirige a la progenitora: «Madre mía, madre mía, / madre de mi corazón; / tus brazos dejé por otros / que fueron mi perdición» (Antón del Olmet, 1929: 105). En otras ocasiones, se asume un punto de vista genéricamente indeterminado para resaltar el papel fundamental que la figura de la madre tiene en la vida de toda persona, lo que es asimismo un tema repetido en la tradición popular: «El buen soldado / murió en la guerra, / sólo su madre / llora y le reza» (Antón del Olmet, 1917: 35); «Al ver morir a mi madre / algo de mí se murió; / antes de que yo naciera / formamos uno los dos» (Antón del Olmet, 1929: 30). El cariño de la madre se presenta, por lo demás, como un cariño irracional, lo que se explica a través del vínculo físico que, ya desde antes del nacimiento, existe con el hijo: «Antes que te vi te amé, / suelen decir los amantes; / y el cariño anticipado / es propiedad de las madres» (Antón del Olmet, 1917: 25). La maternidad se dibuja, asimismo, como un estado que conlleva más obligaciones que la paternidad, de manera que, por ejemplo, en el siguiente texto, se denuncia la hipocresía social que condena a la mujer con hijos fuera del matrimonio y que ensalza al hombre que los abandona:

19. Conviene matizar en este punto que tanto jarchas como cantigas de amigo son composiciones que han llegado hasta nosotros por una vía culta y letrada, si bien en su origen pudieron ser populares.

Un hijo has abandonado,
y te saluda la gente,
y dice que eres honrado.

Y dice que eres honrado,
y yo recogí al que tuve
y todos me despreciaron (48).

En relación con la figura de la madre, es frecuente que aparezca la del hijo menor de edad que se presenta como el sentido de su vida y por el que manifiesta su preocupación continuada, especialmente en situaciones de enfermedad. Se configura, así, el tópico de la *mater dolorosa*, que podemos identificar, por ejemplo, en los poemas que conforman el primer apartado del poemario *Bosque sin salida*, de María Luisa Muñoz de Buendía. Tal y como el título de la sección sugiere, «Poemas niños», estos tienen por tema la infancia y el vínculo especial que se establece entre madre e hijos, de manera que la maternidad se dibuja como un estado de felicidad máxima, ya que supone el momento de mayor realización vital: «Antes de que tú nacieras, / vidita del alma mía, / el mundo para mi [*sic*] era / una cajita vacía» («Copla», Muñoz de Buendía, 1934: 17)[20]. El vínculo materno-filial se dibuja, por tanto, como un vínculo especialmente intenso, de forma que la hija se convierte para el sujeto poético en no solo «pedazo de mi carne», sino en «toda mi alma» («Y ya me acompañabas», 22).

En otros poemas de la sección, la voz de la madre se dirige al hijo para reconfortarle y mostrarle su cercanía y proximidad, en un deseo de alejarlo de cualquier tipo de peligro, encarnado por la figura del monstruo, que es uno de los elementos típicos que aparecen en las canciones de cuna para incitar el sueño y el buen comportamiento de las criaturas: «Pirulín, mi niño bonito, / Pirulín, mi niño ideal, / ¿qué coco quiso matarte, / qué coco quiso robarte, / nene mío, a tu mamá?» («Pirulín», 15). Por contraposición, en otras ocasiones, será la madre la que necesita la presencia reconfortadora del hijo, de manera que, por ejemplo, en el poema «Ven, nene, ven», esta pide consuelo al «nene», que por su incipiente edad es capaz de contribuir a combatir el miedo a la muerte que acecha a su progenitora: «Ven, nene, ven / y a tu madre consuela. / Ven, nene, ven, / que mamita te espera / aquí encerradita / en la jaula nueva: […] / Ven, nene, ven / y abrázame fuerte / ¡que tengo miedo / de la muerte!» (16).

20. Esta visión naturalizada de la maternidad la encontramos también en el poema «Anunciación», en el que el sujeto poético expone cómo el deseo de ser madre ya estaba presente en ella cuando era soltera, de manera que la contemplación de un niño la llenaba de deseos y esperanzas: «Cuando yo era soltera / y cogía un niño en brazos / toda mi sangre ardía / en divina esperanza» (Muñoz de Buendía, 1934: 10).

Identificable también en la obra de algunos escritores contemporáneos, como Antonio Machado y Federico García Lorca, una de las imágenes que se repite con frecuencia en esas autoras es la del niño muerto, que representa la alteración del orden natural y lógico de los acontecimientos y que, por ello, pone de manifiesto el carácter absurdo de la existencia humana. Provoca así un desasosiego especial que incita al canto y a la rememoración de la infancia truncada, de la inocencia interrumpida y rota para siempre. De ahí que, en la recreación de la muerte de un niño, se insista en detalles e imágenes que remiten a su pureza y que buscan la empatía bien de los lectores, bien de los oyentes.

En el poemario *Cancionero de mi tierra*, de Casilda de Antón del Olmet, la imagen del niño muerto se convierte, así, en símbolo de la tragedia como podemos observar en el siguiente poema: «La niña rubia / ya se murió; / no ha vuelto á abrirse / más su balcón. // No ha vuelto á abrirse / más su balcón, / y el crisantemo / se marchitó» (Antón del Olmet, 1917: 34-35). La muerte infantil se presenta, pues, como una de las mayores desgracias, especialmente para la madre, cuyo vínculo con el hijo, tal y como se ha indicado, se dibuja como muy estrecho: «¡Qué pena tan grande / ver a un niño que al morir sonríe / mirando a su madre!» (Antón del Olmet, 1929: 94); «No llores, madre, afligida, / si tu niño se murió, / que ha pasado a mejor vida» (107)[21]. Los niños son representados, por lo demás, como seres débiles y desvalidos, que necesitan la protección de la madre, lo que nos conduce a otra de las imágenes en que se concreta la tragedia, la del niño huérfano por quien el sujeto se apiada: «Un niño llorando vi / al pie de una sepultura; / no sé qué pasó por mí» (16). El mayor desgarro aparece, entonces, cuando la cuna y la sepultura son equiparadas, de manera que la ausencia de una madre que conduzca hacia la muerte se convierte en imagen de la absoluta soledad con que esta es afrontada por los seres humanos: «En la cuna me acostaba / mi madre cuando era pequeño; / no sé quién me acostará / en la caja de los muertos» (138)[22].

En el segundo poemario de Josefina Bolinaga, *Flores de amor* (1927), ambientado, al igual que el primero de la autora (*Alma rural*) en un entorno rural, la relación materno-filial ocupa un lugar destacado, siendo, sin duda, el

21. El tema de la muerte del hijo es recurrente en la poesía de autoría femenina en el primer tercio del siglo XX. En *Niño y sombras* (1936), Concha Méndez plantea una bella elegía en la que poetiza su propia experiencia vital ante la pérdida de su hijo en el momento del nacimiento. Es asimismo una temática identificable en el poemario *Júbilos* (1934), de Carmen Conde.
22. Aunque no tan común como el de la muerte del hijo en la poesía de las autoras, en este y otros textos, se hace referencia a la muerte de la madre, que, como ha analizado Gutiérrez Carbajo (1990), es un tema recurrente en las coplas flamencas (818-823).

tema central de una parte considerable de los poemas. Sobresale, en este sentido, el segundo de los textos, «¡Solo mío!», en el que encontramos el estereotipo de la «madre coraje» que ha criado sola a su hijo pequeño recientemente muerto y que se dirige al «juez de mi vida» para implorarle su resurrección. El sujeto poético expresa, así, de un modo hiperbólico su dolor y su incapacidad para asumir un acontecimiento que parece contrario a la lógica racional. Se plantea, además, en cierto modo, una lucha entre la muerte y la madre, que se enfrenta a las leyes de la naturaleza humana:

> Su madre puso flores
> en su vida, colmándola de ensueños
> y regó su jardín con alegrías
> y sembróle esperanzas en el pecho, […]
>
> Señor juez de mi vida,
> sea usté justiciero…
> Si le reclama el padre
> le dice que hace tiempo
> llorando dije al niño
> *tu padre ya se ha muerto* (Bolinaga, 1927: 17-20)[23].

Por contraposición al carácter trágico de estos poemas, en otros de los textos de Bolinaga se da una exaltación del amor maternal dichoso utilizando, para ello, la fórmula de la canción infantil, de manera que se emplea un lenguaje sencillo, al tiempo que se incorporan referencias que forman parte del léxico de los niños. Es como si, de algún modo, el sujeto-madre tratase de transmitir a sus descendientes, en un lenguaje comprensible, el cariño que siente: «Es mi hijito / flor de espuma, / un trocito / de una nube primorosa, / que es de Cielo, nieve y rosa» («Fue una nube», 28). De hecho, muchos de los poemas del libro parecen dirigidos a un público infantil, tal y como se puede apreciar en los romances de carácter narrativo, «Princesa, mi princesita» y «Las dos jaquitas», o en «Idilio». En muchos de estos poemas, se pone de manifiesto, sin una intencionalidad crítica, la diferente socialización que reciben los niños y las niñas: así, mientras que en «¿Qué serás?», el sujeto madre desea que su hijo tenga un «destino grande» como soldado, médico, marinero, duque o torero (47-48); en «Oye, muñeca», anhela para su hija que sea una «mujer bella / como un sol de hermosa, cual una aurea estrella» (91-92).

23. En «El benjamín», nos encontramos también el tópico de la *mater dolorosa*, de la mujer que sufre intensamente por el más pequeño de sus hijos que «deforme tiene el cuerpo» y al cual ella entrega, por eso, más intensamente su amor: «Con zozobras siempre espía / que se marchen a sus juegos / los querubes deliciosos / sus hijitos, dioses bellos; / pues quedarse sola ansía / para hartarse bien a besos» (Bolinaga, 1927: 75-80).

La infancia ocupa también un lugar destacado en el poemario de María Teresa Roca de Togores *Romances del Sur* (1935), en el que resulta clara la influencia de la poesía de García Lorca (especialmente del *Romancero gitano,* 1928). En el apartado III, dedicado a la hija de la poeta –«A María Teresa, mi hija»–, encontramos una serie de poemas inspirados en la canción infantil, que se caracterizan por un lenguaje sencillo, por la proliferación de imágenes asociadas a la niñez y por la repetición de un estribillo. El primero de los poemas es precisamente una canción de cuna, en la que la madre se dirige a su hijo pidiéndole que se duerma y presentándole, para ello, un entorno de total seguridad y protección: «Duérmete, mi niño, duerme, / que todo duerme en el mundo, / y el mundo todo te quiere, / el fuego, el gato y el cuco» (Roca de Togores, 1935: 40)[24]. En otras ocasiones, a pesar del tono infantil, existe un cierto aire de tragedia, de manera que la muerte se presiente detrás de una serie de imágenes que remiten a la inocencia y a lo que debería ser un espacio de seguridad. Esta, representada como un pájaro o un ángel negro, acecha, pues, siempre a los niños, que son presentados como seres extremadamente débiles y frágiles: «A las siete de la tarde / no te quedes junto al río / que un ángel negro vendrá / a abrir tus ojos dormidos / para que bajes de noche / a los jardines del río, / a coger juncos de luna / y el corazón de otros niños» (45). La infancia se presenta, por lo demás, como el territorio del miedo a lo desconocido, de manera que a veces ni siquiera la presencia protectora de la madre logra transmitir seguridad al niño: «Ya galopa la tormenta / por los bosques de Vizcaya. /– Madre me dá mucho miedo–. / –Duérmete hijo, no es nada–. / La Nada estaba allí puesta / en los rincones, muy pálida, […]» (47).

Aunque con un carácter más metafórico, el tema de la muerte infantil también aparece en Marina Romero[25], en cuyo libro *Poemas A.* está asociada a la metáfora del mar, que adquiere, en su poesía, connotaciones negativas frente al carácter positivo que tiene en otras poetas, en las que representa la posibilidad de la libertad entrevista (Plaza-Agudo, 2015: 179-180). En uno de

24. En este texto, al igual que en otros de los que venimos comentando, influidos por la tradición de la canción de cuna, observamos la apelación al hijo, que, aunque con diferentes modulaciones, aparece identificado como «niño» en un remedo de la que es otra de las fórmulas características de la poesía popular, «duérmete, niño», que López Martínez (1995) ha estudiado para el caso de la poesía de Miguel Hernández (126-132).
25. Marina Romero (Madrid, 1908-2001) estudió en el *International Institute for Girls* y en el Instituto Escuela. En el año 1935, continuó sus estudios en Estados Unidos, donde llegaría a ejercer como profesora de Literatura Española. Antes de la Guerra Civil, publicó el libro *Poemas A.* (1935), al que seguirían varios poemarios tras el conflicto. Cultivó asimismo literatura infantil, en forma de poemas, teatro y cuentos (Valis, 1990: 11-12; Pérez, 1996: 62-64; Merlo, 2010: 313-314).

los textos del poemario el mar se dibuja, así, como un espacio al que se dirige corriendo inexorablemente la niña condenada de antemano: «Corría la niña / camino del mar, / corría la niña, / porque iba a pescar. […] / Silbaba la brisa / sus pies al tocar; / la niña corría / camino del mar» (Romero, 1935: s.p.). Análogamente, en otro de los poemas, se presentan los cabellos del niño del color verde de la hierba, imagen que tiene unas innegables connotaciones de muerte, en la medida en que el niño que duerme se hace de pronto grande y se convierte en un ser que ya no ha de crecer más: «¡Qué pequeño era el niño / cuando dormía! / Sus cabellos de verde / hierba crecida, […] / ¡Qué grande se hizo el niño / cuando dormía!» (s.p.).

Algunos romances de Romero, de carácter narrativo, se aproximan asimismo a la canción infantil, de manera que, por ejemplo, en uno de ellos se cuenta la historia de la luna que se va a casar con un Don Juan, mientras las estrellas, que forman su corte, bordan su manto y hacen la fiesta (s.p.)[26]. En otro de los romances, confluye una serie de tópicos que identificamos también en la poesía de Federico García Lorca y que son manifestación, una vez más, de la influencia del poeta granadino en las principales autoras del periodo de preguerra. Encontramos, así, un texto protagonizado por un gitano que teje un collar y al que una voz se dirige para anunciarle un destino aciago –«te estoy viendo los ojos / cuajados de flor de aceite»–, con lo que el poema adquiere un claro tono premonitorio de muerte: «Estaba tejiendo anillos / borrachos de aire caliente. […] / ¿Qué vas a hacer cuando tengas / hecho ese collar de nieve? / Lo colgaré en las almenas […] / Suelta ese collar, muchacho, / y no seas inocente, / que te estoy viendo los ojos / cuajados de flor de aceite» (s.p.).

Conclusiones

El análisis llevado a cabo en las páginas precedentes muestra el interés de la producción poética de un grupo de autoras que cultivaron en el primer tercio del siglo XX un tipo de poesía de raigambre popular, que, más allá de su carácter mimético y poco innovador desde un punto de vista formal, se convierte en un valioso recurso para acceder a cómo los cambios en los roles de mujeres y hombres eran asumidos por las españolas del periodo. Frente a otros géneros, como el teatral o el narrativo, con una mayor capacidad de representación de las transformaciones en la esfera pública, el estudio planteado pone de manifiesto

26. «¡Qué hueca estaba la luna! / En un corro las estrellas / le estaban bordando el manto / de nardos y hierbabuena. / La luna se iba a casar / con un Don Juan: ¡quién la viera!; […] / La noche no tiene hoy / candil de luz mañanera, / que se ha casado la luna / y está su corte de fiesta» (Romero, 1935: s.p.).

cómo la poesía se convierte en el vehículo idóneo para ahondar en la manera en que los cambios en la esfera pública afectan a la vida privada de las mujeres.

Se observa, así, que, más allá del surgimiento en el primer tercio del siglo XX de nuevos modelos identitarios femeninos con una mayor imbricación en el espacio público, el amor y la maternidad siguen siendo los dos temas centrales en la poesía de estas autoras, en la que se identifican, sin embargo, algunas visiones contradictorias, que son propias de un momento de transición. Esto se percibe de un modo claro al abordar la representación que hacen del vínculo amoroso, en la que predomina un tono pesimista en parte por el diferente rol que mujeres y hombres desempeñan en las relaciones de pareja. En sus poemas, las escritoras reflejan, así, críticamente la distinta implicación de unas y otros en el amor, a la vez que denuncian la diferente manera en que se juzgan los comportamientos masculinos y femeninos en cuestiones relacionadas con la moral sexual.

Con todo y, a pesar de la crítica al sistema de género predominante, en otras ocasiones, observamos visiones mucho más conservadoras y fuertemente influidas por la ideología patriarcal y androcéntrica predominante, de modo que algunas autoras (como Gloria de la Prada o Casilda de Antón del Olmet) llegan incluso a justificar la violencia de género. También conservadora es la visión de estas poetas acerca de la maternidad, que, de manera generalizada, aparece representada como el elemento central que da sentido a la vida de las mujeres, a la vez que se observa una exaltación del vínculo materno-filial y una naturalización del instinto maternal. Sin duda, la socialización de las autoras en unos valores de género tradicionales determina estas imágenes que nos dan muestra de la diversidad y el carácter contradictorio de los posicionamientos que existían en la época con respecto a los cambios en los roles de género.

Bibliografía citada

ANTÓN DEL OLMET, C. de (1917), *Cancionero de mi tierra*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.

ANTÓN DEL OLMET, C. de (1929), *Nuevo Cancionero*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.

ARTEAGA, C. de (1925), *Sembrad… Poesías*, Madrid, Saturnino Calleja.

BELLVER, C. G. (2001), *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*, Lewisburg, Bucknell University Press.

BOLINAGA, J. (1925), *Alma rural*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

BOLINAGA, J. (1927), *Flores de amor*, Madrid, Imprenta de Juan Pérez.

BOLINAGA, J. (1934), *Candor. Niños y Flores*, Madrid, Editorial Yagües.

BURGOS, C. de (1901), *Notas del alma. Cantares*, Madrid, Imprenta de Fernando Fé.

CERRILO, P. (2005), *La voz de la memoria (Estudios sobre el Cancionero Popular Infantil)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1989), «Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27», en A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Universidad, pp. 119-126.

COLCHERO CERVANTES, E. M. (2015), *Biografía y obra poética de María Luisa Muñoz de Vargas* [Tesis doctoral], Universidad de Servilla; https://idus.us.es/handle/11441/38385 [consulta: 19 de marzo de 2023].

COLE, G. K. (2000), *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*, Lewiston, E. Mellen Press.

ESTABLIER PÉREZ, H. (coord.) (2023), *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert.

ESTABLIER PÉREZ, H. y PALOMO ALEPUZ, L. (coords.) (2023), *Imaginarios poéticos de las escritoras españolas contemporáneas (1900-1968)* (número monográfico), *Anales de Literatura Española*, 38.

FERRIS, J. L. (ed.) (2022), *Mujeres del 27. Antología poética*, Barcelona, Austral.

GARCERÁ ROMÁN, F. J. (2018), *La Edad de Plata dedicada: mapas del paratexto y de las redes culturales en la obra poética de las escritoras españolas (1901-1936)* [Tesis doctoral], Universitat de València; https://roderic.uv.es/handle/10550/70021 [consulta: 19 de marzo de 2023].

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.) (2000), *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe.

GÓMEZ GONZÁLEZ, J. C. (2021), *Escritoras de preguerra. Cristina de Arteaga, María Teresa Roca de Togores, Josefina Romo Arregui, Dolores Catarineu*, Sevilla, Benilde Ediciones.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1990), *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco.

JIMÉNEZ FARO, L. (ed.) (1996), *Poetisas Españolas. Tomo II: De 1901 a 1939*, Madrid, Torremozas.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I. (1992), *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I. (1995), *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

MAINER, J. C. (1990), «Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)», en *Homenaje a María Teresa León*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 13-40.

MERLO, P. (ed.) (2010), *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

MERLO, P. (ed.) (2022), *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas en la primera mitad del siglo XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

MIRÓ, E. (ed.) (1999), *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia.

MORRIS, C. B. (1988), *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos.

MUÑOZ DE BUENDÍA, M. L. (1934), *Bosque sin salida*, Huelva, Viuda de Juan Muñoz.

NIEVA DE LA PAZ, P. (1993), «Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez», *Revista de Literatura*, 55 (109), pp. 113-128.

NIEVA-DE LA PAZ, P. (ed.) (2022), *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, Berlín, Peter Lang. 10.3726/b20027

PAYERAS GRAU, M. (2007), «El mito de Eva en la poesía de autoría femenina entre 1939 y 1959», en C. Vicens Pujol (ed.), *Au bout du bras du fleuve: miscelánea a la memoria de Gabriel M.ª Jordà Lliteras*, Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 356-369.

PÉREZ, J. (1996), *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*, New York, Twayne.

PLAZA-AGUDO, I. (2011), *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)* [Tesis doctoral], Universidad de Salamanca; https://gredos.usal.es/handle/10366/83310 [consulta: 19 de marzo de 2023].

PLAZA-AGUDO, I. (2012), «Estereotipos sobre las escritoras en los prólogos a las poetas españolas de preguerra», en F. Vilches-de Frutos y P. Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 85-101.

PLAZA-AGUDO, I. (2015), *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga.

PLAZA-AGUDO, I. (2022), «Mitos e identidad femenina en la España de posguerra: *Mujer sin Edén* (1947) y *Nada más que Caín* [1960], de Carmen Conde», en P. Nieva-de la Paz (ed.), *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, Berlín, Peter Lang, pp. 67-91.

PRADA, G. de la (1911), *Mis cantares*, Madrid, Librería de Fernando Fé.

PRADA, G. de la (1912), *Noches sevillanas. Cantares*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo.

PRADA, G. de la (1913), *Las cuerdas de mi guitarra. Cantares*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo.

PRADA, G. de la (1917), *El Barrio de la Macarena. Cantares*, Madrid, Renacimiento.

PRADA, G. de la (s.a.), *La copla andaluza*, Madrid, Renacimiento.

QUANCE, R. (1998), «Hago versos, señores…», en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 185-210.

RAMÍREZ GÓMEZ, C. (2000), *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

ROCA DE TOGORES, T. (1923), *Poesías*, Madrid, Sucesor de R. Velasco.

ROCA DE TOGORES, M. T. (1935), *Romances del Sur*, Ávila, Establecimiento Tipográfico de Nicasio Medrano.

ROMERO, M. (1935), *Poemas A*, s.l. [Madrid], Asociación de Alumnas de la Residencia.

ROMO ARREGUI, J. (1932), *La peregrinación inmóvil*, Madrid, Gráfica Universal.

VALIS, N. (1990), «Marina Romero», en N. Valis y C. Maier (eds.), *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Women Writers*, Lewisburg, London and Toronto, Bucknell University Press/ Associated University Pressess, pp. 11-12.

VILCHES-DE FRUTOS, F. y NIEVA-DE LA PAZ, P. (2012), «Representaciones de género en la industria cultural. Textos, imágenes, público y valor económico», en F. Vilches-de Frutos y P. Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 15-34.

WILCOX, J. C. (1997), *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*, Chicago, University of Illinois Press.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 267-299
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24799

Luisa Carnés y su contribución a la difusión del teatro de agitación y propaganda durante la guerra civil española

The agit-prop theater in Spain at the beginning of the Civil War: *Así empezó…*, by Luisa Carnés

Antonio Plaza Plaza[1]

Autoría:
Antonio Plaza Plaza
Doctor en Historia Contemporánea por la UAM, España
Profesor jubilado e investigador
a_plazaplaza@yahoo.es
https://orcid.org/0009-0009-1112-431X

Citación:
Antonio Plaza Plaza (2023). «Luisa Carnés y su contribución a la difusión del teatro de agitación y propaganda durante la guerra civil española», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 267-299. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24799

Fecha de recepción: 13/03/2023
Fecha de aceptación: 26/05/2023

© 2023 Antonio Plaza Plaza

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El estudio presentado aborda la difusión del teatro de agitación y propaganda en España en 1936 en relación con la puesta en marcha de la organización Altavoz del Frente. El teatro de agitación llegó a la escena española por influencia de la Revolución Rusa y fue desarrollado durante la República de Weimar (1918-1933), principalmente, a través de la obra teórica del dramaturgo alemán Erwin Piscator. Su

1. Desde 1990 viene investigando, difundiendo y divulgando la obra literaria y periodística de la escritora Luisa Carnés (Madrid, 1905; Ciudad de México, 1964). Es responsable de las ediciones comentadas de casi toda la bibliografía de la autora –obras reeditadas e inéditas– en España: *El eslabón perdido* (Sevilla, 2002); *Tea Rooms* –edición facsímil– (Madrid, 2014); *De Barcelona a la Bretaña francesa –Memorias–* (Sevilla, 2014); *Tea Rooms* –edición comercial– (Gijón, 2016); *Cuentos completos, I y II* (Sevilla, 2018); *Natacha* (Sevilla, 2019). Además de preparar nuevas ediciones comentadas de otras obras de esta escritora, en la actualidad trabaja en la edición del estudio *El teatro de agitación y propaganda en España (1931-1936)*. También ultima la edición comentada de *Asturias,* de César Falcón, obra dramática perteneciente al teatro de agitación y propaganda estrenada en Madrid en abril de 1936, cuyo texto permanece inédito.

presencia en los escenarios españoles resultó bastante marginal, si bien logró su mayor difusión en Madrid y Barcelona, entre 1931 y 1934.

En España, esta modalidad teatral aparece vinculada a la propaganda política y, en particular, en clara dependencia del PCE (Madrid) y el BOC (Barcelona). Ambos partidos la utilizaron como instrumento de agitprop con el fin de extender su influencia social, sobre todo, entre los jóvenes y a través de la cultura (por ejemplo, con la formación de grupos teatrales).

Durante la guerra civil española (1936-1939), este teatro alternativo tuvo una presencia destacada en el frente y la retaguardia, con la formación de numerosos grupos teatrales, que actuaban con la intención de difundir los valores políticos e ideológicos de la democracia republicana. Aspiraban a estimular la participación consciente de la población en la lucha armada, que debía combatir contra la rebelión del general Franco y sus aliados alemanes e italianos.

La escritora y periodista Luisa Carnés –que forma parte de la intelectualidad republicana y cuyo compromiso político con la República amenazada se demostró muy firme– escribió en el verano de 1936 una obra corta, *Así empezó…*, la cual se estrenó junto a otras ya conocidas de los escritores César Falcón, Rafael Alberti, e Irene Falcón, en el teatro Lara de Madrid, el 22 de octubre de 1936. Hasta el momento no se ha localizado el texto de la obra de Carnés. Desde su trabajo como periodista, entre 1936 y 1938, la misma autora contribuirá también con sus escritos a difundir las actividades de los grupos teatrales que representan el teatro de agitación y propaganda en la retaguardia.

Palabras clave: teatro de agitación, teatro proletario, Guerra Civil española, Segunda República, Luisa Carnés, propaganda, Altavoz del Frente

Abstract

This study addresses the presence and spread in spain of the so called 'agit-prop theater' between 1931 and 1936. Born in the soviet russia and developed during the weimar republic, this artistic expression landed in the spanish scene through german playwright erwin piscator and his theoretical work. Nevertheless, agit-prop theater as a trend was minority –with most impacts in madrid and barcelona, between 1931 and 1934–, and its cultural and artistic influence limited. Proletarian theater was preferentially used by the pce in madrid and the boc in barcelona in order to widen their influence among their young groups, as a way to reinforce the social presence during this age. During the civil war (1936-1939), agit-prop theater had an outstanding presence on the front and the rear lines. Large number of theater groups were formed to act and defend with their performances the political and ideological values attached to the republican democracy. They intended to encourage in the population the conscious engagement in the armed fight against franco and its german and italian allies.

The writer and journalist luisa carnés –who, being a member of the republican intelligentsia, showed a vehement commitment to the threatened republic– wrote a short play in the summer of 1936, *así empezó…*, premiered the 22nd october 1936 together with other well-known works of the writers césar falcón, rafael alberti, and irene falcón, at the lara theater in madrid.

Until now, the text of carnés' play has not been located. From her work as a journalist, between 1936 and 1938, the same author also contributed with her writings to spread in the rear guard the activities of the theater groups that represented the theater of emotion and propaganda.

Keywords: agit-prop theater, proletarian theater, spanish civil war, second republic, Luisa Carnés, propaganda, Altavoz del Frente

Introducción

Uno de los rasgos de la producción literaria de la escritora Luisa Carnés (Madrid, 1905-Ciudad de México, 1964) destacados por sus estudiosos es su versatilidad, todavía más evidente una vez nos adentramos en su producción escrita.

Los muchos años dedicados a la investigación de esta autora nos han permitido corroborar que Carnés –una creadora poco convencional– formó parte del grupo generacional constituido en torno a 1927, dentro del colectivo de mujeres que comenzó a cobrar protagonismo y reconocimiento en torno a 1930.

Desde muy joven y a partir de su condición obrera, se incorporó al grupo de autores de narrativa social de preguerra, entre los cuales fue la única mujer reconocida. En el ejercicio de su experiencia vital y en su actividad literaria paralela, la escritora sostuvo desde muy pronto un compromiso personal de género y clase. Esta circunstancia le sirvió para dar a conocer, primero, a través de la ficción, y después, del periodismo, las condiciones de vida y trabajo de los más humildes, partiendo de su propia experiencia como niña-obrera.

La prematura muerte de Carnés en el exilio en 1964 provocó un inmerecido e injustificado olvido. La publicación en España de su literatura desde 2002 (novelas, cuentos, memorias, obra dramática, etc.) la ha devuelto a la vida literaria desde los albores del siglo XXI. Gracias a esa recuperación, se confirma la calidad de su escritura, y se constata que desde 1930 ya existía en España una autora que daba voz a los más desfavorecidos.

El éxito literario reconocido a Carnés desde la primavera de 1934, tras la publicación de su segunda novela *Tea Rooms* –quizá, su obra más valorada y la más rompedora– le abrió las puertas del periodismo, actividad a la que se dedicaría profesionalmente el resto de su vida. Sus entrevistas y reportajes le proporcionaron bastante prestigio, compartido con otras dos relevantes periodistas y maestras de ambos géneros, Josefina Carabias y Magda Donato (=Eva Nelken). Desde las páginas de la prensa periódica, Carnés participó de una realidad todavía más excitante para ella, al dirigirse también cada semana a los

lectores –y en especial, a las lectoras–, que accedían cada vez en mayor número a las revistas que integraban la prensa ilustrada (*Estampa, Crónica, Mundo Gráfico*, etc.), cuyas tiradas semanales alcanzaban los 150.000 ejemplares de media.

Entre el otoño de 1933 y la primavera de 1936, Luisa Carnés se labró un merecido prestigio, primero como escritora social, y a continuación, como periodista, dispuesta a abordar tanto las cuestiones de actualidad como los temas de contenido social. Entre estos últimos tuvo una presencia destacada el relato de las condiciones en que se desarrollaba el trabajo femenino e infantil, como la serie de artículos «Pensión completa. Memorias de una sirvienta»[2] o la novela corta *Rojo y gris*[3], asuntos conocidos de primera mano por la autora.

El interés del público por los temas sociales había crecido a medida que la situación política se enrarecía entre 1933-1935. La crisis política condujo a la ruptura de la coalición progresista de gobierno que encabezaba Manuel Azaña, en unos momentos donde la crisis económica y el desempleo creciente golpeaban la sociedad española, ante la impotencia gubernamental para hacer cumplir las reformas emprendidas, entre la resistencia creciente de las clases dirigentes a su aplicación y la exasperación del campesinado y la clase obrera por la tardanza en la implantación.

Luisa Carnés –como otros muchos de los intelectuales del momento– se sentía parte de ese cambio social que una parte destacada de la población española demandaba, frente a los titubeos expresados por políticos y partidos, como parte de una modernización soñada durante décadas, y que siempre se asoció al cambio de gobierno que culminó con la instauración de la democracia republicana.

La victoria del Frente Popular en febrero de 1936 multiplicó el compromiso de los intelectuales republicanos con el nuevo ejecutivo, tras recibir el apoyo mayoritario del electorado. Consciente de los hechos vividos a causa de la violenta represión impuesta por el gobierno precedente de Lerroux durante la insurrección de Asturias, las nuevas autoridades surgidas de estas elecciones estaban dispuestas a aplicar el programa de reformas en marcha desde abril de 1931, y que fueron suspendidas por los gobiernos conservadores durante el bienio 1934-1935.

Tanto Carnés como otros intelectuales significados, de uno y otro género, avanzaron entonces en su compromiso político. Creemos que en esas mismas fechas Carnés dio pasos decisivos hacia su afiliación al PCE. Además de mantener su condición de periodista profesional vinculada al grupo editorial

2. Carnés (1934), «Pensión completa. Memorias de una sirvienta». *Ahora* (Madrid), 23-29 septiembre.
3. Carnés (2018), *Rojo y gris (Cuentos completos I)*, 119-152.

Rivadeneira, sabemos que en marzo de 1936 comenzó a colaborar también en *Mundo Obrero,* el órgano oficial del PCE[4]. Aunque no existe prueba documental que lo acredite, contamos con los testimonios de dos responsables del periódico, Eusebio G.[utiérrez] Cimorra[5] y Jesús Izcaray[6], que así lo atestiguan.

Desde nuestra perspectiva, la presencia de Luisa Carnés en el periódico obrero se reafirma con la aparición, en la primavera de 1936, de una nueva sección dedicada a la mujer y el hogar, asuntos tradicionalmente femeninos. Este era un hecho sin precedentes en la prensa controlada por el PCE. Desde que en el otoño de 1930 empezara a publicarse *Mundo Obrero,* la presencia de mujeres en sus páginas, como autoras reconocidas de artículos o colaboraciones había sido anecdótica,[7] más allá de la participación de las grandes figuras políticas femeninas del partido (Dolores Ibárruri, Irene Falcón, Encarnación Fuyola o, más tarde, Margarita Nelken). Antes del comienzo de la Guerra Civil, ningún otro nombre de mujer tuvo una presencia señalada en la redacción de ese periódico.[8]

En nuestra opinión, las primeras colaboraciones de Luisa Carnés para *Mundo Obrero* se produjeron a comienzos de marzo de 1936 y estuvieron dedicadas a glosar el Día Internacional de la Mujer Trabajadora, una celebración promovida en la URSS que sería importada por los partidos comunistas allí donde estaban presentes[9].

La mencionada participación de Carnés en *Mundo Obrero* nos conduce más tarde a la sección «De todo un poco». Las pocas columnas de esta sección representan una gran novedad en un periódico que hasta entonces se había

4. Un ejemplo similar al de Carnés es el periodista Mariano Perla, compañero de redacción en el semanario *As,* del grupo Montiel (o grupo Rivadeneira), quien, desde febrero de 1936, en paralelo con nuestra escritora, comenzó a publicar colaboraciones en *Mundo Obrero*. Ambos volverían a trabajar juntos en la redacción de *Frente Rojo* hasta el final de la Guerra Civil.
5. Entrevista de Antonio Plaza con Eusebio G. Cimorra de 13 de mayo de 1990.
6. *Mundo Obrero* (París), 8 (16-30 de abril de 1964): Jesús Izcaray, «Una cuartilla para Luisa Carnés».
7. *Mundo Obrero* (Madrid), 24 de diciembre de 1931, 2: [s.a.], «Las mujeres entran en lucha». Es el primer artículo publicado –también, el único– que hemos podido hallar. Está dedicado a comentar la situación de la mujer trabajadora en España en la fecha reseñada.
8. La primera colaboración femenina firmada que hemos localizado –excluyendo las de aquellas mujeres influyentes con representación destacada en el PCE– pertenece a Margarita Andiano (*MO,* 24 de octubre de 1936, 2: «Alocución en Altavoz del Frente [de M.A.] a las mujeres madrileñas»).
9. *Mundo Obrero* (Madrid), 6 de marzo de 1936, 6: [s.a.], «La Jornada Internacional de la Mujer. En los lugares de trabajo, las obreras preparan con el mayor júbilo el acto del día 8 [de marzo]», y *MO,* 7 de marzo de 1936, 6: «Las mujeres del pueblo, en masa al acto del domingo [La Jornada Internacional de la Mujer]».

caracterizado, casi en exclusiva, por transmitir a sus lectores y simpatizantes el mensaje propagandístico y la información política del partido que lo impulsaba.

La sección referida estaba dedicada a la mujer, y ofrecía consejos prácticos en relación con su actividad en el hogar (cuidado y confección de la ropa femenina; recetas de platos de cocina económicos, consejos médicos sencillos, y sugerencias sobre el cuidado y la atención del hogar). Esta sección apareció a comienzos de abril de 1936, creemos que pilotada por Luisa Carnés, para ser retocada entre mayo y julio bajo otro título, «Para la mujer y los chicos».

Un año más tarde, en diciembre de 1937, la misma periodista se puso al frente de «Mujeres», una sección a página completa, en *Frente Rojo,* la publicación oficial del PCE editada primero en Valencia, y después, en Barcelona. Este periódico complementaba en tierras de Aragón y todo el Levante la labor de difusión y propaganda de *Mundo Obrero* en la zona occidental del país, que aún permanecía bajo control republicano.

Las colaboraciones publicadas desde abril de 1936 en *Mundo Obrero* aparecían con un número de orden, para facilitar su colección por las mujeres lectoras. La primera localizada data del 14 de marzo de 1936. La última publicada –que hace el número doce– es del 9 de abril de 1936. Parece probable que la intención inicial de la periodista fuese hacer una colaboración diaria, aunque las necesidades impuestas por la actualidad y la línea principal del periódico (propaganda política) lo impidiesen.

A comienzos de abril de 1936, cuando la primera sección dirigida a la mujer dejó de publicarse, las colaboraciones de Carnés tomaron un rumbo diferente. Además de la información política predominante, se trataba también de poner a disposición de los lectores otros temas cotidianos, cercanos a la condición social de la población a la que se dirige. Esta circunstancia influiría, probablemente, en el aumento de su difusión y el incremento de su tirada. El primero de estos artículos, atribuidos a Carnés, se remonta a finales de marzo de 1936 y sigue el mismo patrón que los publicados por la autora para el grupo Rivadeneira *(Ahora, Estampa, La Linterna)*, donde escribía desde 1934[10].

Entre marzo y abril de 1936, no aparecieron artículos similares, aunque la serie se prolongó hasta mediados de julio. En ese periodo la mirada de la autora se fijó sobre todo en la vida cotidiana. Percibió que la realidad de la población pasaba por problemas muy cercanos, como el desabastecimiento parcial, el incremento de los precios de los alimentos o las dificultades derivadas del aumento del desempleo. Estas cuestiones incidían especialmente sobre

10. *Mundo Obrero* (Madrid), 25 de marzo de 1936, 2: [s.a.], «Los trabajadores de una sastrería se hacen cargo del negocio que el patrón no conseguía enderezar».

la población más desfavorecida y, en particular, en las clases trabajadoras. Esa mirada la llevó a publicar nuevas colaboraciones, que aparecieron sin firma, en el periódico *Mundo Obrero*[11].

En junio de 1936, *Mundo Obrero* recuperó y amplió la anterior sección dedicada a la mujer, «De todo un poco», que pasó a llamarse «Para la mujer y los chicos». Ocupaba ya una página completa y estaba dirigida a las familias, vistas en ella a través de la mujer y los niños.

La primera colaboración localizada se fechó el 25 de mayo de 1936; la última, el 17 de julio del mismo año. La vida de la sección fue breve –solo cuatro números semanales–. Su final coincidió en el tiempo con el inicio de la rebelión militar en Melilla[12]. El conflicto armado hizo virar las prioridades informativas hacia la sublevación contra la República.

En el mes de junio, la autora se había manifestado públicamente, por primera y única vez, como parte del grupo de mujeres intelectuales que se sumaron al homenaje organizado en desagravio a la exdiputada Clara Campoamor, en reconocimiento a su impagable labor para el reconocimiento y la aprobación del sufragio femenino[13].

El teatro de agitación y propaganda en Madrid hasta la Guerra Civil

Las referencias al teatro en la obra de Luisa Carnés surgen a partir del verano de 1936. No hemos hallado indicios de que el género dramático atrajera su interés hasta la Guerra Civil. Pese a ello, esa curiosidad pudo aparecer desde 1931 en adelante, cuando a comienzos de la Segunda República la prensa comenzó a hacerse eco de las actividades de algunos grupos de actores aficionados o

11. *Mundo Obrero* (Madrid), 15 de abril de 1936, 2: [s.a.], «Por la desaparición de la esclavitud. [Las] obreras del hogar»; *MO,* 15 de abril de 1936, 1: [s.a.], «Contra el paro, el hambre y la miseria»; *MO,* 15 de abril de 1936, 1: [s.a.], «24 horas de un parado»; *MO,* 1 de mayo de 1936, 17: «Setenta vagones de patatas estacionados. Los especuladores del hambre provocan así el aumento del precio»; *MO,* 10 de julio de 1936, 1 y 4: [s.a.], «La vida cara (I). El precio de las subsistencias, encarecido por los acaparadores en un 50%»; *MO,* 13 de julio de 1936, 4 y 6: [s.a.], «La vida cara (II). De la carestía de las subsistencias, al aumento de las tarifas tranviarias». Para su atribución a Carnés, nos basamos en la comparación de estos artículos con las colaboraciones firmadas por ella, de contenido similar, aparecidas en su etapa de periodista en *Frente Rojo* desde enero de 1937.
12. *Mundo Obrero* (Madrid), 25 de junio de 1936, 5: [s.a.], «Para la mujer y los chicos» [I]; *MO,* 2 de julio de 1936, 5: [s.a.], «Para la mujer y los chicos» [II]; *MO,* 9 de julio de 1936, 5: [s.a.], «Para la mujer y los chicos» [III]; *MO,* 17 de julio de 1936, 5, [s.a.]: «Para la mujer y los chicos» [IV].
13. Para una información más completa, ver Plaza, «Epílogo» a la novela de Luisa Carnés, *Tea Rooms* (2016), 232-234 y nota 46.

sin trabajo, vinculados a organizaciones políticas o sindicales, que ponían en escena un teatro de contenido político. Esta modalidad teatral tuvo poca repercusión sobre los escenarios, y se caracterizaba por utilizar las representaciones teatrales para hacer propaganda política.

En algún momento sugerimos que ese interés de Luisa Carnés por el teatro de agitación política –teatro proletario– derivaba de la convivencia de la escritora con Ramón Puyol, escenógrafo del grupo teatral Nosotros, que dirigían César e Irene Falcón, por iniciativa y respaldo del PCE. Hoy, nuestra interpretación con respecto al interés de Carnés sobre el teatro de agitación y propaganda dista de considerarlo una circunstancia derivada de la relación personal de Carnés con Puyol u otros intelectuales. Bien al contrario, forma parte de su propia trayectoria, aunque tales relaciones y contactos tuvieran influencia en la escritora.

El teatro proletario había llegado en España gracias a una doble vía: el teatro soviético surgido con la revolución de 1917 y el teatro producido en la Alemania de entreguerras, con Piscator como director y Ernst Toller como autor más destacado, entre sus principales representantes. Esta modalidad teatral fue objeto de atención en España entre 1930 y 1934, primero, con la pronta traducción al español del libro de Piscator, *El teatro político,* en julio de 1930, y después, con la adaptación de sus postulados dramáticos al teatro proletario escrito en España, a través de autores como Carlota O'Neill, Pascual Pla y Beltrán, César Falcón, Irene Falcón, Luis Mussot o Ramón Magre, este último, en Cataluña.

Tras la vuelta a la normalidad constitucional a finales de 1935, el teatro proletario retornó a los escenarios madrileños gracias al organismo Cine-Teatro-Club, estrechamente vinculado al PCE y localizado en la sala mixta cine-teatro Rosales. Lo hizo con la puesta en escena de dos obras destacadas, *La chinche* y *Asturias,* esta última, bajo la dirección de César Falcón y con Ramón Puyol como escenógrafo.

De acuerdo con esta argumentación, esta modalidad teatral pudo atraer también el interés de autoras como Luisa Carnés, quien habría podido tener contacto con algunas de las iniciativas dramáticas más interesantes de ese periodo. Esta circunstancia habría sido paralela a su compromiso político creciente con el PCE, más intenso desde la victoria electoral del Frente Popular (febrero de 1936)[14]. Es posible que la autora tuviese la oportunidad de asistir a la representación de alguna de estas obras.

14. Luisa Carnés pudo estar presente en el homenaje a Rafael Alberti celebrado en el hotel Nacional el 9 de febrero de 1936, de acuerdo con los testimonios gráficos conservados,

El 13 de marzo de 1936 tuvo lugar el estreno de *La Chinche* en el cine-teatro Rosales. La obra constaba de nueve cuadros, y algunos la tildaron de «teatro educacional», «sátira contra la vida, el pensamiento y los recursos burgueses», donde «el autor presenta una serie de escenas encaminadas a ridiculizar los viejos sistemas de vida»[15].

Un mes después, el 10 de abril, tendría lugar el estreno de *Asturias,* de César Falcón, en el mismo escenario (cine-teatro Rosales). En opinión de su autor, supone la inauguración del «teatro de masas», del «verdadero teatro revolucionario». La obra, que constaba de cuatro actos, reconstruye el movimiento insurreccional que se produjo en la cuenca minera. La decoración corría a cargo de Ramón Puyol, y se componía de planos grandes y juegos escénicos de gran aparato. La acción sucede simultáneamente en el hogar, en el comité revolucionario y en la calle, y transcurre en tres momentos: la insurrección, la lucha y la represión, «desde la gestión inmediata del movimiento por parte de los revolucionarios, hasta la entrada del ejército en las localidades sublevadas [en Asturias] contra el Gobierno»[16].

En los meses anteriores al estallido de la Guerra Civil, surgieron nuevas iniciativas y proyectos teatrales que promovían un teatro social, con carácter formativo y dirigido a las clases populares. Por su mayor relevancia y continuidad, hay que citar dos.

La primera en darse a conocer, el 5 de abril, fue la agrupación teatral La Tribuna, dirigida por Francisco Martínez Allende[17]. Su propuesta se orientaba a «crear una agrupación escénica que se interese por los problemas, inquietudes e ideales que agitan a la humanidad». El medio de conseguirlo sería «lograr espectáculos impregnados de sustancia social y política para que las masas reciban del modo más directo y eficaz las influencias precisas para el

junto a otros intelectuales y artistas que formaban parte del PCE o simpatizaban con dicho partido,«compañeros de viaje».

15. *El Sol* (Madrid), 15 de marzo de 1936, 4: Antonio de Obregón, «Una obra de Vladimiro Maiakovsky, el poeta suicida de la revolución rusa». Al valorar el estreno de la obra, una testigo del periodo, Margarette Buber-Neumann (1975), 67, la dirigente comunista alemana, además de calificarla de «mordiente» y satírica, consideraba que la intención del autor al escribir este texto era hacer «un despiadado ajuste de cuentas con los excesos de la NEP», la política económica vigente en Rusia a comienzos de la década de 1920, en los inicios del gobierno de Stalin.
16. *El Socialista* (Madrid), 11 de abril de 1936, 5: F. Vázquez, «Teatro Rosales. *Asturias,* por César Falcón».
17. Su experiencia teatral acumulaba las distintas facetas del teatro (actor, director y autor), en un trabajo desarrollado entre Hispanoamérica y España. En 1931 retornó a España, y se mostró muy interesado por la renovación teatral.

cumplimiento de su cometido histórico»[18]. El estallido de la Guerra Civil dejó en suspenso el proyecto inicial, que sería reorganizado por el propio autor, con algunas modificaciones, para adaptarlo a la nueva situación del país en los meses inmediatos[19].

El segundo proyecto de estas características fue el Teatro Popular. Se presentó el 23 de mayo en el Ateneo de Madrid, siendo sus impulsores más destacados el actor y director Luis Mussot y el crítico y escenógrafo Santiago Masferrer y Cantó. Aspiraba a «hacer un teatro del pueblo y para el pueblo. Del pueblo, porque a través de sus obras se verán plasmadas las aspiraciones de las clases populares. Para el pueblo, porque este será el que tome parte en las representaciones, llevando el arte popular al seno de las amplias masas que carecen de este medio de educación y esparcimiento»[20]. El 17 de junio, un mes después de su presentación pública, quedaba formalmente constituido el Teatro Popular en el Ateneo de Madrid[21].

En junio de 1936, y en paralelo a las anteriores propuestas teatrales, se daba a conocer públicamente otra iniciativa unitaria de carácter formativo: Cultura Popular. Su objetivo era «unificar los esfuerzos de los que, individual o colectivamente, se interesan por hacer llegar la cultura al mayor número posible de ciudadanos». Estaba organizada en diferentes áreas: «enseñanza, misiones, teatro y cineclubes, artes plásticas, deporte, bibliotecas, publicaciones»[22]. Por su estructura y vinculaciones, Cultura Popular parece una organización formada a partir de la propuesta que hizo pública en abril el grupo Nueva Cultura, de Valencia. Cabe asimismo la posibilidad de que la organización madrileña del PCE decidiera poner en práctica en la capital madrileña la propuesta del grupo valenciano, articulando en torno a Cultura Popular las iniciativas de otros grupos de gran prestigio e influencia. Su misión era «llevar un poco de cultura y diversión a los pueblos más necesitados, estableciendo un intercambio

18. *El Heraldo de Madrid*, 23 de junio de 1936, 9: «La Tribuna, teatro para el pueblo».
19. P.M., «En La Tribuna (teatro para el pueblo) se rompe la monotonía en que estaba sumida la escena española». *Política* (Madrid), 25 de octubre de 1936, 5.
20. *La Libertad* (Madrid), 23 de mayo de 1936, p. 4: «Teatro Popular». Más información, en Eduardo de Ontañon, «Madrid va a tener un teatro del pueblo». *Estampa* (Madrid), 449 (22 de agosto de 1936), 18-19.
21. *El Heraldo de Madrid,* 26 de mayo de 1936, 9: «Tablilla. Teatro Popular». La constitución formal de La Tribuna (Martínez Allende) y de Teatro Popular (Mussot-Ontañón) fueron casi paralelas y tuvieron lugar en el mismo escenario, el Ateneo de Madrid, en los días previos al comienzo de la Guerra Civil.
22. *El Heraldo de Madrid*, 13 de junio de 1936, 8: «Las misiones de Cultura Popular cultivarán, entre otras actividades, teatro, cine, coros, folclore, danza y guiñol». El domicilio de esta organización es el mismo que tenía la organización teatral La Tribuna, y allí también constaban establecidas otras organizaciones sindicales y políticas cercanas al PCE.

cordial entre el pueblo y la ciudad». En la composición de Cultura Popular participaban representaciones de la Federación de Estudiantes Hispanos, la FETE –Federación de Trabajadores de la Enseñanza–, el Sindicato de Trabajadores de Enseñanza Media, y la Comisión Nacional de las Juventudes Socialistas y Comunistas.

A través de este rápido repaso de las iniciativas teatrales y culturales surgidas entre marzo y junio de 1936, se percibe el impulso que experimentaron el teatro de orientación social y política y la cultura comprometida durante los primeros meses del nuevo gobierno. Todas las iniciativas se encaminaban esencialmente a la formación de las clases populares, en el contexto de la radicalización política que vivía el país desde la insurrección de Asturias (octubre de 1934) y, en especial, tras el triunfo del Frente Popular, en febrero de 1936.

El comienzo de la Guerra Civil, el 18 de julio de 1936, trastocó todos los planes e iniciativas en el plano artístico y cultural, y, por tanto, también en el teatro. Ante la nueva situación, las organizaciones políticas y sindicales más representativas movilizaron a los intelectuales que militaban en ellas, buscando reforzar el compromiso político e ideológico con las masas populares. Para ejecutar esta labor, hicieron uso de la cultura y los recursos que aporta. La intención era utilizarlos con fines propagandísticos en defensa de la República y los valores que representaba, tanto en la retaguardia como en el campo de batalla. La reaparición del teatro de agitación y propaganda, en ese momento, a través del conocido como «teatro de guerra o de circunstancias» –también llamado de «urgencia»– es una respuesta más a ese compromiso. De él participaron diversos autores, como Rafael Alberti, María Teresa León, Miguel Hernández, Ramón J. Sender, Luis Mussot, Francisco Martínez Allende y Luisa Carnés, entre otros muchos cuya contribución nos resulta conocida.

Luisa Carnés y el teatro proletario

Si consideramos la obra literaria de Luisa Carnés en su conjunto, la producción dramática de la autora parecería menor, casi accidental, junto con su obra poética, en comparación con la narrativa y el periodismo, sus géneros más habituales. En su caso, tanto el teatro como la poesía podrían considerarse destinados a producir escritos que ella reservó para momentos excepcionales de su vida o la de quienes la rodeaban.

Merece la pena examinar en qué circunstancias se inició su obra dramática para entender mejor la importancia que concedía a estas otras formas de escribir literatura y la valoración que podían merecerle. Partiendo de este supuesto, podría resultar más comprensible la decisión de Carnés de optar por el género teatral, para expresarse en ocasiones excepcionales. Aunque su

producción dramática incluye cinco obras teatrales, en España solo llegó a escribir y representar una de ellas, mientras que las cuatro restantes nacieron en su exilio mexicano, sin que tengamos noticia de que alguna de ellas fuera representada[23].

La vinculación de Luisa Carnés con el teatro de agitación y propaganda se produce a través de Altavoz del Frente, la organización de propaganda activa creada por el PCE al comienzo de la Guerra Civil, para estimular la intervención del pueblo madrileño en la defensa de la República amenazada.

La implicación del PCE en la lucha armada obedece especialmente a la necesidad de afrontar la defensa del Estado –al igual que las demás fuerzas políticas y sindicales que respaldan al Frente Popular– ante la tibieza y debilidad de las respuestas ofrecidas desde el Gobierno republicano, para contrarrestar los efectos del golpe de estado en las semanas inmediatas a su ejecución, en los territorios que permanecían bajo su control, tras la disolución del ejército regular.

Pese al fracaso de la sublevación inicial en la toma y el control de las principales ciudades del país, como Madrid, Barcelona y Valencia, el desembarco en el campo de Gibraltar del ejército colonial destinado en Marruecos, reforzado con mercenarios marroquíes, contaría con el respaldo militar de Italia y Alemania. Este hecho facilitó la rápida ocupación por las tropas sublevadas de las provincias de Andalucía occidental (Cádiz, Huelva, Sevilla y Córdoba), de Extremadura y parte de Toledo. La durísima represión sobre la población residente en las áreas ocupadas y la falta de medios para combatir contra tropas profesionales impidió la resistencia de los núcleos que se mantenían fieles a la República, mientras continuaba imparable el avance de las tropas sublevadas hacia la capital madrileña desde el sur y el oeste. La maniobra de asedio sobre Madrid se completó con el control de las provincias de Ávila y Segovia y la sierra de Guadarrama, por el ejército del norte dirigido por el general Mola.

«El 20 de octubre, el general Franco (convertido desde el 1 de octubre en jefe de Estado de la España llamada 'nacional') ordenó la toma de Madrid». Tres días después, aviones al servicio de los sublevados comenzaron a bombardear objetivos civiles en la capital. Por su parte, desde la sierra de Guadarrama «el

23. Plaza Plaza, Antonio, «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones. Investigación y creación teatral* (Madrid), 25 (julio-diciembre 2010), 91-118. También, en Iliana Olmedo, ««Nuestro silencio nos hará criminales». La obra dramática de Luisa Carnés», en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso, *El exilio teatral republicano de 1939 en México*. Renacimiento. 2014, 333-344.

general Mola no había dejado de hostigar la capital[24]», mientras iniciaba los preparativos para la toma de Madrid[25].

Aunque el gobierno republicano consiguió frenar la rebelión en Madrid, en los primeros meses del conflicto armado la disolución del ejército regular y la coexistencia de los poderes públicos con milicias armadas irregulares, en un clima de violencia permanente, hizo difícil no solo establecer una dirección política única para combatir la rebelión armada, sino también para restablecer la autoridad del Estado en la retaguardia.

La necesidad de imprimir un cambio de rumbo para afrontar las dificultades internas y externas de la República, junto al riesgo que representaba el asalto inminente del ejército sublevado sobre Madrid, culminó el 4 de septiembre de 1936 en una remodelación del gobierno republicano. El nuevo ejecutivo sería dirigido por el socialista Francisco Largo Caballero[26], quien encabezó un gobierno de concentración donde tuvieron cabida las principales fuerzas políticas republicanas, ante la gravedad del momento, cuando la República vivía una situación límite. A finales del mes de octubre, las tropas sublevadas se encontraban ya a las puertas de Madrid. El 21 de octubre tomaron Navalcarnero. Tres días después, aviones alemanes e italianos bombardeaban la capital, mientras se estrechaba el cerco sobre la periferia madrileña[27].

La remodelación gubernativa implicó asimismo una reorganización del mando militar republicano, ante la mala marcha de la guerra. Existía además otra necesidad imperiosa para el nuevo gobierno: conseguir armamento para sostener la guerra. Las circunstancias imperantes –la política de no intervención– impusieron un acercamiento a la URSS para garantizar el abastecimiento militar imprescindible para contener la implicación directa de Alemania e Italia en apoyo de la sublevación. La otra medida fundamental adoptada por el ejecutivo fue abandonar temporalmente Madrid, lo cual conllevó el desplazamiento, el 6 de noviembre, a Valencia del gobierno y las máximas instancias políticas, ante la probable toma de la ciudad por el ejército que dirigían Franco y Mola.

24. Rojo, J. A. (2006), 79. Según Sánchez Zapatero (2020), 14 y nota 3, el primer bombardeo que sufrió Madrid se produjo en agosto.
25. AGA. Alcalá de Henares. Serie Gobernación. Caja 3.910: General jefe del ejército del norte [= Emilio Mola], «Instrucciones para la ocupación de Madrid». Valladolid, 27 de octubre de 1936. Un segundo documento localizado por nosotros en el mismo archivo (Serie Gobernación. Caja 44-3.513), «Estructura de la columna de los Servicios de Orden y Policía de Madrid», redactado en Ávila el 7 de agosto de 1937, informa de las medidas dispuestas por la autoridad militar para su ejecución tras la toma de Madrid.
26. Viñas (2006), 197 y ss.
27. Cervera (1998), 470-473.

Altavoz del Frente, cultura para el frente y la retaguardia

Por todo lo expuesto, desde los diversos partidos y organizaciones que respaldaban al gobierno legal surgieron diversas iniciativas destinadas a impulsar la acción colectiva, con el propósito último de contrarrestar el avance de quienes se oponían a la República.

Apenas un mes más tarde de los hechos señalados, el PCE tomaba nuevas medidas encaminadas a estimular, a través de la cultura y la acción propagandística, la implicación del elemento civil en la lucha armada, cuyo fin era la defensa de la democracia republicana.

Una de las primeras decisiones adoptadas por este partido desde que se produjo el golpe de estado consistió en promover la afiliación de civiles voluntarios a las MAOC[28] para responder a la sublevación militar, a través de la formación de milicias populares dispuestas a combatir para defender Madrid[29]. «El arranque combativo de los madrileños debía mantenerse en auge después del asalto de los cuarteles […]. Los militantes [comunistas] del Radio Norte, a cuatro pasos de la glorieta de los Cuatro Caminos, se anticiparon al porvenir con la incautación del convento de los padres Salesianos en Francos Rodríguez[30]».

Según otra fuente,

> el día 20 [de julio], por la noche, la dirección del PCE acuerda comenzar a reorganizar las milicias. Como responsable de las MAOC […], recibí de la dirección del partido la orden de concentrar a los milicianos en el viejo convento de los salesianos […], donde se habían instalado las MAOC de la barriada obrera de Cuatro Caminos, y donde fue organizado el Quinto Regimiento […]. Igualmente, se indicó intensificar la recluta de voluntarios en las distintas barriadas[31].

En las primeras semanas posteriores al golpe de estado, el PCE tomará otra decisión significativa: la creación, «a mediados de agosto de 1936», de Altavoz del Frente[32], un organismo impulsado por la agig-prop del propio partido, destinado a ejecutar la propaganda política. Se trataba de impulsar la participación

28. MAOC [= Milicias Antifascistas Obreras y Campesinas]. Creadas tras la sublevación de Asturias, y compuestas por militantes y simpatizantes del PCE, serían el germen del futuro Quinto Regimiento de Milicias Populares, formado tras el golpe de estado de julio de 1936, convertido en los primeros meses de la guerra en una de las unidades militares más destacadas del ejército popular republicano.
29. Blanco Rodríguez (1993), 12-33.
30. Benavides, Manuel Domínguez (2014), 211.
31. Modesto, Juan, *Soy del Quinto Regimiento*, 25-26. Citado en Blanco Rodríguez (1993), 33-34.
32. AHPCE. Madrid. Film XVI, 198: «Informe General de la Comisión Nacional de Agit-Prop del PCE. [Altavoz del Frente]. Valencia. 26 de agosto de 1937».

activa de la población civil en apoyo a la República en peligro, y cuyo objetivo inmediato era colaborar en la defensa de la capital. Su puesta en marcha buscaba favorecer el reclutamiento de milicias populares, destinadas a combatir la rebelión armada que amenazaba de modo inminente Madrid

> [Ante] la indignante indiferencia de algunos sectores que se llaman antifascistas», Altavoz del Frente busca con sus mensajes y la propaganda que inunda las calles, llamar la atención de los transeúntes y habitantes, «para terminar con la indiferencia de los madrileños […] y fustigar las conciencias poco firmes», para que se apresten a una colaboración firme ante la lucha que se avecina[33].

En su pretensión de combatir la pasividad y animar las conciencias de los habitantes de la ciudad, el partido recurrió a la intelectualidad más comprometida y próxima a los postulados que defiende.

> Para los escritores, artistas, profesores, actores, periodistas, [simpatizantes] de la causa popular. Hay que llevar a los gloriosos combatientes de los frentes de batalla, a los que en los cuarteles esperan turno para entrar en las líneas de fuego, a los heridos en los hospitales, a todos cuantos intervienen en la heroica gesta de la libertad y la democracia española, la voz del pueblo, la palabra alentadora, el grato esparcimiento [para] enaltecer su ideología, cultivar sus espíritus y distraer sus momentos de tregua. El Altavoz del Frente se propone organizar charlas, conferencias, representaciones teatrales, exhibiciones cinematográficas, para los combatientes que están en el frente, para los que están en los cuarteles y para los heridos. Cuantos puedan colaborar en esta obra, puedan dar una conferencia o una charla sobre cualquier tema político o cultural, puedan escribir o representar una obra teatral, deben dirigirse por escrito a la redacción de *Mundo Obrero*, indicando la labor que puede realizarse[34].

El 13 de agosto de 1936, un mes después del inicio de la Guerra Civil, se daba a conocer públicamente la propuesta cultural de Altavoz del Frente. Según Irene Falcón, se trataba de «un organismo de agitación encargado de difundir la cultura en las trincheras». Estaba patrocinado por el PCE y dependía de la

33. *Altavoz del Frente* (Madrid), 2 (24 de octubre de 1936), 1. Para la difusión de sus actividades, el organismo mencionado contó con una revista –de igual nombre, y corta historia–. La publicación tuvo una presencia irregular. Se comenta que sus primeros números alcanzaron una tirada de 20.000 ejemplares, la mayoría de los cuales se repartían en los frentes, hospitales, cuarteles y centros sociales,. Después de cuatro números, y ante la escasez de papel que sufrían tanto la imprenta, como toda la prensa madrileña en esas fechas, hubo de suspenderse a comienzos de noviembre, coincidiendo también con el traslado del gobierno a Valencia.

34. *El Liberal* (Madrid), 13 agosto 1936, 4: «Altavoz del Frente».

Comisión Nacional de Agitación y Propaganda del partido, formada por Jesús Hernández, Wenceslao Roces y Esteban Vega (= «Yes»)[35].

Como director del organismo, el partido nombró a César Falcón[36], miembro de la dirección colegiada de *Mundo Obrero* –junto a Jesús Hernández y Eusebio G.[utiérrez] Cimorra. El personal con que contó en sus inicios procedía también de la redacción del periódico *Mundo Obrero,* el órgano oficial del partido. Su pretensión era también ser «la voz del pueblo», expresada a través de los partidos que apoyaban al Frente Popular y respaldaban al gobierno amenazado.

> Políticos, escritores, artistas, periodistas, actores, músicos, dibujantes, trabajadores del teatro y del cine, todos son necesarios. Nos dirigimos especialmente a los pertenecientes a los partidos del Frente Popular[37].

La llamada del PCE a intelectuales y simpatizantes, buscaba implicarlos plenamente en la difusión de los valores republicanos con ocasión de la lucha armada, para socorrer a la República amenazada por la sublevación militar. Con su colaboración se aspiraba a infundir en las masas populares los valores democráticos, para conseguir que el pueblo español se comprometiese sin fisuras en la defensa de la República, frente a los militares rebeldes que ahora asediaban Madrid.

En principio, Altavoz del Frente se ocupó de ejecutar actividades de agitación y propaganda interna (planificación de mítines, programación de emisiones de radio específicas), porque «era preciso […] hacer sentir a los bravos milicianos el principal objetivo por que estaban luchando[38]».

De inmediato, sus actividades se ampliaron a un ámbito más extenso: realización de labores de propaganda en los frentes, planificación de proyecciones cinematográficas, producción de obras de teatro destinadas a ser representadas en los frentes y la retaguardia, confección de murales propagandísticos, composición de música alusiva a la lucha armada, exposiciones gráficas, etc.

El conjunto de acciones emprendidas se orientaba a conseguir la implicación de toda la sociedad en el conflicto y asegurar una comunicación permanente, mediante la participación directa de los intelectuales comprometidos

35. AHPCE (Madrid). Film XVI-198. «Relación de camaradas que dirigen la Comisión Nacional de Agit-Prop y las secciones dependientes de la misma». Valencia [26 de agosto de 1937].
36. César Falcón era un intelectual de origen peruano que vivió desde 1921 en España, junto a otros escritores de la misma procedencia, tras un destierro por motivos políticos. En los años siguientes trabajó como periodista para diversos medios españoles. Tras obtener la nacionalidad española en 1931, al año siguiente se afilió al PCE, desempeñando desde entonces puestos diversos en el partido, especialmente en trabajos de agig-prop.
37. *Mundo Obrero* (Madrid), 13 de agosto de 1936, 2: «El Altavoz del Frente».
38. *ABC* (Madrid), 14 agosto de 1936, 1: «Altavoz del Frente».

con la causa popular, entre quienes combatían en los frentes y los ciudadanos que, desde la retaguardia, debían respaldar la acción de aquellos. Entre los mensajes propuestos, figuraba la defensa del pueblo español, donde se calificaba la lucha emprendida como una «guerra de independencia», para responder a la invasión de tropas extranjeras que colaboran con el ejército rebelde en la agresión y la ocupación de España.

Altavoz del Frente estaba organizado en seis secciones: Artes Plásticas, Teatro, Cine, Música, Radio y Prensa. En el caso que nos ocupa, la propuesta sobre el uso del teatro sigue uno de los principios expresados por Piscator, uno de los más importantes inspiradores del teatro de agitación y propaganda, también conocido como «teatro proletario».

> El espectáculo [teatral] debe mantener la moral y el entusiasmo en los frentes y en la retaguardia […]. Hay que llevar el teatro al frente. Estas experiencias ya se han realizado en la Gran Guerra[39].

Entre todas las actividades programadas por Altavoz del Frente destinadas a la propaganda activa, pronto desempeñarán un papel relevante las representaciones teatrales. Estas siguen el modelo ya conocido del teatro proletario, destinado a la agitación y la propaganda, y practicado en España desde los comienzos del régimen republicano por iniciativa de las organizaciones políticas de izquierda[40].

> El teatro daba sus consignas, hacía sus críticas, y esto promovía entre los trabajadores comentarios y polémicas, dando un magnífico resultado, puesto que muy pronto empezaron a presentarse hombres y más hombres […] dispuestos a alistarse[41].

Nuestra postura, en estos momentos, es considerar que el posicionamiento de Carnés con respecto al teatro de agitación y propaganda solo se produjo a partir de su colaboración con la sección de teatro de Altavoz del Frente; desde que responde al llamamiento hecho a los intelectuales para que proporcionaran obras de teatro para representar.

39. VALLE, Natalia [= Luisa Carnés], «En vuestras manos encomiendo el destino de Europa. Entrevista con Erwin Piscator». *Estampa* (Madrid), 466 (26 de diciembre de 1936), 16-17. La conversación entre la autora y el dramaturgo alemán se produjo el 10 de diciembre de 1936, durante la estancia de Piscator en Barcelona, ciudad a la cual había sido invitado por la Generalitat, donde se desplazó Carnés desde Valencia para la entrevista. Aunque es probable que se realizasen otras entrevistas durante la estancia de Piscator, no tenemos constancia de que fuesen publicadas.
40. PISCATOR (1930). Sobre la actividad del Teatro Proletario en España, ver Plaza (2019).
41. FALCÓN, Irene (1996), 103.

La sección de Teatro de Altavoz del Frente estaba dirigida por el actor Manuel González. La compañía de actores agrupaba a más de 30 personas, «divididas en 3 grupos de 10 actores, formados cada uno por 6 actores y 4 actrices», todos los cuales ensayaban el mismo programa, destinado a ser representado en el frente y en la retaguardia. Su objetivo era llevar al público el teatro de agitación. La representación de cada obra duraba unos 20 minutos, y en las sesiones de este teatro se representaban 3 o 4 obras –o algún acto escogido de una de ellas si eran de mayor duración–. Las obras estaban «referidas [especialmente] a la lucha antifascista, la Guerra Civil o algún problema social». Las representaciones eran gratuitas. «Solo se solicitará un donativo voluntario a los asistentes al espectáculo[42]».

Junto a la incorporación de los grupos de actores, se hizo un llamamiento específico a todos cuantos estuvieran dispuestos a crear obras destinadas a ser representadas para la misión propuesta por Altavoz. «Las obras deben ser muy cortas, de quince a veinte minutos de duración, y necesariamente, de lucha contra el fascismo, o exaltación del heroísmo popular»[43].

Apenas dos semanas después de efectuado el llamamiento, se llevaron a cabo los primeros ensayos de las obras disponibles. A finales del mes de agosto de 1936, *Mundo Obrero* informaba de que «varios escritores –entre los que se cita a Luisa Carnés– están escribiendo obras destinadas a Altavoz del Frente»[44]. Los actores trabajaban sobre obras ya representadas, así como sobre algunos textos inéditos.[45]

> En el Teatro de la Guerra, y bajo la dirección de Manuel González, continúan ensayando activamente los tres grupos de actores que muy pronto irán

42. CARNÉS, Luisa, «Altavoz del Frente, nueva cultura para el frente y la retaguardia». *Estampa* (Madrid), 466 (26 diciembre de 1936, 20-21. El artículo, que aporta una entrevista con César Falcón, director de Altavoz del Frente, contiene informaciones procedentes de otros miembros de las secciones, y se realizó a finales de septiembre o comienzos de octubre, antes del viaje de la periodista a Levante.
43. *La Voz* (Madrid), 4 septiembre 1936, 3: «Altavoz del Frente pide obras a los autores antifascistas».
44. *Mundo Obrero* (Madrid), 26 de agosto de 1936, 2. «El teatro Lara, casa de Altavoz del Frente». Los autores mencionados en la noticia eran Rafael Alberti, José Díaz Fernández, Isaac Pacheco, Mariano Perla, Eusebio G.[utiérrez] Cimorra, M.ª Teresa León y Luisa Carnés. De todos los citados, solo Carnés llegó a escribir expresamente una obra específica para el fin solicitado.
45. *El Sol* (Madrid), 11 de septiembre de 1936, p. 2: «Altavoz del Frente. Teatro de la Guerra». Es probable que, dada la premura de tiempo y ante la ausencia de obras específicas de teatro de agitación, se recurriese a representar obras ya estrenadas pertenecientes al teatro proletario.

> a trabajar a los frentes, cuarteles, casas de obreros, hospitales, etc. Ya hay montadas varias obras, algunas de autores desconocidos[46].

Así empezó…, la única obra teatral de Luisa Carnés escrita en España, fue concebida y representada en los meses iniciales de la Guerra Civil. La autora pudo comenzar a escribir este texto teatral a mediados de agosto de 1936. De acuerdo con el comienzo de los ensayos, la obra debió de estar terminada a comienzos de septiembre.

Este texto formaba parte del teatro de urgencia, teatro de agitación y propaganda al fin y al cabo, destinado a crear un clima popular de exaltación a favor del régimen republicano, al tiempo que empujaba a los espectadores a rechazar la sublevación militar, entendida como una amenaza inmediata para la supervivencia de la República. La información que poseemos acerca de *Así empezó…*, es muy escasa. Hasta el momento la obra no ha sido localizada, y solo disponemos de un fotograma que contiene una escena de la representación, publicado en la prensa del momento[47].

El viernes 22 de octubre de 1936, cinco semanas después de iniciarse los ensayos, se inauguraban en el teatro Lara de Madrid (rebautizado como Teatro de la Guerra) las representaciones del teatro de Altavoz del Frente. El programa teatral se componía de cuatro obras, tres de ellas, reposiciones: *El bazar de la providencia,* de Rafael Alberti[48]; *La conquista de la prensa,* de Irene de Falcón[49]; el cuarto acto de *Asturias,* de César Falcón[50]; y, *Así empezó…*, de Luisa Carnés, la única obra del programa no estrenada.

En el estreno estuvo presente César Falcón, director de Altavoz del Frente, al que cupo realizar una explicación sobre el carácter de este teatro y los contenidos de las obras que el público estaba a punto de ver.

> Este nuevo teatro en nada se parece a la escena acostumbrada. Se inspira en las circunstancias creadas por la guerra y el ansia liberadora de las masas proletarias. Significa una acción política, un constante grito de lucha en defensa de las libertades democráticas contra el propósito imperialista de los facciosos[51].

46. *La Libertad* (Madrid), viernes 17 de septiembre de 1936, 5: «Altavoz del Frente. Teatro de la Guerra».
47. *Ahora* (Madrid), 23 de octubre de 1936, 6: «La notable escritora Luisa Carnés ha estrenado en el antiguo teatro Lara una obra […] que se titula *Así empezó.* (Fotos Uguina y Díaz Casariego)».
48. El estreno de *El Bazar de la providencia* se había producido el 30 de junio de 1934, en el teatro María Guerrero de Madrid.
49. *La conquista de la prensa* se estrenó en Madrid el 21 de octubre de 1933.
50. El estreno de *Asturias* se produjo el 10 de abril de 1936, en el teatro Rosales de Madrid.
51. La cita es de César Falcón, en su discurso de presentación del teatro de Altavoz del Frente. La información, en *Claridad* (Madrid), 23 de octubre de 1936, 3: Isaac Pacheco, «Teatro de guerra. El Altavoz del Frente inaugura sus funciones».

Por lo que se refiere a *Así empezó,* la única obra no conocida del reparto, las pocas crónicas teatrales que la mencionan la califican como un «reportaje escénico», denominación que meses atrás ya había sido aplicada a *Asturias,* de César Falcón. Los datos disponibles apuntan a un argumento donde la autora se acerca a los sucesos que acontecieron en Madrid al comienzo de la Guerra Civil. Lo hace a través de una aproximación personal a los hechos narrados, de los que probablemente fue testigo, o bien contó con información directa sobre ellos, considerando otros pasajes de su producción escrita.

Los protagonistas de la obra son un grupo de vecinas de un barrio de la capital madrileña: «Algunas mujeres comentaban [los acontecimientos] con sus vecinas, en los balcones y en la puerta de sus casas» (Olmedo, 2014, 185)[52]. [La escritora] «rememora las primeras horas madrileñas de la sublevación fascista. La composición [resulta] moderna de traza, [y] el espectador va prendido en la emoción del cuadro evocativo, donde un coro de vecinas dibuja la síntesis del alma de nuestro pueblo»[53].

La obra constaba de un solo acto y duraba unos veinte minutos. Los decorados eran obra de Ramón Puyol[54]. *Así empezó…*, junto al resto del programa, debió de permanecer en cartel hasta finales de octubre de 1936[55]. Creemos que la autora no supo del estreno de su obra hasta después de que aconteciera. Ninguna reseña del estreno menciona su asistencia, aunque sí hablan de la presencia de César Falcón, como director de Altavoz del Frente, en la presentación del evento.

Todo parece indicar que en la fecha del estreno de su primera obra teatral, Luisa Carnés se encontraba en Valencia, donde se había desplazado por trabajo

52. L.[uisa] C.[arnés], «19 de julio de las mujeres antifascistas de Cataluña y España». *Frente Rojo* (Barcelona), 19 de enero de 1938, 4. Cabe la posibilidad de que su argumento nazca también, como en otras de sus obras, de la experiencia de la propia autora. Es frecuente en distintos cuentos y novelas de la autora la recreación de hechos y sucesos en los cuales fue protagonista, circunstancia que se demuestra en algunos apuntes personales que se conservan.
53. SAM [= Serafín Adame Martínez], «Informaciones y noticias teatrales. Inauguración del Teatro de la Guerra». *ABC* (Madrid), 23 de octubre de 1936, 14.
54. *Ahora* (Madrid), 23 de octubre de 1936, 6. *Así empezó…*, de Luisa Carnés, se estrenó el 22 de octubre de 1936, en el teatro Lara –Teatro de la Guerra– de Madrid.
55. *Altavoz del Frente* (Madrid), 3 (31 de octubre de 1936), 7: «Actividad del Altavoz del Frente. Teatro de la Guerra». En un breve publicado en la revista, se menciona la «próxima renovación del programa ofrecido en el Teatro de la Guerra con nuevas obras de gran sentido antifascista, como *Hombres al frente,* de Braulio Iglesias, y otras de sumo interés revolucionario».

para componer unos reportajes para *Estampa* y *Ahora*[56]. De acuerdo con los datos disponibles, lo más probable es que la periodista viajara a tierras levantinas entre la primera y la segunda semana de octubre. Las difíciles condiciones del momento y los riesgos que implicaba el trayecto desaconsejaban los viajes entre ambas ciudades. En esos momentos, Madrid estaba sometida a repetidos bombardeos de la aviación franquista, lo mismo que todas las comunicaciones por tren o carretera que enlazaban con la capital. Esas circunstancias hacían del todo desaconsejable el viaje a Madrid para asistir al estreno.

Hay otro hecho que llama la atención, y es que la autora nunca mencionase la escritura de esta obra teatral, o su estreno, ni en España, ni en el exilio. Ello indica dos cosas: en primer lugar, que Carnés no le atribuyó demasiado valor a la obra, quizá debido a su carácter propagandístico. Por otra parte, creemos que no recibió comunicación alguna sobre su estreno, aunque pudo conocerlo a través de la prensa.

Un mes antes del estreno de *Así empezó*…, Carnés ya había escrito un artículo para *Estampa* sobre las actividades de Altavoz del Frente, donde se recogían también las impresiones de César Falcón, su director, sobre las actividades del organismo y los trabajos de las secciones[57]. De acuerdo con la información aportada en el texto, el reportaje se escribió en la primera quincena de septiembre, mientras la autora estaba aún en Madrid, antes de su viaje a Valencia, a comienzos del mes de octubre.

El traslado del gobierno a Valencia, decidido por el ejecutivo, tuvo lugar el 6 de noviembre. La fecha no fue elegida al azar. La decisión de trasladar a Valencia tanto el gobierno como las principales instituciones del Estado estuvo condicionada por la marcha de la guerra y el gravísimo riesgo que representa la llegada de las tropas de Franco y Mola a las afueras de la capital.

> Tras avanzar por la Ciudad Universitaria y la Casa de Campo, el 6 de noviembre los rebeldes llegaron a menos de 200 metros de la cárcel Modelo, en el barrio de Argüelles». Allí permanecían encarcelados «cerca de 2.000 militares fieles a los sublevados, ansiosos por sumarse a las tropas que asediaban [Madrid]. Fue esa misma tarde cuando Largo Caballero tomó la decisión de abandonar precipitadamente la ciudad, dándola por perdida[58], y trasladar el gobierno a Valencia[59].

56. CARNÉS, Luisa, «En Valencia, dos monjas luchan por la República». *Ahora* (Madrid), 14 de octubre de 1936, 12; *Ibídem,* «Las mujeres valencianas quieren un *chiquet* de Madrid». *Estampa* (Madrid), 458 (24 de octubre de 1936), 25-27.
57. Ver nota 42.
58. MIRALLES (2003), 87.
59. PRESTON (2011), 463.

Poco tiempo después de la marcha del gobierno, se producirá el desplazamiento a Valencia de una amplia representación de la intelectualidad residente en Madrid. Entre el 24 de noviembre y los primeros días de diciembre, dos expediciones de intelectuales fueron trasladados a Valencia para evitarles riesgos innecesarios y colaborar en el salvamento de la cultura. La operación del traslado será el resultado de la colaboración de tres organismos: la Junta de Defensa de Madrid[60]; la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura[61]; y el Quinto Regimiento. Miembros de esta unidad militar se encargaron de la protección y la custodia del personal evacuado durante el viaje. «El grupo está formado por intelectuales, escritores, investigadores, profesores. Viajan junto con sus familias, bibliotecas, laboratorios y demás material de estudio»[62].

El traslado de un grupo escogido de intelectuales fue recogido por toda la prensa, que destacó las condiciones del viaje y la seguridad que los caracterizó.

> Bajo los auspicios del Quinto Regimiento, y a petición de la Junta de Defensa […], se ha procedido a la evacuación de Madrid del primer grupo de intelectuales que, por acuerdo del gobierno de la República y la Junta de Defensa de Madrid, se pone a salvo de la barbarie fascista. [Los evacuados] viajaron en dos magníficos autobuses, escoltados por milicianos, rumbo a Valencia, en compañía de sus familias. Además, en cuatro tanques blindados iban los aparatos, escritos, libros y demás instrumentos de trabajo de los evacuados. Los autobuses llevaban servicio sanitario, agua, víveres y otros servicios [necesarios para el viaje][63].

La amenaza generada por la probable ocupación de Madrid y el traslado de las principales instituciones del Estado empujó también a las organizaciones políticas representativas y fieles al Frente Popular a disponer su traslado a Valencia, o bien, a optar por su desdoblamiento.

Lo hicieron trasladando a un grupo destacado, formado por los principales responsables de los partidos políticos más representativos (PCE, PSOE,

60. La Junta de Defensa de Madrid (JDM) fue nombrada por el gobierno el mismo día de su partida. Estaba dirigida por el general Miaja, nombrado para ocuparse de la defensa de la ciudad y actuaba en nombre del gobierno. Un buen resumen de su actividad, en Miralles (2003), 87-105.
61. Sobre la Asociación de Intelectuales para la Defensa de la Cultura (AIDC), ver Aznar Soler (2010), tomo II, 423-432.
62. Blanco Rodríguez (1993), 225. Sobre este episodio, también disponemos de un reportaje puntual escrito por Luisa Carnés: «La vida de los sabios españoles, cuidada por el Quinto Regimiento». *Estampa* (Madrid), 462 (28 de noviembre de 1936), 7-8.
63. *ABC* (Madrid), miércoles 25 de noviembre de 1936, 7: «La República salva de la barbarie fascista a los intelectuales». También, *Milicia Popular* (Madrid), 109 (24 de noviembre de 1936), 3; y 111 (9 de diciembre de 1936), 3.

Izquierda Republicana) y las dos organizaciones sindicales mayoritarias (UGT, CNT), acompañados de sus aparatos propagandísticos (ej.: la prensa de partido). El PCE estuvo presente a través del periódico vespertino *Frente Rojo,* cuya constitución se produjo en 1932, si bien la cabecera se recuperó en ese momento, tras el desdoblamiento de *Mundo Obrero*. Este último periódico permaneció en Madrid para atender la información y el público residente en la mitad occidental del territorio. En cuanto a *Frente Rojo,* se ocuparía de atender la demanda informativa de la región levantina (Valencia, Cataluña) y Aragón. «Desde *Frente Rojo* hablará el PCE para los pueblos de Cataluña y Levante, [y] para [aquellos] donde no puede llegar la voz de *Mundo Obrero*»[64].

En el caso del PSOE, los datos aportados por Julián Zugazagoitia, director de *El Socialista*[65], mencionan la presencia en Valencia de algunos redactores, sin que tengamos noticia de un desdoble de *El Socialista* similar al de *Mundo Obrero*.

Otros medios de prensa madrileños presentes en Valencia fueron las representaciones enviadas por la prensa de empresa que subsistía en la capital, incluyendo las principales revistas gráficas afincadas en Madrid. Aunque sus redacciones permanecieron en el lugar de origen, parece muy probable que después del traslado de la capital, trabajasen a través de delegaciones para tratar la información generada en tierras levantinas.

Una situación similar es la vivida por la prensa gráfica madrileña. Es el caso de revistas como *Mundo Gráfico, Crónica* y *Estampa*. La mayoría de ellas, como el resto de la prensa de empresa, pasaron a ser controladas desde el comienzo de la guerra por comités de empresa, formados por representantes sindicales o de partido, integrados por trabajadores pertenecientes a la propia empresa[66]. Pese a los crecientes problemas de su distribución generados por la guerra, todas mantuvieron tiradas elevadas y amplia difusión en las regiones y provincias bajo control republicano. Como el resto de la prensa fiel a la República, desde el comienzo de la guerra lidiaron con dificultades cada vez mayores, como las que suponía la escasez de materias primas (papel prensa, tinta), que obligaron a reducir tamaño y número de páginas. Junto a la información relativa a la marcha de la guerra, todas ellas solían incluir también información generada en Valencia, o en el entorno político que rodeaba al gobierno republicano.

64. *Frente Rojo* (Valencia), 1 (21 de enero de 1937), 1.: «*Frente Rojo,* en el puesto de *Mundo Obrero*».
65. Zugazagoitia (2001), 191-192.
66. *Mundo Obrero* (Madrid), 19 de enero de 1937, 2: «*Estampa*, gran revista popular». En la fecha indicada, la dirección de la revista pasó a Manuel Navarro Ballesteros, que ya ejercía la dirección de *MO*.

Las tres revistas mencionadas subsistieron, entre dificultades crecientes, hasta finales de 1937.

En el caso concreto de Carnés, hasta comienzos de la Guerra Civil, la periodista estuvo vinculada laboralmente al grupo Montiel –o grupo Rivadeneyra–, escribiendo de forma indistinta para la prensa de este grupo *(Ahora, Estampa, La Linterna, As)*. La colaboración que mantuvo con *Mundo Obrero* entre los meses de marzo y julio de 1936, a la que ya nos hemos referido, es muy probable que le abriera las puertas para su integración posterior en *Frente Rojo,* teniendo en cuenta la proximidad ideológica reconocida.

El desdoble de *Mundo Obrero* y la crisis vivida por la prensa madrileña, junto al cierre de algunos medios y la reducción de actividad en otros, favoreció la contratación de profesionales de otros medios al comienzo de las lucha armada, que se integraron de manera progresiva en la prensa controlada por los partidos, tanto en Madrid como en Valencia o Barcelona.

Luisa Carnés empezó a trabajar como periodista de redacción para *Frente Rojo* de manera regular a comienzos de 1937, cuando el periódico se editaba, en su segunda época, en Valencia[67]. Mantuvo este vínculo hasta que el rotativo suspendió su publicación, en enero-febrero de 1939, al final del conflicto. Su colaboración periodística con *Estampa* se extendió hasta diciembre de 1937, cuando esta revista había pasado a ser controlada por el PCE[68].

El teatro de Altavoz del Frente enlaza con el teatro proletario representado por las compañías dirigidas por César Falcón antes de la Guerra Civil, repitiéndose incluso parte del programa, compuesto por obras ya estrenadas. La situación obligaba, y no había suficiente producción para atender la demanda de obras del teatro de urgencia, cuya función principal era respaldar la acción propagandística desplegada por el PCE entre su militancia, poniendo a los intelectuales al servicio del gobierno del Frente Popular, al tiempo que se posicionaban contra las ideas y los valores propios de los militares sublevados y quienes los apoyaban (Alemania e Italia).

La relación de Luisa Carnés con el teatro de agitación y propaganda durante la Guerra Civil se puso de manifiesto con su trabajo periodístico, al informar a los lectores de la prensa donde colaboraba (*Estampa* y *Frente Rojo*,

67. Ver Plaza (2016). La pertenencia de Luisa Carnés a *Frente Rojo* aparece documentada en CDMH. PS Madrid. Caja 501: «Nómina del personal de redacción de *Frente Rojo*. Semana 8-13 de noviembre de 1937». El primer artículo firmado por la periodista apareció a finales de enero de 1937: «La vida cara y los pequeños comerciantes arruinados», al comienzo de la publicación del periódico en Valencia.
68. El último artículo de Carnés publicado en esta revista fue «El proletariado francés, fuerza de choque en la solidaridad con España». *Estampa* (Madrid) 516, (18 de diciembre de 1937), 15.

especialmente) de las iniciativas y actividades relacionadas con este tipo de teatro, de las cuales ella era espectadora o juzga de interés para el lector.

La primera aportación de Carnés posterior a la escritura y representación de *Así empezó…* fue su entrevista al dramaturgo alemán Erwin Piscator, realizada en diciembre de 1936[69].

A comienzos de diciembre de 1936, Piscator, el famoso dramaturgo alemán y uno de los creadores del teatro proletario, visitó Cataluña[70], lo cual motivó la organización de varios homenajes y representaciones teatrales, así como conferencias y conversaciones, donde participaron tanto responsables de cultura de la Generalitat como personas vinculadas al teatro[71].

De acuerdo con la información aportada en el texto, la entrevista de Luisa Carnés a Piscator tuvo lugar el 10 de diciembre. Para hacerla, la periodista hubo de trasladarse de Valencia a Barcelona. La conversación, auxiliada por un intérprete, se desarrolló entre las preguntas del dramaturgo en relación con la lucha que tenía lugar en Madrid, el espíritu de resistencia del pueblo madrileño, la situación del teatro español y la comparación por parte de Piscator con el teatro de agitación realizado en Alemania durante la Primera Guerra Mundial.

> Ahora el teatro debe hacerse sobre la marcha. Y no solo el teatro, el cine, la pintura, la literatura […] Todas las artes deben estar al servicio de la guerra […]. La finalidad primordial es vencer, ganar la guerra, y a ese objetivo deben tender todas las aspiraciones artísticas del presente. Y, [para ello], difícilmente encontraremos más eficaz vehículo de difusión que el teatro […]. El espectáculo [teatral] debe mantener constantes la moral y el entusiasmo combativo en los frentes y la retaguardia. Hay que lograr que no decaiga un momento el entusiasmo del combatiente. La prensa, la radio, los mítines no son suficientemente gráficos para lograrlo. Hay que llevar el teatro al frente. Estas experiencias ya se realizaron durante la Gran Guerra. Ahora hay que intensificar los ensayos y ampliarlos cuanto sea posible[72].

69. VALLE, Natalia [= Luisa Carnés], «En vuestras manos está el destino de Europa». *Estampa* (Madrid), 466 (26 diciembre de 1936), 16-17.
70. De acuerdo con la información de *La Vanguardia* (Barcelona), Piscator llegó a Barcelona el 4 de diciembre de 1936, invitado por el presidente de la Generalitat y a propuesta del Comisariat d'Espectacles, dirigido por el escritor Josep Carner. Allí permaneció hasta el día 15 o 16 del mismo mes. Al parecer, la propuesta había partido del también escritor y dramaturgo Julian Gorkin, exdirector del Teatro de Masas.
71. Sobre la presencia de Piscator en Cataluña, ver Marcelino Jiménez León, «La visita de Piscator a Barcelona en diciembre de 1936». *Anuari de Filología* (Barcelona) 1999. Vol. XXI, n.º 9, 55-68, y César de Vicente Hernando, «Un episodio teatral durante la Guerra Civil: la visita de Erwin Piscator». *ADE Teatro* (Madrid), 97 (2003), 44-58.
72. CARNÉS, «En vuestras manos…», citado en nota 67.

Durante la entrevista, Carnés también se hace eco de la obra principal de Piscator, *El teatro político*[73], «que recoge pasajes de su vida [donde habla] de teatro social, [y] de sus primeros intentos de teatro revolucionario […] en Berlín». La mención a su libro permite confirmar que la escritora estaba informada sobre la obra principal del dramaturgo alemán. Un libro que desde su publicación inspiró a todos los autores dispuestos a producir teatro proletario, así como a quienes se manifiestan partidarios del teatro de agitación. Un hecho poco común entre los escritores españoles, más allá de un reducido círculo de autores, críticos e intelectuales, y una circunstancia que aún dignifica y acrecienta el valor de la obra de Carnés, que mantuvo esa postura de autoformación permanente a lo largo de su vida[74].

No sería esta la única relación del director de teatro alemán con la República. En 1938 hubo conversaciones para que Piscator se encargase de la puesta en escena de una versión francesa de la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, como parte de los actos representativos de la cultura española en el marco de las actividades programadas por el pabellón español en la Exposición Universal de Paris de 1937. Sin embargo, las gestiones fracasaron por la falta de acuerdo entre Max Aub, entonces agregado cultural en París, y Piscator[75].

A comienzos de 1937, los principales partidos que integraban el Frente Popular siguieron la estela del gobierno y se mudaron a Valencia, abriendo

73. Piscator, Erwin, *El teatro político* (1929). En España, la obra de Piscator, principal impulsor del teatro del proletariado, estaba a disposición de los lectores desde julio de 1930, apenas un año después de la aparición de la edición alemana. La publicación estuvo a cargo de editorial Cénit de Madrid, en una cuidada traducción del profesor Salvador Vila Hernández. Las restantes ediciones en español aparecieron en editorial Futuro (Buenos Aires, 1957); el Instituto Cubano del Libro (La Habana, 1973); editorial Ayuso (Madrid. 1975) y, finalmente, editorial Hiru (Hondarribia, 2001). Todas las ediciones en castellano, incluyendo las dos publicadas en Hispanoamérica, siguen la misma traducción de Vila Hernández. Resulta significativo que su traductor, discípulo y amigo de Unamuno –y rector de la Universidad de Granada desde febrero de 1936– fuera fusilado al comienzo de la Guerra Civil.

74. Junto a esa labor de autoformación, no podemos excluir que Carnés tuviera oportunidad de acceder al libro de Piscator durante la escritura de su obra teatral, en agosto de 1936, aprovechando su presencia en *Mundo Obrero,* en cuya redacción había escritores familiarizados con el teatro de agitación, como César Arconada, Eusebio Cimorra, César Falcón, Irene Falcón o Ramón Puyol, pero también Rafael Giménez Siles o Juan Rejano, estos últimos, vinculados tanto al periódico como a la editorial Cénit, que publicó el libro. La relación entre Rejano y Carnés parece asegurada desde el verano de 1933. Ambos coincidieron también en la redacción de *Frente Rojo,* primero en Valencia y después en Barcelona, y como pareja estable en el exilio mexicano.

75. Ver Plaza, «A propósito del estreno de *Fuenteovejuna,* de Lope de Vega, en París (1938)». *El Correo de Euclides. Anuario de la Fundación Max Aub* (Segorbe, Valencia), 8 (2013), 110-123.

delegaciones o publicando a través de nuevas o antiguas cabeceras periodísticas, el mensaje político de los partidos y organizaciones que representaban. Los de mayor presencia eran el PCE y el PSOE, que desde la nueva capital se dirigieron a sus afiliados y simpatizantes[76]. El caso más destacado es el de *Frente Rojo*[77], que pasó a ocupar el lugar de *Mundo Obrero*. Sucede tras un periodo de interinidad, entre noviembre y diciembre de 1936, donde el diario valenciano *Verdad* fue la voz común de socialistas y comunistas en la región levantina.[78] El experimento no debió de cuajar y finalizó a finales de enero de 1937.[79]

Del mismo modo que opera su organización matriz –PCE–, el Altavoz del Frente se desplazó de Madrid a Levante para seguir ejecutando acciones de propaganda[80].

Las actividades de Altavoz del Frente en tierras levantinas debieron de comenzar en febrero de 1937[81], ampliándose de forma progresiva a otros frentes de guerra (Andalucía, Extremadura).

> Estimados camaradas: Como nos encontramos bastante deficientes de medios de transporte, os agradeceríamos hicierais las gestiones necesarias cerca del S.[ocorro[R.[ojo] I.[nternacional] de esa [ciudad] con objeto de trasladar desde Madrid el material necesario para la instalación que tenemos en proyecto en distintas provincias de otros tantos Altavoces[82].

Las revistas gráficas madrileñas siguieron el mismo patrón. A pesar de mantener sus sedes en Madrid, continuaron con delegaciones en Valencia para seguir informando desde allí a sus lectores, aunque lo hicieran bajo nuevas directrices, impuestas por las circunstancias del momento, que marcaba la guerra.

Con su trabajo como periodista en *Estampa* y *Frente Rojo,* Carnés se haría eco, junto a otros temas, de las actividades del teatro de agitación política

76. *Mundo Obrero* (Madrid), 27 noviembre de 1936, 1: «La edición para Cataluña y Levante de *Mundo Obrero*».
77. *Frente Rojo* (Valencia), 1 (21 enero de 1937), 1: «*Frente Rojo* en el puesto de *Mundo Obrero*».
78. SAFÓN, Agustín, y SIMÓN, J.D. (1986), 24, afirman que *Verdad* era el nombre adoptado por el PCE para sustituir al anterior *Diario de Valencia,* incautado a sus propietarios por esta organización el 19 de julio. Se publicó desde el 31 de julio de 1936, y sus primeros directores fueron Josep Renau –de julio a agosto– y Max Aub –entre septiembre y octubre.
79. RAMÍREZ NAVARRO, Antonio (2012), 48.
80. CDMH. Salamanca, PS Madrid. Caja 112/9. Folio 29. Comisión Nacional de Propaganda [César Falcón]. Valencia, 5 de marzo de 1937.
81. PERAL VEIGA (2013), 62 y ss.
82. CDMH. Salamanca. PS Madrid. Caja 112/9. Folio 33. Comisión Nacional de Propaganda [César Falcón]. Valencia, 19 de marzo de 1937.

durante los años 1937 y 1938[83], desde una posición informativa, publicando noticias y reportajes sobre las actividades de las compañías.

> Altavoz del Frente [en Valencia] amplía sus medios de expresión, al crear una organización teatral, titulada El Retablo Rojo, de la que es responsable Francisco Martínez Allende, que ya dirigió [en Madrid] el teatro del pueblo La Tribuna, y que ahora da vida a esta nueva expresión escénica». He aquí lo que dice Martínez Allende: «Dadas las circunstancias actuales, vamos a empezar consolidando el teatro como arma de combate, con el fin de servir de un modo eficaz a la guerra […]. Hemos constituido un teatro cuyo campo de acción serán los sitios más concurridos por las masas populares: plazas públicas, paseos, calles, bares, etc., pues no se puede esperar a que el pueblo vaya en busca del teatro, sino que es el teatro el que debe buscar al pueblo […]. Vamos a dar representaciones breves […], despojadas de todo elemento accesorio que pueda quitar relieve a la expresión. Queremos un teatro de contenido[84].

Apenas tres semanas después, otro suelto publicado en el mismo periódico, sin firma, pero muy probablemente redactado asimismo por Carnés, informaba de la inauguración el 24 de febrero de las representaciones de El Retablo Rojo, en un café de Valencia. Entre las obras representadas figuraron *Diálogo entre Madrid y Valencia* y *Lamento de los campos de España,* sin que conste su autor. Para su atribución a Carnés, nos basamos en la publicación, en marzo de 1937, de un tercer artículo, en la revista *Estampa,* este firmado por la periodista, con fotos alusivas a la representación. El reportaje contiene también una entrevista con Martínez Allende, director y creador de El Retablo Rojo. El texto publicado incide en los aspectos recogidos en los anteriores artículos, además de recoger las impresiones del dramaturgo.

> Hacemos diariamente de diez a doce actuaciones en distintos cafés y calles de Valencia […]. Hasta hoy solo contamos con un grupo, pero en breve aumentaremos el número de grupos con el fin de llevar las representaciones a los frentes […]. Todas son obritas de circunstancias y poemas de guerra [dramatizados], que exciten la moral de la retaguardia, que permita vibrar [al público], y que no le permitan olvidarse un momento de la terrible catástrofe que asola nuestro país. Los compañeros que trabajan en El Retablo son aficionados. Proceden de Madrid y Valencia […]. Ninguno había trabajado antes en el

83. Plaza Plaza, Antonio, «Luisa Carnés: literatura y periodismo, dos vías para el compromiso». *Cuadernos Republicanos* (Madrid), 92 (otoño 2016), 67-105. El artículo contiene un apéndice con la relación de los artículos firmados por Carnés en España, junto a otros atribuidos a la escritora, y permite conocer los temas tratados por ella, en la prensa donde escribe durante el periodo de la Guerra Civil.

84. *Frente Rojo* (Valencia), 9, 30 de enero de 1937, 2: «Altavoz del Frente ha creado una organización de teatro, titulada El Retablo Rojo». Atribuido a Luisa Carnés.

> teatro».[85] El sábado –continúa Martínez Allende– «comenzará a actuar en Valencia un grupo de ciegos, organizados por nuestro Retablo. Estos ciegos cantarán romances de guerra exaltando las hazañas de nuestros soldados [y] de nuestra lucha a muerte contra el fascismo[86].

El 17 de mayo de 1937, se produjo un cambio de rumbo en la dirección del gobierno republicano. El socialista Francisco Largo Caballero fue sustituido por Juan Negrín, también socialista, y ministro de Hacienda en el gobierno anterior. Al decir de los historiadores Helen Graham y Ricardo Miralles, se trata de «concentrar la autoridad política estatal y el poder económico» para afrontar la difícil situación que atravesaba la España republicana, «centralizando [de nuevo] los poderes en el gobierno de la República»[87].

Esta recentralización, visible en la reconstrucción del poder estatal en Aragón y Cataluña, se vio también afectada por nuevos reveses en la guerra, como el hundimiento del frente norte, con la caída de Asturias y el País Vasco en manos del ejército franquista, que representaba una creciente amenaza sobre Aragón y Levante. Ante estos hechos, Negrín decidiría el 30 de octubre de 1937 trasladar el gobierno republicano a Barcelona[88]. Como en el caso del traslado a Valencia, los principales organismos de la Administración del Estado y las instituciones más relevantes se trasladaron también. Un camino que seguirían igualmente los aparatos políticos y los órganos de propaganda de los principales partidos. El 21 de noviembre, un mes después del traslado del gobierno, *Frente Rojo* anunció la suspensión de su edición valenciana como periódico vespertino, y su reaparición en Barcelona «desde el martes [23], como periódico de la mañana»[89].

La última colaboración publicada por Luisa Carnés sobre el teatro de agitación que se representaba en la retaguardia valenciana y, más tarde, en Barcelona, es un texto escrito por ella en la ciudad condal, después del traslado de la redacción de *Frente Rojo* a esta ciudad.

> Todos estamos obligados a contribuir a crear un porvenir que todos hemos de disfrutar. El arte es una de las mejores armas que podemos esgrimir contra los invasores de nuestra tierra […]. El Consejo Central del Teatro, inspirado por el Ministerio de Instrucción Pública, ha creado las Guerrillas del Teatro,

85. CARNÉS, Luisa, «Un nuevo arte de guerra en las calles de Valencia». *Estampa* (Madrid), 478 (21 de marzo de 1937), 14-15.
86. CARNÉS, Luisa, «Romanceros en las calles de Valencia». *Estampa* (Madrid), 486 (15 de mayo de 1937), 20-21.
87. MIRALLES (2003), 133-135 y 141-142.
88. MORADIELOS (2006), 304-305.
89. *La Vanguardia* (Barcelona), 21 de noviembre de 1937, 6: «*Frente Rojo* se publicará en Barcelona».

> grupos artísticos al servicio del pueblo y para el pueblo, que a primeros de año comenzarán a actuar en las calles barcelonesas [...]. Están compuestos por decenas de actores profesionales. Ensayan con entusiasmo diversas obritas, que serán representadas en los primeros días de enero en Barcelona. Los dirige el camarada Martínez Allende, que no cesa en su labor para la formación de nuevos grupos teatrales que renueven la atmósfera escénica de España [...], y cooperen al propio tiempo a la tarea de ganar la guerra.

La misión de estos grupos –afirma Martínez Allende– no era otra que «exaltar el antifascismo de las clases populares [para] contribuir a la victoria del pueblo español. Las Guerrillas del Teatro estarán formadas por grupos de cinco actores. La sencillez y la sobriedad presidirán nuestros espectáculos. Portarán un tabladillo [...]; no habrá decorados, sino unas simples cortinas [...]. Junto a las calles y plazas, irán también a las fábricas, a los talleres [...]. En cuanto dispongamos de medios de transporte, se desplazarán también a los pueblos y a los frentes [...]. Las actuaciones serán breves. Las obritas durarán de 15 a 30 minutos. Contamos con varias obras que venimos ensayando [...]. Pretendemos que el repertorio sea renovado constantemente [...]. Se cultivarán todos los géneros (cómico, satírico, trágico). Todos son útiles para realizar una labor de guerra. La segunda parte de las Guerrillas del Teatro –concluye Martínez Allende– será la representación de actos [sueltos] de grandes obras. Por ejemplo, *Fuenteovejuna.* En esta etapa habrán contribuido a la formación de un público inteligente y a la creación de un teatro popular [...]. La labor de las Guerrillas del Teatro no acabará al terminar la guerra [...]. Luego tendrán otra misión [...], la de cooperar a la reconstrucción de España»[90].

El objetivo principal expresado por los diferentes autores mencionados en el texto enlaza con el expuesto por los promotores del teatro proletario antes de 1936: «Se trata de plasmar la nueva visión del mundo de esta clase social –el pueblo– que el artista detecta en la conciencia popular». La misión del autor –como intelectual– sería trasladar a términos artísticos esos componentes sociales que el pueblo defiende, actuando como intermediario. Para Gómez Díaz (1983, 231), este teatro sería, pues, un teatro de masas, entendido como teatro popular, cuya puesta en escena se produce a través de un espectáculo comprometido con la tarea revolucionaria inmediata: ganar la guerra.

Para Martín Gijón, durante la Guerra Civil el teatro representado en la retaguardia «servía para reforzar la moral de los espectadores y su confianza

90. Carnés, Luisa, «El Ministerio de Instrucción [y Propaganda] crea las Guerrillas del Teatro». *Frente Rojo* (Barcelona), 30 de diciembre de 1937, 9.

en la victoria»[91]. Es, por todo ello, un teatro profundamente enraizado en la realidad. Solo conociendo la auténtica problemática del pueblo español podía surgir ese teatro de masas. Es también y al mismo tiempo una realidad no abstracta, sino aquella que viven las multitudes.

Conclusiones

Si bien el estudio del teatro de agitación y propaganda, entrevisto a través de la literatura y el periodismo de la escritora Luisa Carnés durante la Guerra Civil, constituye el objetivo principal de nuestro trabajo, esa visión no se puede considerar independiente de otros factores. Primero, la formación de un ejército popular con el que el gobierno republicano intentaba responder a la agresión que supuso el golpe de estado de julio de 1936, a partir de la creación de una fuerza armada en torno al Quinto Regimiento y otras milicias populares; en segundo lugar, estaría la intención del PCE, como fuerza política principal que sostuvo al ejecutivo durante la Guerra Civil, de usar el teatro de agitación como elemento principal de la propaganda articulada por dicho partido para infundir entre la población de la retaguardia un compromiso firme y perdurable.

Con ellos, y las armas de guerra adecuadas, se pretendía combatir al enemigo, representado por el ejército sublevado que amenazaba Madrid, ciudad convertida en símbolo de la resistencia republicana y, por extensión, el resto de la España republicana. En tercer lugar, y en conexión con los dos elementos anteriores mencionados –alistamiento y sensibilización de la población civil a través de la propaganda inmersa en el teatro popular en la retaguardia–, el PCE, consciente de la baja instrucción y escasa formación educativa de los combatientes, se propuso también aprovechar su permanencia en los frentes para proceder a la alfabetización de los soldados[92]. El proceso se desarrolló mediante las llamadas Milicias de la Cultura, integradas por profesores y estudiantes que formaban parte además de las unidades militares. Desde enero de 1937, y a través del Ministerio de Instrucción, el cual financiaba a los instructores culturales –milicianos de la cultura–, se ejecutaron programas de formación entre los soldados en el frente y la retaguardia, con el fin de inculcar en ellos valores cívicos para convertirlos en ciudadanos conscientes.

91. Martín Gijón (2011), 272: «El teatro durante la guerra civil española, en el frente y en la retaguardia republicana». *Lectura y Signo,* 6 (2011), 263-274.
92. Carnés, Luisa, «Las Milicias de la Cultura luchan en el frente con sus libros y su fusil». *Frente Rojo* (Valencia), 31 julio de 1937, 1, 6.

Bibliografía

1. Fuentes primarias

Archivos

AGA. Alcalá de Henares. Madrid. Serie Gobernación. Cajas 44-3.513, 3.910.
AHPCE. Madrid. Film XVI.
CDMH. Salamanca. Serie Gobernación. PS Madrid. Caja 501

Hemerotecas. Prensa consultada

Altavoz del Frente (Madrid). Octubre 1936. HMM, CDMH.
ABC republicano (Madrid). Octubre-noviembre 1936. HMM.
Ahora (Madrid). Febrero-noviembre 1936. HMM.
Estampa (Madrid). 1936-1937. HMM, BNE.
Frente Rojo (Valencia, Barcelona). 1937-1939. HMM, BNE, AHPCE.
El Heraldo de Madrid. Febrero-noviembre 1936. HMM.
Hoja del Lunes. Madrid. Julio-noviembre 1936 (Madrid). HMM.
La Libertad (Madrid). Febrero-noviembre 1936. HMM.
Mundo Obrero (Madrid). Enero-diciembre 1936. HMM.
El Socialista (Madrid). Febrero-noviembre 1936. FPI.
El Sol (Madrid). Marzo-diciembre 1936. HMM.
La Voz (Madrid). Marzo-noviembre 1936. HMM.

2. Fuentes secundarias

ARÓSTEGUI, Julio, y MARTÍNEZ, Jesús A. (1984), *La Junta de Defensa de Madrid*. Comunidad de Madrid.

AZNAR SOLER, Manuel (2010), *República literaria y revolución (1920-1939)*. Renacimiento. Sevilla.

BENAVIDES, Manuel Domínguez (2014), *Soy del Quinto Regimiento*. Renacimiento. Sevilla.

BLANCO RODRÍGUEZ, Juan Andrés (1993), *El Quinto Regimiento en la política militar del PCE en la Guerra Civil*. UNED. Madrid.

CARNÉS, Luisa (2018), *Rojo y negro. (Cuentos completos I)*. Edición de Antonio Plaza Plaza. Espuela de Plata-Renacimiento. Sevilla.

CERVERA, Javier (1998), *Madrid en guerra. La ciudad clandestina (1936-1939)*. Alianza. Madrid.

COBB, Christopher H. (1995), *Los Milicianos de la Cultura*. Universidad del País Vasco. Bilbao.

FALCÓN, Irene (1996), *Asalto a los cielos*. Planeta. Barcelona.

GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel (1983), *El teatro de vanguardia y de agitación popular en Madrid durante la Guerra Civil*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense. Madrid.

JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino, «La visita de Piscator a Barcelona en diciembre de 1936». *Anuari de Filología* (Barcelona) 1999. Vol. XXI, n.º 9, 55-68. (Consultado en línea en diciembre de 2022).

MARTÍN GIJÓN, Mario (2011), 272: «El teatro durante la guerra civil española, en el frente y en la retaguardia republicana». *Lectura y Signo,* 6 (2011), 263-274.

MIRALLES, Ricardo (2003), *Juan Negrín. La República en guerra*. Temas de Hoy. Madrid.

MORADIELOS, Enrique (2006), *Negrín*. Península. Barcelona.

OLMEDO, Iliana (2014), *Itinerarios del exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Renacimiento. Sevilla.

PERAL VEGA, Emilio (2013), *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la guerra civil española*. Iberoamericana-Vervuert. Madrid.

PISCATOR, Erwin (2001), *El teatro político*. Edición de César de Vicente Hernando. Hiru. Hondarribia.

PLAZA PLAZA, Antonio (2016a), «Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso». *Cuadernos Republicanos* (Madrid) 92 (otoño 2016), 67-105.

PLAZA PLAZA, Antonio (2016b), «Epílogo», en Luisa Carnés, *Tea Rooms*. Hoja de Lata. Gijón. 3.ª edición revisada.

PLAZA PLAZA, Antonio (2010), «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». Rev. *Acotaciones. Investigación y creación teatral* (Madrid), 25 (julio-diciembre 2010), 91-118.

PLAZA PLAZA, Antonio (2019), «El Teatro Proletario en Madrid. Del grupo Nosotros a la compañía de Teatro Proletario de César Falcón (1931-1934)», en Ángela Martínez Fernández (coord.), «Culturas obreras en España». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. (Valencia), 14 (diciembre 2019), 137-177. Edición digital.

PRESTON, Paul (2011), *El holocausto español*. Debate. Barcelona.

RAMÍREZ NAVARRO, Antonio (2012), *La fuerza de los débiles. Vida y muerte de Jenaro Talens* (1892-1940). Instituto de Estudios Almerienses. 2012. Edición digital.

ROJO, José Andrés (2006), *Vicente Rojo. Retrato de un general republicano*. Tusquets. Barcelona.

SAFÓN SUPERVÍA, Agustín, y SIMÓN RIERA, José D. (1986), *Valencia 1936-1937. Una ciudad en guerra*. Ayuntamiento de Valencia.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2020), *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil*. Espuela de Plata-Renacimiento. Sevilla.

VICENTE HERNANDO, César de, «Un episodio teatral durante la Guerra Civil: la visita de Erwin Piscator». *ADE Teatro* (Madrid), 97 (2003), 44-58.

VIÑAS, Ángel (2006), *La soledad de la República. El abandono de las democracias y el viraje hacia la Unión Soviética*. Crítica. Barcelona

ZUGAZAGOITIA, Julián (2001), *Guerra y vicisitudes de los españoles*. Tusquets. Barcelona.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 301-326
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24313

Artículo de investigación

Matilde Ras en París (1923-1926): diarios inéditos

Matilde Ras in Paris (1923-1926): unpublished diaries

Antonella Russo

Autoría:
Antonella Russo
Università degli Studi di Salerno, Italia
arusso@unisa.it
https://orcid.org/0000-0002-2967-4418

Citación:
Russo, Antonella (2023). «Matilde Ras en París (1923-1926): diarios inéditos», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 301-326.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24313

Fecha de recepción: 11/01/2023
Fecha de aceptación: 29/01/2023

© 2023 Antonella Russo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El objetivo del presente trabajo es dar a conocer los diarios inéditos que la escritora Matilde Ras (Tarragona, 1881-Madrid, 1969) redactó entre 1923 y 1926, durante sus estancias en París, y que se conservan en el archivo particular de su familia. Aunque de carácter descriptivo y escueto, los textos en cuestión testimonian el interés temprano de la tarraconense hacia el género diarístico y constituyen uno de los escasos testimonios autobiográficos femeninos en torno a las vivencias en la capital francesa en la época de referencia. El estudio reconstruye el contexto de relaciones en el que se movió la escritora, becada por la Junta para Ampliación de Estudios para profundizar los estudios de grafología criminalista e identificación grafológica. Asimismo, se ponen de relieve las relaciones intertextuales entre algunos fragmentos de los diarios y *El pensionado de Santa Casilda*, novela de tema sáfico ambientada entre Madrid y París, conservada entre los papeles inéditos de Elena Fortún y publicada póstuma en 2022 a nombre de Fortún y Ras.

Palabras clave: Matilde Ras; diario; París; Junta para Ampliación de Estudios; Edad de Plata; manuscritos inéditos.

Abstract

This article reports unpublished diaries that the writer Matilde Ras (Tarragona, 1881-Madrid, 1969) composed in the period between 1923 and 1926, which she spent in Paris as a student with the support of a scholarship from

the Junta para Ampliación de Estudios. The manuscripts have been stored in the personal archive of the Ras family. Emphasis is put into reconstructing the context of experiences and relationships that influenced the writer during her studies in France. Evidence is also provided that some extracts from the diaries coincide with the recently published novel *El pensionado de Santa Casilda* (2022), which has been attributed both to Matilde Ras and her friend Elena Fortún.

Keywords: Matilde Ras; diary; Paris; Junta para Ampliación de Estudios; Silver Age; unpublished manuscripts.

Introducción

Entre el siglo XIX y comienzos del XX, la ciudad de París constituyó un laboratorio urbano de relieve para la reflexión política, poética e intelectual en torno a la modernidad, sus formas y sus posibilidades. Una nueva e impactante arquitectura, la eclosión vertiginosa de mercancías diferentes, la multiplicación de exposiciones, formas de ocio inéditas, son algunos de los rasgos señalados de esa nueva Babilonia, que estalla en los fragmentos benjaminianos de *Das Passagen-Werk*, sin poder ni querer llegar a recomponerse. Durante la *Belle Époque* y hasta finales de los treinta, a las orillas del Sena confluyeron escritoras desde diferentes lugares, que acabaron dando forma a importantes comunidades artísticas. Según ha estudiado Shari Benstock (1993) a propósito del mundo anglófono, la vida cultural de la capital francesa se vio marcadamente influida por la llegada de intelectuales y artistas extranjeros en busca de un espacio geográfico y simbólico donde moverse más libremente y experimentar variaciones socialmente no admitidas en sus costumbres y en su identidad[1].

En el ámbito ibérico, dejando fuera la época de la Guerra Civil y del exilio, mucho se ha dicho de las andanzas en París de escritores y creadores y de su legado (entre otros, Larra, Mesonero Romanos, Moratín, Galdós, Sawa, Unamuno, Azorín, Bello, Bonafoux, Zamacois), pero siguen difuminadas las trayectorias de la contraparte femenina[2]. Queda por trazar –por razones obvias es imposible que tenga cabida en este estudio– el mapa de los movimientos y de las relaciones que se establecieron en la capital francesa entre escritores, escritoras y artistas, convirtiéndola en el lugar crucial en la educación cultural

1. Benstock (1993) se refiere, entre otras a Natalie Barney, Colette Willy, Djuna Barnes, etc., poniendo de relieve en su consistente estudio cómo en los ambientes cultos de la ciudad se experimentaba cierta permisibilidad sexual que atraía a las artistas.
2. Véanse, por ejemplo, Maurice y Zimmermann (1998) o Romero Tobar (1997), que se centra en la época romántica. La antología al cuidado de Esteban (2022) recoge contribuciones de muchas de esas plumas.

y sentimental de muchos de ellos (y de ellas). Testimonios ilustres, aunque aislados, de la presencia femenina en la *Ville Lumière* son las crónicas de Emilia Pardo Bazán, que pasó «dos o tres inviernos […] en el *cerebro del mundo*, haciendo hasta las cuatro de la tarde vida del estudiante aplicado, y de cuatro a doce de la noche la del incansable turista y observador» (1899: 37). Habrá que esperar unas décadas –y cierto avance en el proceso de emancipación femenina– para que la capital francesa se convierta para las españolas en un lugar de encuentro y de aprendizaje generacional. El proceso fue más evidente para las artistas plásticas, que necesitaban conocer personalmente museos, monumentos y captar la atmósfera de la ciudad. Según documenta Lomba Serrano (2019: 73-74), desde finales del siglo XIX fueron numerosas las pintoras que pasaron allí unas temporadas: Gessler y De la Riva, Luïsa Vidal, Elvira Malagarriga, María Blanchard y Lola Anglada fueron las primeras. Asimismo, conoció París Margarita Nelken en sus años de formación artística y musical. En la década de los veinte, la frecuentó Victorina Durán, recordándola en el primer volumen de sus memorias; mientras Rosa Chacel, compañera suya en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, la visitó con su marido «Timo», como reconstruye en *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Ya en los treinta, beneficiándose de sendas becas, se instalaron en la ciudad Maruja Mallo y Remedios Varo, y por sus orillas transitó Delhy Tejero, dejando constancia de sus inquietudes en algunas de las mejores páginas de los *Cuadernines*[3].

Matilde Ras (Tarragona, 1881-Madrid, 1969), en cuya figura y obra se centra este trabajo, fue una de las escritoras españolas que vivió el clima parisino de las primeras décadas del siglo XX. Su figura se inserta con razón en esa encrucijada de la modernidad y forma parte de aquel conjunto de precursoras nacidas antes de 1885 y activas ya a comienzos de la centuria; grupo en el que insertaríamos, además, a Carmen de Burgos, Víctor Català (Caterina Albert i Paradís) y Sofía Casanova (Ena Bordonada, 2021: 45). Los trabajos de Madrenas Tinoco, Navas Sánchez-Élez & Ribera Llopis (2007-2008), Fraga (2013; 2016a y 2016b); Fraga y Capdevila-Argüelles (2015), Fraga y Ribera Llopis (2020) y Russo (2016, 2019 y 2022) han iluminado en parte la trayectoria creativa de Ras, que hasta hace poco había permanecido oculta casi por completo. Mujer erudita, pionera de la grafología en el mundo hispánico, periodista, escritora,

3. Véase la reciente edición de Dolores Romero López de Delhy Tejero, *Narraciones ilustradas/Ilustraciones narradas*, que en su Apartado II, «Relatos autobiográficos: un viaje por la modernidad», recoge los textos parisinos de los *Cuadernines* e incluso algún inédito como «París, Café du Dòme» (Tejero, 2020: 113-115).

homosexual y no casada, Matilde Ras reúne numerosas características constitutivas de la mujer decimonónica que se asoma a la modernidad[4].

El objetivo del presente trabajo consiste en dar a conocer y analizar algunos textos que la catalana de habla castellana escribió entre 1923 y 1926, durante sus estancias en París becada por la Junta para Ampliación de Estudios. Los documentos, inéditos, están formados por dos cuadernillos cosidos a mano, titulados *París, 1923* y *París, 1925-1926. Diario*. Las libretas contienen tanto las anotaciones parisinas como observaciones y aforismos de contenido variado; fragmentos de estos últimos se publicaron bajo el título de «Reflexiones» (Fraga y Capdevila-Argüelles, 2015)[5]. Los textos objeto del presente estudio se encuentran en buen estado de conservación, aunque en algunos casos las tachaduras y correcciones dificultan la lectura e interpretación. Se trata de anotaciones circunstanciales, distintas por extensión e intención del *Diario* que Ras escribirá y publicará en 1946 en Coímbra. Según ella misma revela, empezó desde joven a tomar nota de anécdotas y pensamientos en cuadernos hechos a mano, que conservó durante toda su vida pudiendo así comentar la evolución de su grafía desde los dieciséis años hasta la madurez (2018: 173). Ya Caballé (2015: 254-257) hacía hincapié en esa costumbre de la autora y en la necesidad de recuperar sus textos dispersos. Lectora desaforada y devota de la escritura, Ras sentía que el acto de llevar una «especie de calendario personal», «detallado o no» (2018: 111), respondía a la necesidad de contar del ser humano y que, si bien contenía un elemento de «narcisismo» –«un *Diario* es un espejo en que nuestro Yo se refleja»–, a la vez servía de «válvula» (74)[6]. Cargada de sus lecturas, Ras tuvo ocasión de reflexionar sobre el «género» (221) y sus límites –por mucho que se quiera anotar de la vida cotidiana, sería como «pescar un pececillo en el mar» (175), escribe– y hasta llegó a trazar un plan experimental para registrar con «método y sinceridad» los acontecimientos triviales de un día cualquiera, el 2 de abril de 1943, redactando e incluyendo en su *Diario* la «pretendida maqueta del *Monumento a un día*» (198). Las referencias declaradas son el intento de diario total de Henri-Frédéric Amiel –sin duda el más importante diarista del siglo XIX–, o Proust que, según Ras, «hizo algo de esto en la novela» (176). No es solo la francofilia de Ras la que justifica esos modelos,

4. Sobre este concepto véase, además de Kirkpatrick (2003) y Gómez Blesa (2019), el compendio crítico de Ena Bordonada (2021).
5. Los originales se conservan en Madrid, en el archivo particular de la familia Ras. Agradezco públicamente la generosidad de María Jesús Fraga que compartió conmigo el material necesario para esta investigación.
6. Rosa Chacel, en su epistolario con Ana María Moix, habló de sus diarios como de «una forma de aullido» (Chacel-Moix 1998: 288).

sobre todo el primero, sino la efectiva preponderancia de la tradición francesa en el diarismo español de los siglos XIX y XX[7]. Sorprende, en ese sentido, que la autora llegara a leer el *Journal* de André Gide, para ella «prodigiosamente interesante» (320), solo después de haber dado a luz su diario portugués. La impresión que deriva es impactante, tanto que merece ser destacada:

> Amo a, veces, un libro como se ama a un amante; no es pura metáfora, es una analogía. […] [A]poyo el brazo izquierdo, que sujeta el libro, en el alféizar de un ventanal, mientras con la mano derecha lo agarro por un extremo y lo aprieto contra mi corazón, acariciando su lomo… Al despertarme por las mañanas pienso en él con el contento de que está a mi alcance; y si salgo de casa, pienso en él, feliz entre el silencio de los pinares donde nada me distrae de ese pensamiento –«yo pensaba en tus ojos siguiendo aquel sendero agreste…»–, y a mi vuelta, entro en casa con la impaciente alegría de que *él* me espera (321-322).

Asimismo, Ras reflexiona sobre las peculiaridades de la obra gideana, entre ellas la fragmentación, que distingue el diario de la memoria (y de la autobiografía, añadiríamos), y motiva su fascinación hacia el *Journal* no solo por la forja estética del texto, sino por «*ser vos quien sois*» (322), es decir, por ser el diario de un escritor, que recoge anécdotas, impresiones de viajes, descripciones de ambiente, informaciones en torno al sujeto histórico. De todas formas, en la década de los veinte, cuando escribe los textos que aquí se presentan, Ras no parece tener todavía esa conciencia del género ni demuestra especial interés en él. Si el diario de los años cuarenta llegó a ser redactado como un libro para publicar en el que se observan referencias metaliterarias al proceso de creación y edición, no puede decirse lo mismo de las cuartillas parisinas. Es más, con respecto a estas últimas hasta podría cuestionarse la etiqueta de diarios, puesto que en algunos casos ni siquiera aparece una indicación puntual de la fecha, a menudo los fragmentos recogen y compendian los sucesos de varios días y con frecuencia se pasa de la primera persona singular a la plural. Aun evidenciando esos elementos –y a la luz del debate todavía activo en torno a la forma diarística, que siempre se ha mostrado proteica[8]–, se prefiere mantener el título que eligió la autora.

Es difícil determinar si Ras pensó pulir los textos y darlos a conocer, pero tenemos constancia de que los releyó, puesto que no solo se evidencian tachaduras, sino también marcas de sobreescritura y añadidos, tanto con el mismo

7. Para un panorama histórico sobre el desarrollo de la escritura diarista en España, véase Caballé (2015).
8. Luque Amo se ha ocupado en varias ocasiones del debate teórico en torno al diario y a su ubicación en el sistema literario. Véase, en especial, Luque Amo (2020).

lápiz como con una pluma de tinta azul. Además, comparando el contenido de los diarios con algunos pasajes de la novela *El pensionado de Santa Casilda*, recientemente publicada y atribuida a Ras y a Elena Fortún, es posible concluir que sirvió, más tarde, como hipotexto de esa curiosa y atrevida narración, pues algunas de las experiencias relatadas en las hojas parisinas fueron objeto de reelaboración literaria, acabando trasladadas al universo ficcional de la novela.

Matilde Ras en París

Casi sobra recordar el papel de primer plano que la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) tuvo en la dinamización del sistema científico, educativo y social en España desde su fundación, en 1907, hasta su disolución, en 1939. Inspirada en principios krausistas y presidida por Ramón y Cajal, en sus tres décadas de existencia fomentó la difusión y el intercambio científico a nivel internacional e impulsó la creación de una serie de centros, entre ellos, la Escuela Superior de Magisterio; la Residencia de Estudiantes; la Residencia de Señoritas y el Instituto-Escuela[9]. Aunque las mujeres siguieron siendo una minoría, el porcentaje de las que se incorporaron al mundo científico y educativo a través de la JAE fue creciendo progresivamente. A la par de sus compañeros varones, pudieron contar con becas para ampliar sus estudios en el extranjero. Es lo que hicieron, entre otras, Matilde Huici y Matilde Ras, en los años veinte y Maruja Mallo en los treinta[10]. Los becados fueron una aplastante mayoría y las mujeres se dedicaron prevalentemente a cuestiones pedagógicas, consideradas más propias de su sexo, aun así, a lo largo de las décadas no faltaron científicas y artistas[11].

9. Para más detalles se remite a Sánchez Ron *et al.* (ed.) (2007), que recogen y profundizan en el tema a raíz de una exposición celebrada en el centenario de la fundación de la JAE.
10. A propósito de la beca recibida por Mallo, es interesante la entrevista que le hizo Josefina Carabias en *Estampa* antes de partir (Carabias, 1931: 43).
11. Revisando las memorias de los becados entre 1922 y 1926, se puede comprobar que fueron destinadas a París: Carmen García Arroyo, profesora de la Escuela Normal de Maestras de Alicante; Isabel Pascual Villalba, profesora de Labores en la Escuela Normal de Maestras de Toledo; María de la Concepción Alfaya y López, profesora de Historia en la Escuela Normal de Segovia; María Díez Izquierdo, profesora de primera enseñanza; Dolores Nogués Sardá, profesora de la Escuela Normal de Maestras de Ávila; María Luisa Pérez Herrero, pintora; Ana Rebollar Iriarte, pianista; Ernestina González Rodríguez, archivera; María Arrieta Ramiro, maestra de la provincia de Palencia; María del Pilar González Gallego, archivera; Emilia Helías Herrando, profesora de la Escuela Normal de Maestras de Segovia; Margarita Comás Camps, profesora de la Escuela Normal de Maestras de Tarragona (para estudios de biología); Julia Peguero Sanz, maestra de las Escuelas Nacionales de Madrid. Véanse JAE (1925 y 1927).

La documentación conservada en el archivo de la JAE informa que las estancias de Matilde Ras en París fueron dos: seis meses en 1923 y un año, a partir del otoño de 1925 (JAE, 1925 y JAE 1927). En ambas ocasiones, la grafóloga se establece en el barrio Latino. Está acompañada por su madre, Matilde Fernández (¿1860?-1935), mujer culta y moderna, traductora del francés y autora de una novela de reivindicación feminista y espiritista, *Concha, historia de una librepensadora* (Fraga, 2016a). Viviendo en Tarragona, Fernández ejercía como profesora de francés y español en la Rambla de San Juan, 66[12]. Fue ella quien introdujo a sus hijos en la cultura. Era, entre otras cosas, una «gran lectora» del *Quijote* (Ras, 2018: 80); afición que transmitió tanto a Matilde como a su hermano, Aurelio, pues ambos escribieron en varias ocasiones sobre la obra maestra cervantina (Russo, 2022). Según recuerda Ras en una carta a Víctor Català: «aprendíamos francés con Racine y Molière, y nos volvíamos locos con aquellos poetas colosales de la época gloriosa del romanticismo francés: V. Hugo u [*sic*] Musset; entretanto mi madre nos atracaba de nuestros clásicos para que ilusionados con otro idioma no convirtiéramos el nuestro en galiparla […] Sólo sabíamos hablar de libros a la edad en que los demás sólo saben hablar de amores» (Fraga y Ribera Llopis, 2020: 127). Considerados estos elementos, no sorprende que los hermanos empezasen a colaborar desde muy jóvenes en la prensa, publicando pequeñas colaboraciones en el semanario espiritista y laicista *La Luz del Porvenir*. Esta formación tan peculiar, unida al espíritu del tiempo, según ha subrayado Fraga (2016b), llevará a Ras a desarrollar una profunda curiosidad intelectual hacia el ocultismo y las pseudociencias, que compartirá con su amiga Elena Fortún.

Las estancias parisinas de Matilde Ras, según se desprende de los diarios que se editan a continuación, fueron guiadas por los amplios intereses culturales de la autora y posiblemente de su madre. Entre ellos, un espacio privilegiado es otorgado al teatro, afición testimoniada también por la producción literaria de la tarraconense[13]. Sin embargo, el lugar al que Ras acude varias veces es el Louvre, que triunfa como «lo más bonito de París». Aparecen, además, el Museo de Escultura y Pintura del Luxemburgo, el Etnográfico del Trocadero, el Museo Rodin y el Grévin. Numerosas son las iglesias (Saint-Séverin, Saint Julien le Pauvre, Notre Dame…), cuya visita es ocasión de admiración estética antes que de recogimiento espiritual. Las excursiones a los jardines de Saint-Cloud ayudan a Ras a entender a uno de sus pintores favoritos, Jean Antoine

12. Véanse, a este propósito, los anuncios en la prensa local (Anónimo, 1881a: 12 y 1881b: 12).
13. Véase Russo (2019). Todavía en el *Diario* del 1946, reeditado en 2018, Ras recuerda algunos espectáculos vistos en París (2018: 71-72).

Watteau. Desde muchos puntos de vista, la relación de la tarraconense con el mundo del arte se evidencia sólida y arraigada. Viviendo en Madrid, estaba acostumbrada a acudir con frecuencia al Prado, donde pudo contemplar, entre otras, obras maestras del propio Watteau[14]. Según confiesa a Víctor Català, cuando todavía eran adolescentes, su hermano y ella se movían en un ambiente exquisito: «todo en torno nuestro se volvía arte. Los amigos eran poetas y pintores; fuera de nuestras clases íbamos a veces diariamente al Museo del Prado y al de Reproducciones a copiar yesos o a ver sencillamente» (Fraga y Ribera Llopis, 2020: 127). Los pequeños protagonistas de *Charito y sus hermanas* también acuden al imponente museo madrileño, pues «[c]onviene mucho a la gente menuda, y más especialmente a las niñas, aprender a conocer y amar las cosas hermosas; así se educa, no solo el gusto, sino hasta los sentimientos» (Ras, 1942: 57).

El interés por el París artístico, como es de esperar, no es un caso aislado. Azorín (1966: 38), que pasó varias temporadas en la ciudad, confiesa que había «estado yendo al Louvre, durante algunos meses, todos los días»; Baroja (1949: 702), en su primera estancia, acudía «dos o tres veces a la semana»; Emilia Pardo Bazán (1899: 40) recuerda que sus «predilectas excursiones eran a los Museos». Y añade: «[l]os domingos, como no se podía trabajar en la Biblioteca, refugiábame en el Louvre, el Luxemburgo o Cluny, y me pasaba horas y horas mirando cuadros, estatuas, esmaltes, lozas, casullas viejas, joyas de orfebrería, retablos o hierros primorosos». La Condesa, que frecuentó la ciudad en varias ocasiones, fue además testigo de un «magno acontecimiento» ciudadano, es decir, la Exposición Universal de 1889 con el acto de inauguración de la Torre Eiffel. Sus crónicas, posteriormente recogidas en volumen, destellan el «vértigo de tanta sensación visual y de tanta magnificencia» (86). Ras también, en su segunda etapa parisina, coincide con una cita artística de relieve, es decir, la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, pero no otorga especial relevancia al suceso[15]. Sabemos a ciencia cierta que estuvo allí la escenógrafa Victorina Durán, que recuerda esta circunstancia en sus memorias.

A pesar de sus inclinaciones cultas, no se le escapan a Ras los aspectos más superficiales de la vida parisina como la impresión producida por los grandes almacenes, que percibe como «mareantes», como Benjamin en sus *Passagen-Werk*. París es para ella una «[c]iudad de pasajes» y tiendas curiosas en las que

14. En 1929 Ras dedica un reportaje en *Heraldo de Madrid* (24-12-1929, pp. 8-9) a la figura de Watteau, demostrando conocer su pintura y la ubicación de muchos de sus cuadros, dos de los cuales se encuentran en el Museo Nacional del Prado.
15. Inicialmente prevista para 1915, la exhibición se celebró diez años más tarde. Para más informaciones remito a Pérez Rojas (2007).

«[n]o conviene entrar». Es evidente que la situación económica de Matilde y de su madre nunca fue demasiado holgada; las dos comen habitualmente en los populares establecimientos de Duval y Boulant y no pueden extenderse en compras especiales. Frecuentan un ambiente internacional, Ras acude a sus clases de grafología y ambas se ven cercanas al mundo del esoterismo francés, dato que no sorprende si pensamos en las tempranas contribuciones en el semanario *La Luz del Porvenir*. Asimismo, tenemos constancia de los contactos con otros españoles, en su mayoría artistas: Manuel Castro Gil, y sobre todo Gregorio Prieto y María Luisa Pérez Herrero, estos últimos dos compañeros en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid de otras dos «parisinas» vinculadas al safismo, Victorina Durán y Rosa Chacel[16].

Como se decía, Ras se mueve principalmente por el barrio Latino, que declara conocer mejor que el madrileño Argüelles. En su segunda estancia, se hospeda primero en la calle de Vaugirard y luego en rue Monsieur-le-Prince. En el diario que escribe desde Italia, también inédito y titulado *El intermezzo (Diario) de Roma. 1955-1956*, recuerda haberse alojado en el mismo hotel de la calle de Vaugirard mencionado por Azorín en *El enfermo* (1943)[17]. En el relato azoriniano, de marcado corte autobiográfico, esa estancia parisina no es insignificante, al revés, enfatiza las divergencias entre Víctor Albert y su mujer, revelando las inclinaciones de ambos. Si a él le interesa acudir «un día y otro día, hasta doscientos y trescientos, al Museo del Louvre», ella a lo sumo «algunas mañanas, ha brujuleado por los grandes almacenes; ha curioseado en diversas tiendas; ha visto los mercados» (Azorín 2006: 80-81)[18]. Enriqueta,

16. Sobre la experiencia parisina de Durán y Chacel remito al interesante trabajo de Moreno-Lago (2021) que, partiendo de Madrid, intenta reconstruir los espacios geográficos del safismo español de los años veinte y treinta.
17. Este diario también se conserva en el archivo particular de la familia Ras. En Roma, el 13 de diciembre 1955, Ras escribe: «Leo en la novela *El enfermo* de Azorín que los paisajistas paran en París, en el Hotel Molière, calle de Vaugirard, 14. ¡Qué casualidad! Allí paramos también mi madre y yo, algunos días».
18. Así describe Azorín (2006: 78-79) el alojamiento: «Vivieron en el hotel Molière, calle de Vaugirard, 14, un hotelito limpio y chico, en pleno barrio Latino. El título del hotel, Molière, le agradaba a Víctor; se hallaban cerca del Panteón, de la Sorbona y del Museo de Cluny. No estaba tampoco lejos la iglesita gótica de San Julián el Pobre, donde se celebra el rito griego católico. Y, a dos pasos, cruzando el Sena, se levantaba la catedral con sus torres mochas; torres que no acababan de agradar a Víctor, amigo de las puntiagudas torres españolas. A mano, tenían el jardín de Luxemburgo. No debemos olvidar, tratándose de Víctor, las ringleras de tabancos con libros que se extienden en los pretiles del río […]. El cuarto que en el hotel Molière ocupan Víctor y Enriqueta es sencillo; está alfombrado de rojo; tiene una gran ventana; dos anchas camas ocupan casi todo el espacio; adjunto se abre un completo cuarto de baño». En la calle Vaugirard vivió también Baroja en su primera estancia parisina. Véase Baroja (1949: 710-711).

manifiesta Azorín, «vive la vida viva, mientras que Víctor vive la vida muerta, la vida de los libros» (80). En esa misma dimensión mediada se halla Ras en su experiencia parisina. Atraviesa la ciudad constantemente sumergida en sugestiones literarias o artísticas. Baroja (1949: 711) describe de manera clara esa actitud, al confesar que en su primera visita a la *Ville Lumière*, en 1899, vio la ciudad «como quien se pone a leer *Los Miserables* o las hazañas de Rocambole». Se explica así la decepción cuando, al leer un capítulo de *París* de Azorín, Ras se da cuenta de que en el texto no aparecen las alusiones esperadas. Proponemos el fragmento, al tratarse de un documento desconocido y complementario al que editamos:

9 sept [¿1946?]

> He comprado *París* de Azorín. No por los elogios de la crítica: me bastaban el autor y el tema. Sobre todo los subtítulos de algunos capítulos me habían seducido: mi madre y yo frecuentábamos rincones de París por los que Azorín muestra preferencia.
>
> Aunque me gusta leer los libros de cabo a cabo, es decir, empezando por el principio y siguiendo la lectura por sus pasos contados, esta vez, he buscado con ávida premura el capítulo de San Julián el Pobre. Y he aquí que me ha defraudado. Nosotras fuimos muchas veces a esa iglesita, la más antigua de París donde se celebra el rito ortodoxo en griego. Hace tiempo leí en la Prensa que ya no era así, pero cuando fue Azorín aún estaba lo mismo. A lo mejor, esa noticia del cambio no es verdadera. Yo no sé si era el mismo Jean Chiniara, el prelado griego, el que celebraba la misa ni me importa. Pero yo me creía, con anticipado regocijo intelectual que Azorín iba a evocar la aguda silueta de Dante, quien, cuando no podía pagar su pobre alojamiento de la calle de Fouarre, dormía en un montón de paja al amparo de San Julián el pobre. Creí que iba a hablar de las Oubliettes Rouges […].
>
> De todo esto creí que iba a hablar Az., añadiendo sus delicados comentarios inesperados, pero no rechista. Quizá el año 38 ya no existían esas Oubliettes Rouges…Quizá le ha parecido al autor que no tenían nada que ver con la iglesia, aunque está dentro del mismo recinto, conforme se entra, a la derecha…[19]

En este pasaje, así como en las referencias que se registran en los diarios transcritos a continuación, es evidente que la ciudad es un palimpsesto urbano y textual, una metaciudad. Ese acercamiento mediado a la realidad, esa vida experimentada llevando las lentes de la literatura y del arte, es evidente también en los reportajes que Ras escribe para el periódico *Heraldo de Madrid*. A diferencia de lo que hacen otros compañeros de redacción, entre ellos César

19. El texto se halla en hojas sueltas y numeradas (1-3), conservadas en el archivo particular de la familia Ras en Madrid.

González Ruano y Magda Donato, según se ha subrayado (Russo, 2022), Ras confecciona textos que podríamos definir culturales y de ambientación interior y no contemporánea.

Como se anticipaba, Ras tuvo en mente esta experiencia parisina y a mano las cuartillas de sus diarios cuando escribió, en un pacto amistoso y amoroso con Elena Fortún, la novela de tema lesbiano *El pensionado de Santa Casilda*[20]. Aunque toda la narración está empapada de elementos franceses (léxico, referencias culturales, etc.), nos limitaremos a comparar los dos textos en los pasajes relativos a París, que coinciden con las últimas páginas de la novela, cuando Ofelia, la protagonista, viaja a la capital en compañía de su amiga Totó. Las dos planean su viaje para octubre (cuando se dio la segunda estancia de Ras en París) y, en principio, su permanencia va a ser de seis meses (igual que la primera estancia de Ras en la capital). Se instalan «en un hotel de la *rive gauche*; a Ofelia le parece un sueño, una fantasmagoría» (Fortún y Ras, 2022: 454). Desde su alojamiento pueden escuchar las campanas de San Suplicio que evocan la historia de Manon y Des Grieux a la que se alude en varias ocasiones en la novela (391, 455) y en los diarios. El ambiente, alrededor de ellas, es «exótico» (455), del mismo modo es «exótica» la pareja con la que Ras se cruza con frecuencia en las mesas del restaurante Duval. En sus recorridos artísticos, «Ofelia descubre a Watteau en el Louvre y se desilusiona ante el frío retrato de madame Récamier» (456), igual que Ras registraba en sus diarios cierto «desencanto». Más adelante, Ofelia pasea «por los jardines del Luxemburgo, ante la soberbia avenida del Observatorio, cuyos árboles forman aquellas maravillosas murallas de verdor (456)», que Ras definió en sus cuartillas «muros macizos de verdor». Las dos amigas van a menudo al teatro, donde asisten a las mismas representaciones a las que acudió Ras: Sacha Guitry en el Eduardo VII, Molière en el Odéon y Racine en la Comedia Francesa (457). Ofelia es la que parece heredar las peculiaridades de la autora: le gusta Watteau, no ama el Moulin Rouge, además de ser huérfana de padre, culta, y obligada a vivir de su propio trabajo de profesora. Totó posee una polvera que compró en París, «preciosísima, con alas tornasoles de mariposa exótica bajo el cristal convexo» (402), a la que Ras hacía referencia en sus escritos. En el restaurante, Totó y Ofelia se cruzan con «un rubio inglés con una menudita japonesa» (469) y en los diarios aparece «un rubio alto inglés con una menudita japonesa». A veces, los dos personajes parecen encarnar los sueños frustrados de Ras:

20. El texto, firmado con el seudónimo de Rosa María Castaños, se encontraba entre los documentos que Elena Fortún dejó en Argentina y que mandó destruir, probablemente por su contenido juzgado escandaloso. Tras ser recuperado, fue reeditado por Fraga y Capdevila-Argüelles, que atribuyeron la autoría a Fortún y a Ras.

no solo frecuentan los «almacenes inmensos y deslumbradores y las tiendas magníficas», sino que pueden adquirir aquellos «objetos raros y preciosos» (456) que quedaban fuera del alcance de la tarraconense.

Al igual que los intelectuales de su generación, Totó, artista, y Ofelia, mujer culta, traductora y autora de cuentos infantiles, «[p]asean a pie todo lo que pueden –las dos son buenas andarinas– taconeando en el asfalto húmedo y brillante de los bulevares», siguiendo «deliciosos itinerarios, trazados ya con previo programa cuando se levantan ante el desplegado plano de París cruzado por los brazos azules del Sena», aunque también «[s]e pierden por las tortuosas calles de la isla de San Luís» (455-457), retomando la costumbre de Totó de «*flanear* por el centro» (204) a la que se alude en otro momento en la novela.

Diarios (1923-1926)

Notas a la edición

La edición pretende reflejar con la máxima objetividad posible el contenido de los diarios. Mantenemos la estructura fragmentaria por entradas presente en el texto original, insertando el símbolo «***» donde este mostraba espacios o rayas. Los topónimos aparecen a veces en francés y otras en español, según la versión de la autora. Los comentarios irán, como de costumbre, entre corchetes. Dada la gran cantidad de referencias culturales, artísticas y literarias en el texto, se ha decidido anotar solo las que se consideran más oscuras o especialmente relevantes para profundizar en el conocimiento de la figura de Ras y de su entorno.

París, 1923 [escrito a mano y con lápiz]

Versalles; capilla, teatro, suntuosidad maravillosa.
Louvre, museo; lo más bonito de París.
***
Mayo y junio. Frío. Julio calor asfixiante. Vivimos en rue Boutebrie, casi esquina al Bd. Saint-Germain. Enfrente al boulevard, las frondas de Cluny. Viejas calles, Prêtres de Saint-Séverin, antiquísima iglesia de Saint-Séverin, visitada por Dante; rue de la Parcheminerie, du Chat qui Pêche, de lóbregas casas, rue Gallande [sic], rue de Saint Julien le Pouvre, iglesia griega de este nombre, con patio donde vivía Dante donde está Le Caveau des Oubliettes Rouges.
***
Bois de Boulogne. 40 fr. de taxi, rosales y nenúfares. 105 hectáreas, Retiro 19.
***

Esta es la ciudad de los hoteles; cada dos casas, en el Quartier Latin, un hotel.
***
Agosto. Ya no hace calor. Tienda esquina a Saint-Michel de cosas raras, cajas hechas de alas de mariposa; casa Lachal.
***
Vecino japonés que se empeña en convidarnos; buen cocinero; le damos unos huevos para que haga una tortilla porque tiene horno y nos la hace rellena de soberbios langostinos de Bretaña. La hija pasa cada noche a que le contemos un cuento.
***
Nos hemos paseado bajo las patas de la Torre Eiffel, rodeada de precioso jardín; hemos visitado, enfrente, el Trocadero.
***
Hemos ido a Saint-Cloud, una hora, en la Belle Jardinière por las riberas frondosas del Sena. Auteuil, Sévres, Bellevue, Saint-Cloud… Allí se comprende a Watteau como en Aranjuez a Rusiñol.
***
Louvre. Ya he ido un montón de veces. Aprendo a estimar la pintura francesa; los grandes paisajistas y Fragonard. Desencanto ante el retrato de madame Récamier. Descubro un paisajito de un español, Díaz de la Peña.
***
Conozco ya más el barrio Latino que el barrio de Argüelles.
***
Inválidos: tumba de Bonaparte: monolito de granito rojo. Luces admirables de las naves; oro y tonos ardientes en la capilla y tonos azules y fríos en las laterales. Frente a los Inválidos, el puente de Alejandro con sus caballos de oro.
***
Jardín de Plantas. He visto los flotantes nenúfares, la flor de loto, carmín, blanca. Idilio de Pablo y Virginia, con su perro bajo la estatua de Bernardin de Saint-Pierre.
***
Lo primero que visitamos en París, los encantadores Jardines del Luxemburgo. Bustos de Verlaine, Mürger, Flaubert. La bella fuente de Médicis. Chopin, Watteau.
***
Al fondo, como una decoración, la avenida del Observatorio, con sus dos muros macizos de verdor.
***

Comemos, unas veces en Au Square de Cluny, modesta cremería de la rue de la Harpe, limpia, retirada, llena de gente juvenil, alegre y correcta y otras en el elegante restaurante Borelau, boulevard Saint-Michel; es caro, pero se come bien. Decorado verde y oro; plantas; de noche, cascadas de luz.
***
María Luisa pinta bajo los puentes del Sena; algunas tardes voy; termina ya de noche; la silueta de Notre-Dame, las luces en el agua, la isla de San Luís, ver pasar los barcos de la Belle Jardinière, como ligeros alcázares, con sus luces rojas y verdes que dejan en el agua un reguero de rubíes y esmeraldas, constituyen una decoración fantástica[21].
***
Vamos a la place Dauphine, frente a la escalinata del Palais de Justice; es un triángulo de árboles, de paz provinciana, frente al Palais de Justice.
***
Pasaje de los italianos. Ciudad de pasajes; cosas que quitan la cabeza; muebles, objetos de arte, lámparas, bolsos, papelerías, perfumerías, elegancias supremas. No conviene entrar.
***
Hemos oído misa griega en Saint-Julien-le-Pauvre. Muchos extranjeros.
***
Hospital Hotel-Dieu, el Parvis de Notre-Dame. Día de visita; las gentes entran con ramos de flores.
***
Hay demasiados gatos en París. Este barrio hormiguea de gatos; repugnan, son como una pesadilla; en casa de un óptico de Saint-Germain hay un gatazo rubio con redondas gafas. Quien no quiere a su gato, lo lleva a Cluny.
***
Quien no ha oído una misa cantada en Notre-Dame, no sabe lo que es la grandeza del aparato religioso. La catedral estaba llena de gente, envuelta en misteriosa penumbra, con sus rosetones; el órgano, contestado por un armónium, es maravilloso.
***
En la isla de San Luís subsiste la casa de Abelardo y Eloísa. Pasado un puente, está el barrio del Marais. Hemos visto las antiguas iglesias de Saint-Gervais et de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux. No me interesa gran cosa.

21. Se alude aquí a la pintora María Luisa Pérez Herrero (Madrid, 1898-*Ibidem*, 1934), que estudió en la Escuela Especial de Pintura y Escultura y Grabado de Madrid, donde fue compañera de Victorina Durán, Rosa Chacel y Gregorio Prieto. La pintora viajó a París gracias a una beca de la JAE. Su trayectoria se esboza en Lomba Serrano (2019: 65-74).

***

He visitado la gran iglesia de San Suplicio, creo que del tiempo de Luis XV, y recordado las figuras del Caballero Des Grieux y de Manon.

***

La extraña rue du Jardinet, en Saint Michel, desemboca en una serie de patios y rincones cerrados por verjas, por la noche, antiquísimos, unos rincones y recovecos inesperados tapizados de yedra.

***

Frente al Bon Marché, o cerca, hemos pasado ante una señorial casa, que perteneció a Chateaubriand.

***

Pintoresco Pasaje del Dragón, con un fiero dragón esculpido en la fachada; dicen que una de sus casas perteneció a Víctor Hugo, pero no he visto placa ni inscripción que lo acredite.

***

En el Bois de Boulogne, pasando por un puente sobre un lago, grandes cisnes negros se acercaban a pedir pan, levantando sus picos colorados; su voz se parece al chirriar de una rueda sobre un rail. ¡Delicioso sitio Bagatelle! ¡Delicioso Château de Madrid! Detrás de Bagatelle hay un pequeño lago con más lotos que en el Jardín de Plantas.

***

Panteón de hombres célebres. Zola está enfrente de Víctor Hugo, a la distancia de un paso. Decorado de Puvis de Chavannes: historia de la Santa Genoveva.

***

Fines de agosto, frío ya.

***

Septiembre

Tartufo en el Odeón. Actores buenos y perfectamente vestidos y caracterizados.

***

Hace días divinos, vamos al Luxemburgo, donde ya las hojas enrojecen; tapiz cobrizo y crujiente en la arena, profusión increíble de dalias y crisantemos, de las flores suntuosas del otoño, donde dominan las púrpuras, los ocres, los violetas, los cadmios. Echamos migas y acuden millares de pájaros. Casi vuelve el calor.

***

Hemos visto en el Louvre la sección de muebles y la de dibujos y pintura inglesa.

***

He visto los inmensos almacenes del Louvre, Samaritaine y Bon Marché. Mareantes. En el espacio ocupado por la Samaritaine, colocó Dumas la casa de D'Artagnan.
***
Alguna tarde vamos a sentarnos al precioso patio de Cluny, bajo el plátano cerca del pozo, con sus plantas trepadoras que festonean la entrada y sus ojivas oscuras.
***
Octubre. Sigue el buen tiempo.
Hemos oído predicar en San Suplicio y visto procesión dentro de la grande y destartalada iglesia.
***
Voy por las mañanas al Quai de la Mégisserie, 6, a estudiar[22]; dejo a un lado las torres de Notre-Dame, envueltas en niebla, atravieso el patio inmenso de la Prefectura, el mercado de las flores, cruzo los puentes y llego al Châtelet, entre los teatros Sarah Bernhardt y Châtelet. Hermosas perspectivas.
***
Se desborda sobre la puerta de Cluny un gran árbol auriverde; las guirnaldas sobre los muros tienen tonos de carmín puro.
***
Hace frío. *Misanthrope* en el Odeón. *Un caprice* de Musset.
***
Louvre. Salones de escultura moderna. Houdon, Canova, Pigalle. Mucho siglo XVIII.
***
Museo de escultura y de pintura del Luxemburgo. Mucha escultura belga. Mucha pintura mala. Gran parte, casi lo mejor, lo conocía por la Exposición de Madrid del [espacio en blanco]. Preciosas miniaturas. Interesante Portrait de Verlaine de Carrière. Bonitos paisajes. Mediano arte decorativo de cacharritos.
***

22. Es la sede de la Société Technique des Experts en Écritures, fundada en 1914. Tras dos años de cursos, los alumnos de la escuela recibían un diploma. Según se lee en la prensa de la época, se trataba de un título difícil de conseguir y de gran prestigio. Véase *Bulletin de l'association amicale des anciens élèves de la faculté des lettres de Paris*, n. 3, octubre 1932, pp. 67-68. Su fundador, Edmond Solange Pellat (1875-1931), fue uno de los padres de la grafología moderna. Según el mismo reivindica, la escuela «a eté fondée precisément en vue de remédier à la faiblesse des expertises en écritures para la création des courses appropriés et la délivrance de diplomes de capacité professionnelle. Elle s'est instituée avec l'approbation du ministère de la justice […]. Elle fait son enseignement à la Sorbonne» (Pellat, 1919: 2).

Conferencia en el Institut de France, por M. Solange Pellat y otra y en la Société d' Encouragement frente a la iglesia de Saint-Germain-des-Près, por M. Maire[23]. Paseos por los nobles claustros de la Sorbona. Vuelve el calor.
***
Hemos paseado por los jardines de las Tullerías, entre sus hermosas fuentes, y visto el Museo del Jeu de Paume, pintura moderna: hay cuadros de Sorolla, Rusiñol, Zuloaga, Anglada, Zubiaurre. Estatuillas de Constantino Meunier. En las Tullerías hay un busto en bronce de Le Nôtre.
***
Visto museo etnográfico del Trocadero. España está representada por un traje de *toreador*, una guitarra, castañuelas y almohadilla de encaje de Almagro. No es gran cosa.
***
31 de octubre. Barnizaje Exposición de Otoño[24]. Lo peor que he visto en mi vida. Ricos muebles, aunque algo desorientados.
***
4 noviembre. Museo Rodin, hermoso edificio muy acristalado, jardín e iglesia, todo dedicado a las esculturas.
***
Museo Grévin, figuras de cera. Senado. Muy suntuoso.
***

París, 1925-1926. Diario [escrito a mano y con pluma de tinta azul]

30 de octubre
Llegamos a París por la mañana.
***
Noviembre. Conocemos a Castro Gil, que nos enseña sus aguas fuertes y preciosidades de Bélgica[25]. También ha venido Gregorio Prieto que ha pedido prórroga[26].

23. Se refiere a la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale, con sede en Place Saint-Germain-des-Prés, 4, cuyo objetivo, en sus inicios, era favorecer el desarrollo de la ciencia, de la industria y de la creatividad francesa frente a la inglesa.
24. Se usa el término «barnizaje» con el significado de inauguración.
25. Se refiere aquí al conocido pintor y aguafuertista Manuel Castro Gil (Lugo, 1891-Madrid, 1963), que estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y en los años veinte fue colaborador de las revistas más destacadas del momento (*La Esfera, Blanco y Negro, ABC, Nuevo Mundo)*. En los años veinte fue becado por la Junta para Ampliación de Estudios y trascurrió una temporada entre París y Bélgica. Véase Aguilera (1948).
26. El pintor Gregorio Prieto (Valdepeñas, 1897-*Ibidem*, 1992) viajó a París entre 1925 y 1927 para completar su formación comenzada en la Escuela Especial de Pintura,

Hemos visto a Mme de Grandprey, muy afectuosa siempre[27]. Fui a la Exposición de Artes Decorativas, que hemos visitado.
***
11 Se cumplen 7 años del Armisticio. París ha amanecido todo engalanado de banderas ¡apenas si son pródigos en eso los franceses! Hemos oído un Te Deum en San Suplicio, con Castro Gil.
12 Ha muerto Elemir Bourges, autor de *La nef*.
***
Leí con gusto la revista semanal *Les nouvelles littéraires*.
***
Gregorio Prieto se despide para Bélgica.
***
Voy a la Sorbona; las aulas son muchos más amplias y bien acondicionadas que las de la Universidad de Madrid. Pero la clase es nocturna y a esas horas ha terminado la calefacción, así que paso frío.
Comemos en casa de Boulant, ya a diario, bien y variado. Sabemos de restauranes más baratos pero lo cierto es que son pésimos[28].
Seguimos en el Hotel de France, de Vaugirard, al lado del Hotel Molière adonde llegamos con la idea de estancia provisional. Pero no topamos cosa mejor. Está cerca de la Sorbona y del Luxemburgo. Oigo resonar desde aquí las ceremoniosas campanas de San Suplicio. ¡Oh encantadoras sombras de Manon y del caballero Des Grieux!
***
Se han deshojado ya los últimos crisantemos en el Luxemburgo. Los jardines parecen un agua fuerte, trenzas negras sobre cielo gris. En uno de estos días de noviembre se ha cumplido el XXV aniversario de la muerte de Oscar Wilde. Murió aquí cerca, en un pobre hotel de la rue des Beaux Artes[29].
***
Nos hemos aburrido un domingo por las interesantes salas egipcias del Louvre, y un jueves por las interesantes salas asiáticas del mismo.

Escultura y Grabado de Madrid. El eco de sus éxitos parisinos llegó hasta España. Su amistad con Ras duró décadas, según testimonian algunas cartas de Ras que hemos podido consultar gracias a la amabilidad del Archivo Gregorio Prieto de Valdepeñas.

27. Directora de la revista *Les Annales d'Hermetisme,* publicación ligada a la Société Internationale d'Ocultisme y con sede en rue Ordener, 98.
28. Los Bouillons Boulant figuran entre los establecimientos más conocidos en París entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, con sedes, entre otras, en Boulevard des Capucines 35 y Boulevard St. Michel 34. Su popularidad está reflejada en famosas guías de viaje como la de Baedeker (1914), recurso básico para los viajeros de la época.
29. Se trata del Hôtel Alsace, situado en el barrio de Saint-Germain-des-Prés.

***

Diciembre

Pienso en mi libro que podría titularse: *El retrato, la biografía y el autógrafo*. O mejor *Isografía, iconografía, biografía*. Un ensayo en que se podrían decir muchas cosas. Pero no puedo ahora. Con el tiempo…

***

Aquel [*Retrato del caballero*] *[d]esconocido* del Greco, aquella emperatriz con cara de paje… Aquel autorretrato de Van Dyck con el noble de aspecto plebeyo… *La Gioconda*. Quisiera ver la galería de autorretratos de los Uffici [sic] en Florencia.

***

Ha venido Esteve[30] y nos trae la noticia de que han muerto Pablo Iglesias y Maura.

***

Navidad. Hemos encontrado a Prieto en Boulant y nos hemos reunido.

***

Conocemos ya a Hélène y a Titania. Hemos visto hoy *El sueño de una noche de verano*. ¡Qué extraño! En París a fines de diciembre y ni pizca de frío.

***

Enero 1926

Nos hemos cambiado al Sorbonne Hotel rue Mr. Prince[31]. 400 francos mensuales por un cuarto espacioso y bien amueblado y confortable, pero muy caro.

***

Febrero

***

Hemos ido al Templo Protestante, en cuya fachada está la gallarda estatua de Coligny. Oímos un sermón tan farsante y tan malo como el de cualquier cura español.

Exposición de Castro Gil con gran éxito. De allí hemos ido a La Magdalena, templo des […]. Visto y oído en la Opera *La flûte enchantée* ¡Valiente astrakanada! Y no he visto mantones de Manila llevados de modo más *esgalichao*s que en este público francés; cualquier camisera o tendera española les da cien vueltas ¡Viva España!

30. La alusión es probablemente a Francisco Esteve Botey (San Martín de Provensals, Barcelona, 1884-Madrid, 1955), pintor y grabador, profesor de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado di Madrid, pensionado por la JAE entre 1923 y 1925 (JAE, 1925: 41-42 y JAE, 1927: 35-41).

31. En esa misma calle se alojaba Victorina Durán en sus estancias en París a mediados de los años veinte. Véase Durán (2018: 215-216).

***

Marzo

***

Hemos visto el Carnaval aquí en el bulevar Saint Michel y pasar las reinas de la Mi-Carême, muchas muy guapas y preciosamente peinadas, enviando besos al público con mucha coquetería, con sus guantes blancos desde sus landós ornados con lazos de tul. Cocheros obesos e incorrectos. Pero en fin. No llovía. Un día gris y fresco.

***

En el Gymnase, en un palco donde nos han convidado. *La* [sic] *cousine de Varsovie*, muy chistoso y las actrices muy elegantes. Me he divertido.

Anoche, 14 de marzo, nuestro santo[32], fuimos al Eduardo VII y vimos en *Mozart* a Sacha Guitry, el famoso autor y actor. Quedamos encantadas.

***

Hoy 15, tercer aniversario de la «Marquesa de las cartas», como llama de Baquero a madame de Sévigné[33].

***

Paseado por el Parque de Monceau, triste aún, aunque empiezan a verdear los árboles negros. En la Sorbona, estoy entre un condiscípulo ateniense y una condiscípula rusa.

***

Nos hemos cansado de Boulant y vamos a Duval[34], aunque es algo más caro. A una mesa próxima va muy asidua una pareja exótica; un rubio alto inglés con una menudita japonesa. Esto es Babel.

***

Abril

***

Días deliciosos. El Luxemburgo está verde y pomposamente […].

32. Alude a su madre y a ella. A la presencia de Matilde Fernández se debe, además, el uso frecuente de la primera persona plural.
33. A Marie de Rabutin-Chantal, marquesa de Sevigné, Ras dedicó también un reportaje en *Heraldo de Madrid* (19-4-1930, pp. 8-9), recordando el apodo que le dio el periodista Eduardo Gómez de Baquero, más conocido como Andrenio.
34. Restaurante muy conocido. Véase Baedeker (1914: 15). María Martínez Sierra en sus memorias recuerda que «estábamos comiendo en un Duval, en lo alto del bulevar Bonne Nouvelle. Pronto adquirimos la costumbre de cambiar el Duval, por la *crémerie*, en la cual por el mismo precio –un franco y cincuenta– podíamos saborear un par de huevos frescos al plato sobre una loncha de jamón, y un gran tazón de café *à la crème* o una botella de leche, amén de todo el pan que se nos antojara» (2000: 251).

Hemos visto en el teatro esotérico L'Etoile d'Orient el *Prometeo* de Esquilo, arreglado por Péladan[35]. Se evita el pegote. Prometeo aparece desnudo encadenado en las rocas del Cáucaso después de haber robado el fuego a los dioses para los pobres efímeros… Estos espectáculos se ven en París.
***
¡15 días lloviendo! Nos vamos a convertir en ranas saltarinas.
***
Mayo
1.° de Mayo. Día tibio. Al Luxemburgo. En tal día como hoy murió Musset; buena estación para la muerte de un poeta. Las jóvenes parisienses llevan un ramo de muguete, blanco, entre sus largas hojas verdes, prendido en el pecho. Cerezas en los sombreritos de pajas. El sol agujerea las ligeras sombras azules del follaje sobre la arena. Las palomas se posan sobre las cabezas de las estatuas.
***
15. Empezó el mes bien, pero está helando. Tarjeta del embajador Sr. Quiñones de León para ir a la Embajada el 17 por ser el cumpleaños del rey.
***
17. Hemos ido a la Embajada. Alegraba ver flotar la bandera española tan viva y alegre, bajo el pálido cielo de París. En la Embajada, en el salón de los tapices de Goya cuyos cartones están en el Museo del Prado, había orquesta de guitarras y bandurrias. Cesto enorme de flores rojas y amarillas, como la bandera. Hemos dado una vuelta por el jardín; es cuadrado, no muy extenso, pero uno de los más preciosos que he visto en mi vida. Había, entre la gran muchedumbre de invitados, dos curas con su severa sotana española.
Hemos ido a los Ballets Russes de Diaghilev; son futuristas, con decoraciones de Picasso, horrendas. Pero me ha gustado mucho *Pulcinella* y algunas escenas de los modernistas *Romeo y Julieta*.
***
Junio
Sigue el frío. Todo el mundo lleva subidos los cuellos de los abrigos y solo se conoce la primavera en las pomposas frondosidades de los grandes árboles que flanquean el Sena y los bulevares. Y en que nos ponen claveles en la mesa

35. Se refiere al teatro del Ordre de l'Etoile d'Orient, asociación teosófica. No sorprende que allí pusieran en escena el *Prometeo* de Joséphin Péladan, obra destacada del excéntrico fundador de la orden estético-religiosa de la Rose-Croix, que sirvió de inspiración para numerosos artistas simbolistas.

de Duval. Los viernes vamos a comer la *bouillabaisse* marsellesa a casa de Larivière[36]. Hay valientes que comen en la terraza, tiritando.
***
Hemos visto *Le marchant de Venice* en el Odeón. Gémier hace un Shylock maravilloso. El teatro estaba de bote en bote. Se ha terminado la guerra de Marruecos.
Las parisienses, hoy 15 de junio, siguen luciendo sus mejores pieles, propias y ajenas. Hiela casi. Los francos bajan como el termómetro.
***
Julio
No hace calor. En Luxemburgo huele a madreselvas y a rosas.
***
Después de haber visto la Revue de l'Odeón y la indigencia espiritual del Moulin Rouge conviene ir a ver morir de desesperación a Fedra en la Comedia Francesa y revivir Mignon en su palacio italiano, en la Opera Cómica… y ver correr las fuentes en Saint-Cloud.
Pero el *Kennst du das Land* está muy mal traducido.
***
Tengo los contratos de la Casa Ed. Labor para mi libro *Las grandes revelaciones de la escritura*[37].
[***]
Octubre. En la Comedie *Ruy Blas*.
[***]
Noviembre
Hemos visto *Félix* de Bernstein en el Gymnase y *Deburau*, comedia en cuatro actos y un prólogo de Sacha Guitry en Sarah Bernhardt.

Conclusiones

La recuperación de los diarios que Matilde Ras escribió en París entre 1923 y 1926 completa el retrato de la escritora tarraconense trazado por los estudios más recientes, evidenciando su faceta culta, curiosa y cosmopolita, con intereses variados como la grafología, el arte y las ciencias ocultas. Frente a la escasez de documentos parecidos, los diarios son, además, una muestra relevante de cómo la mujer escritora se coloca en el paisaje urbano, en calidad de observador

36. Establecimiento situado en una esquina de la calle Monsieur-le-Prince. Insúa lo cita como uno de los mejores restaurantes donde comer ese plato. Allí lo invitó, según refiere, Julio Camba (Insúa, 2003: 254).
37. El libro saldrá en 1929 con el título de *Grafología. Las grandes revelaciones de la escritura*.

y constructor de un relato propio, equivalente femenino del *flâneur*. En su mirada se vislumbran las contradicciones entre el deseo de independencia y ciertos residuos de conservadurismo o reticencia moral. Aunque ya la condesa Pardo Bazán andaba libremente por París – «[s]egura de ser respetada, porque aquel es un país culto, y bastante conocedora de la topografía física y moral de los barrios parisienses para no exponerme con frecuencia a ser robada o asesinada miserablemente en algún rincón de la inmensa capital, la he recorrido sin perdonar callejuela ni olvidar Museo o teatro (1899: 37-38)», escribe–, las andanzas de Ras, burguesa y de modestos recursos, atestiguan un paso adelante en el proceso de emancipación y progresiva ocupación de espacios geográficos, urbanos y sociales hasta entonces solo masculinos. En este sentido, los diarios y la experiencia que recogen son el fruto de la renovación pedagógica y científica llevada a cabo en el marco institucionista por la Junta para Ampliación de Estudios, cuya política de becas permitió que una joven modesta pero prometedora como Ras pudiese profundizar sus estudios en Francia. Tras su lectura, queda patente la existencia de redes de amistad entre artistas e intelectuales españoles en el extranjero, muchos de ellos ligados a la Escuela Especial de Pintura y Escultura y Grabado de Madrid, aspecto que merece ser abordado en estudios futuros.

Desde el punto de vista literario, los textos representan una muestra primeriza y significativa del interés de Ras hacia el proteico universo de la escritura diarística, que desemboca en la publicación, en 1946, del *Diario* portugués, coincidiendo con un contexto en el que el género empieza a ser más reconocido y cultivado. Asimismo, el estudio comparado del texto editado y de la novela *El pensionado de Santa Casilda*, recién aparecida, arroja luz sobre el proceso de composición de esta última, elemento nada secundario consideradas las incógnitas que aún rodean su escritura y el pacto literario y amoroso entre Elena Fortún y Matilde Ras del que surgió.

Bibliografía citada

AGUILERA, E. (1948), *Castro Gil. Su vida, su obra, su arte,* Madrid, Aguilar.

ANÓNIMO (1881A), «Enseñanza de francés y español», *El Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera*, 15 de abril, p. 12.

ANÓNIMO (1881B), «Enseñanza de francés y español»», *El Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera*, 15 de junio, p. 12.

AZORÍN (1966), *París*, Madrid, Biblioteca Nueva.

AZORÍN (2006), *El enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva.

BAEDEKER, K. (1914), *Paris et ses environs. Manuel du voyageur*, Leipzig, Karl Baedeker.

BAROJA, P. (1949), *Desde la última vuelta del camino. Memorias. Final del siglo XIX y principios del XX*, en *Obras completas*, Vol. XII, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 657-801.

BENSTOCK, S. (1993), *Mujeres de la rive gauche. París 1900-1940*, Barcelona, Lumen.

CABALLÉ, A. (2015), *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

CARABIAS, J. (1931), «La pintora Maruja Mallo marcha a París», *Estampa*, 14 de noviembre, p. 43.

CHACEL, R. y A. M. Moix (1998), *De mar a mar: epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*, Barcelona, Península.

DURÁN, V. (2018), *Sucedió. Mi vida*. Vol. I, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

ENA BORDONADA, A. (2021), «La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata», *Feminismo/s*, 37, pp. 25-52. https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.02

ESTEBAN, J. (ed.) (2022), *Escritores españoles en París*, Madrid, Reino de Cordelia.

FORTÚN, E. y M. Ras (2022), *El pensionado de Santa Casilda*, ed. M. J. Fraga, Intr. N. Capdevila-Argüelles, Sevilla, Renacimiento.

FRAGA, M. J. (2013), «Ante la escritura. Un retrato de la polígrafa Matilde Ras», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 105, pp. 46-56.

FRAGA, M. J. (2016a), «Matilde Ras (1881-1969): la trasmisión familiar del oficio de traducir», en D. Romero López (ed.), *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*, Madrid, Escolar y Mayo, pp. 125-143.

FRAGA, M. J., (2016b), «El auge de las pseudociencias: la introducción de la grafología en España», en M. del M. Mañas Martínez y B. Regueiro Salgado (eds.), *Miradas de progreso: reflejos de la modernidad en la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 175-195.

FRAGA, M. J. y N. Capdevila-Argüelles (eds.) (2015), Elena Fortún y Matilde Ras, *El camino es nuestro*, Madrid, Fundación Banco Santander-Colección Obra Fundamental.

FRAGA, M. J. y J. M. Ribera Llopis (2020), «Cartas de Matilde Ras a Caterina Albert i Paradís (Víctor Català)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 837, pp. 90-113.

GÓMEZ BLESA, M. (2019), *Modernas y vanguardistas. Las mujeres-faro de la Edad de Plata*, Madrid, Huso.

INSÚA, A. (2003), *Memorias* [antología], ed. S. Fortuño Llorens, Madrid, Fundación Santander Central Hispano.

Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1925), *Memoria correspondiente a los cursos 1922-1923 y 1923-1924*, Madrid, JAE.

Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1927), *Memoria correspondiente a los cursos 1924-1925 y 1925-1926*, Madrid, JAE.

KIRKPATRICK S. (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.

LOMBA SERRANO, C. (2019), *Bajo el eclipse: pintoras en España 1880-1939*, Madrid, CSIC.

LUQUE AMO, A. (2020), *El diario literario: poética e historia*, Berlin, Peter Lang.

MADRENAS TINOCO, D., M. A. Navas Sánchez-Élez y J. Ribera Llopis (2007-2008), «Dos escritoras del Novecientos: Matilde Ras y Rosa M. Arquimbau», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 13, pp. 111-129.

MARTÍNEZ SIERRA, M. (2000), *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-Textos.

MAURICE, J. y M. C. Zimmermann (eds.) (1998), *París y el mundo ibérico e iberoamericano*: *actas del XXVIII Congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses*, Paris, Université Paris-Nanterre.

MORENO-LAGO, E. (2021), «Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán», *Feminismo/s*, 37, pp. 211-236. https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.09

PARDO BAZÁN, E. (1899), *Al pie de la Torre Eiffel*, Madrid, Estab. Tip. de Idamor Moreno.

PELLAT, S. E. (1919), [Carta al director], *Le Rappel*, 20 de abril, p. 2.

PÉREZ ROJAS, F. J. (2007), «La exposición de artes decorativas de París de 1925», en M. I. Álvaro Zamora (coord.), *Las exposiciones internacionales: arte y progreso*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 41-83.

RAS, M. (1923), *París, 1923*, Madrid, Archivo particular de la familia Ras.

RAS, M. (1925-1926), *París, 1925-1926. Diario,* Madrid, Archivo particular de la familia Ras.

RAS, M. (1942), *Charito y sus hermanas*, Madrid, Aguilar.

RAS, M. (¿1946?), «9 sept. [¿1946?]», Madrid, Archivo particular de la familia Ras.

RAS, M. (1955-1956), *El intermezzo (Diario) de Roma. 1955-1956*, Madrid, Archivo particular de la familia Ras.

RAS, M. (2018) [1946], *Diario*, ed. M. J. Fraga, Sevilla, Renacimiento.

ROMERO TOBAR, L. (1997), «Españoles en París. Contactos de románticos españoles y escritores franceses contemporáneos», en J. R. Aymes y J. Fernández Sebastián (eds.), *L'image de la France en Espagne (1808-1850)*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, pp. 215-226.

RUSSO, A. (2016), *Catálogo y estudio de la revista «Horizonte». Arte, literatura y actualidades 1938-1942*, Sevilla, Renacimiento.

RUSSO, A. (2019), «*Teatro de mujere*s en la Edad de Plata: dos piezas de Matilde Ras», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 8, pp. 313-333.

RUSSO, A. (2022), «Matilde Ras en la prensa de la Edad de Plata: reportajes en *Heraldo de Madrid* (1927-1931)», *Anales de Literatura Española*, 37, pp. 143-165. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.07

SÁNCHEZ RON, J. M. *et al.* (ed.) (2007), *El laboratorio de España. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 1907-1939*, Madrid, Residencia de Estudiantes.

TEJERO, Delhy, *Narraciones ilustradas/Ilustraciones narradas*, ed. de Dolores Romero López, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2020.

RESEÑAS

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 329-333
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25340

Reseña del libro: Eva María Flores Ruiz y Fernando Durán López (eds.)(2022), *Almas perdidas. Crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas (siglos XIX y XX)*

Miguel GUERRA GALLARDO

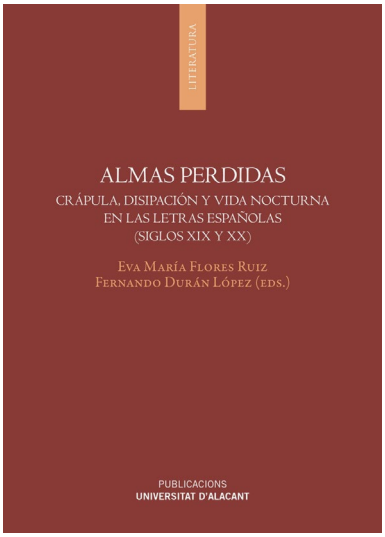
Autoría:
Miguel Guerra Gallardo
Universidad Complutense de Madrid, España
https://orcid.org/0000-0003-1036-5399
miggue02@ucm.es

Citación:
GUERRA GALLARDO, Miguel (2023). «Reseña del libro: Eva María Flores Ruíz y Fernando Durán López (eds.)(2022), *Almas perdidas. Crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas (siglos XIX y XX)*. *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 329-333. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25340

Ficha bibliográfica:
Eva María Flores Ruíz y Fernando Durán López (eds.): *Almas perdidas. Crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas (siglos XIX y XX)*. Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2022, 290 pp. ISBN 978-84-9717-786-3.

© 2023 Miguel Guerra Gallardo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Palabras clave: Literatura española contemporánea; literatura bohemia; siglos XIX y XX

Almas perdidas… nos introduce en el diálogo crítico con cuatro grandes descensos: la ludopatía, la prostitución, los paraísos artificiales y la melodía de arrabal, mañanera ya, donde se reencuentran los que han insistido en la noche de los anteriores capítulos, que suman dieciséis. De esta manera, se reconstruye un arrinconado mapa de calor costumbrista de los ss. XIX-XX: el casino, el burdel, los enclaves del letargo, la errancia, los tugurios. Se propone ir borrando la mota accidental de estas «malas vidas» para dotarlas de una capacidad lumínica. Las caídas son explicables, pero también explican a los «no caídos»: la moral, la familia, la burguesía están de continuo diciendo su adentro hablando de los de

afuera. El libro se propone, muy al contrario, reclamar aquellos protagonismos disolutos en un estudio honesto de los acostumbrados a juicios sumarísimos.

«La Parte I: Seguro azar», salda cuentas con un vacío monográfico de la figura-tipo del «jugador» durante el XIX, por Enrique Rubio Cremades, a pesar de ser años de cuadrocostumbrismo y fisiologías. Se señala cómo «el azar es el auténtico compañero del jugador, no el adversario, que es el destino» (24), conque la provocación del hombre hacia el destino ya está sobre el tapete. Desde Leopoldo A. de Cueto, en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44), una de las primeras tentativas serias del tipo, se conceptúa la Bolsa como la gran metonimia de las almonedas del juego, en que se da el «enriquecimiento rápido sin atisbar nunca la verdadera esencia del esfuerzo y de la productividad» (37). El motivo de esta ausencia –si no es como «piñata moral»– está en la inverosimilitud de los personajes abyectos y el aborto de lecciones morales que tiran el dominó: ruina moral, ruina familiar, suicidio –ruina de la vida–. Así, el jugador será el gran negador del gesto siendo el gran generador de *tics*. Se reseña cómo la crítica estriba en la ociosidad, recogiendo el guante del humanismo jesuítico y del *homo faber* renacentista. Miguel Ángel Lama, por su parte, embuda esto en *La rueda de la desgracia* (1873), de Carolina Coronado. La novela, llena de digresiones sociopolíticas del momento –La Gloriosa o Saboya–, halla el arma de la ludopatía para aguijonear la nueva Corte, que aviva la degeneración nobiliaria caída en «los logros del progreso humano como hijos de la soberbia y del materialismo». Se incide en la ciudad de San Sebastián como excepcionalidad en una España que en 1870 prohibía el juego. Esta ciudad, de contraperegrinación moral –lejana del refugio doméstico– sería «uno de esos palacios de la industria moderna, donde se entra con dinero y se sale sin honra» (56).

Marta Olivas, como contrapunto, elige al Marqués de Hoyos y Vinent en su «Secreto de la ruleta» (1916). También pivota por el motivo de San Sebastián como caladero de la ociosa gente europea durante la IGM; una ciudad-balneario de pecios de la *Belle Époque*. El Marqués, amante de la concepción caprichosa del mundo, dejará a Yvonne –una mujer madura y solitaria– en ese espacio para el placer, donde todos han de ir arriesgando ya no lo que tienen, sino lo que son; y lo que ella necesita es sentir el capricho, porque «¿Qué sorpresas le guardaba el destino? (…) Probablemente ninguno. Sentíase vieja ya» (63). El azar se va ocluyendo en el amor, que la mece de la *femme fatale* a la *femme damnée*; y en el tiempo, que la desmorona física y espiritualmente por ganar «el presente incondicional del juego como tal, y no ya la esperanza de ganar» (70). Ella encarna «un nutrido catálogo de los tipos urbanos de esa Europa

agonizante» (68), de esa cohorte que halla en el casino una forma de empezar constantemente.

A lo largo de la «Parte II: Recorriendo el burdel que nos ampara», Elizabeth Amann anotará la permeabilización de España a partir del levantamiento de la censura francesa, 1830, con la prostitución literaria, si bien se guarecían las obras y los «cuadros de cliente» apenas figuraban. A través del estudio *Santas y meretrices* de Gemma Delicado Puerto, se establecerá una relación cliente-prostituta; esta última desgajada en aristas: «victimista» –deseadas sin desear por la influencia capitalista del consumo, sujetas a circunstancias y débiles–, «miserabilista» –hamponizada, motivos de lacras morales–, de «costumbrismo autocomplaciente» –una gramática de alivios viriles y, por ende, de universalización del putero– y la «radical populista» –como una vida de formas alternativas–. Según las caracterizaciones de estas, espejeantes de aquellos, se dan como grotescos tratantes, deseosos irremisibles para la materialidad del amor. El «putero» sería un fetiche de los señaladores políticos: favorecido por la potencialidad de la lógica especular, el calado grotesco o las debilidades morales.

Isabel Clúa se centra en *Memorias de una cortesana* (1903), de E. Zamacois. Se arguye, con Corbin, el desplazamiento de la prostituta «desde el confinamiento a la vigilancia y desde la obscenidad a la exhibición» (97). La desmarginalización espacial crea nuevos escenarios de intercambio: de la «mujer caída» a la «meretriz irredenta», que preocupa al naturalismo radical con su literatura de «anormalidades». Y es que esta nueva «meretriz» es consumida por la bohemia, cuyos gustos empujará la incólume visibilidad prostituida. Es ahí donde cabe la *ville extravertie*, es decir, las ciudades-espectáculo mediatizadas por las relaciones económicas o como un enorme prostíbulo. De las que se quedan «fuera», Alberto Romero Ferrer señala cómo la profesión de actriz deviene en medio de exhibicionismo; luego el teatro, como negociado del sexo y, por ello, un ocio masculino. He aquí la abundantísima sicalipsis como garante del éxito comercial en lo que Batjin tildó de «carnavalización en la literatura». El cuerpo pertenecerá al imaginario de la disponibilidad sexual, hinchado por la moda del cuplé, los espectáculos de variedades, los cabarets: más ofrecedores que sugerentes. De las que se quedaron «dentro» escribe M.ª de los Ángeles Ayala, vía Olmet, escritor con predilección por los temas de daifas, tahúres y asesinatos con su *¡Quiero que me ahorquen!* (1912). De esta obra resuenan los largos amancebamientos paralelizados con la vida marital y el lugar del lupanar como segunda casa, pero con condiciones de expulsión tales como el «olor a justicia» o la vejez de la clientela.

Emilio Peral Vega apunta la carencia de una geografía gay en el Madrid de los arranques del s. XX y, a colación de *Locas de Postín* (1919), de A. de Retana, se rastrea un mapa semipúblico de furtivos «echadores de cebos». Tales ambientes son los del «tercer sexo» sumamente ligados a la prostitución, aunque no viniera a ser sino producto de la opresión del ejercicio del deseo. La novela, escrita en una estructura de desfile, frívola y en clave de humor de la «locura mariconil», responde al modelo de la virilidad homosexual de Tamage: de la pederastia griega a la camaradería masculina a la virilidad de la clase trabajadora; pero también a la reclusión del deseo en el ostracismo, que bien conociera su autor, de ese mapa de los escondites.

La «Parte III: Los infiernos artificiales» parte de Salvador García Castañeda y el alcoholismo. Bajo el regionalismo de J. M. de Pereda y el influjo médico-higienista, se expone la crisis de las costumbres del campo montañés –perdida Arcadia– por la ingesta etílica, que ha convertido la ciudad en «el orinal del mundo» (157). Sin embargo, después de «la Septembrina», de la que se encontraba ideológicamente en las antípodas, se intentan volver a encontrar esos valores perdidos allí, a pesar de que «al campesino más íntegro (…) se le hace tragar hasta la herejía si se le da disuelta en un vaso de vino» (162), utilizando la ebriedad como arrojadiza política. Por contrapartida, Javier Cuesta Guadaño traza un estudio del texto drogado como dotador del testimonio romántico e intransferible –un «reino prohibido» (184)–. Por ello, de la incomunicación se desprende una guía de referentes de toda una poética que ensaya de continuo a Baudelaire y a De Quincey. En España se desmadeja hacia unos «jóvenes envenenados por la literatura que llegan a la conquista de Madrid» (182), que unas veces corrían una suerte murgeriana y otras quedaban para la compensación en el *locus terribilis*.

Eva María Flores Ruíz contrasta a dos personajes femeninos que comparten el estar «perdidas en abismos considerados masculinos» (168) y el deseo de trascender la cochambre que las rodea con sus diferentes adicciones. Son Mauricia la Dura, aquejada de alcoholismo, ese generador del «criminal nato» (Lombroso) –separada de su eterno guion de cuidadora física y guardadora moral– (*Fortunata y Jacinta*, 1887, Pérez Galdós); y María de la Espina Porcel, de la modernista morfina (*La Quimera*, 1905, Pardo Bazán), que formaría parte del cliché fin de siglo con «alma de manual», abolengo de refinamientos y primacías artificiales.

La última, «Parte IV: Infame turba de nocturnas aves», aúna a Fernando Durán López, que escribe de la juerga como una nueva arma de la lucha de clases, en tanto elemento del desclasamiento: ante el pánico burgués por integrarse sin querer en el pobreterío, perdiendo su «amable» condición, y ante

el indisimulado deseo de figurar entre lo aristocratizante. En ambos casos llegamos por una crisis del orden que con la aquiescencia del Romanticismo, no desafiaría más que a la moral en una apuesta por su superación; y, de igual manera, un ejercicio del liberalismo en «los lugares de frontera entre clases» (232) donde se simula la caída de los valores para pavor de la clase «ordenada». En este sentido, Alberto González Troyano radiografía la novela de José Más, *La orgía* (1919), para dar con un mítico del costumbrismo romántico andaluz: el señorito, en el comienzo de su determinismo literario –ya abandonando al malcriado hijo nobiliario del Antiguo Régimen– hasta dar con su mascarón de «radiante y narcisista» (262) que principia al «hombre de éxito».

Pascual Riesco Chueca revisa la figura del artista moderno, «desprovisto» del amparo de mecenas, que ahora busca el éxito y la fama por su pie. Se introduce este en una autoexploración con otros itinerarios más callejeros, y de ahí resuelve el prestigio del camino de perdición como paradójico camino de la verdad creadora. Junto una seca religiosidad, hacen al artista un instigador de su propio límite mortal con un precio a pagar: miseria y enfermedad: «Tú buscas la felicidad en el corazón humano, y para eso lo destrozas, hozando en él como quien siempre mueve la tierra en busca de un tesoro» –Larra (272), que pondrá en marcha una factoría de bohemios y «subproletarios artísticos» (274). José Manuel Camacho Delgado analiza pormenorizadamente esa extensa galería de perdedores y golpeados personajes en el teatro de Arlt, cronista de las miserias bonaerenses de la década de los treinta.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 335-339
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25341

Reseña del libro: Alba Gómez García (2021), *El teatro en Ávila y su provincia durante la posguerra (1931-1951)*

Julio Enrique CHECA PUERTA

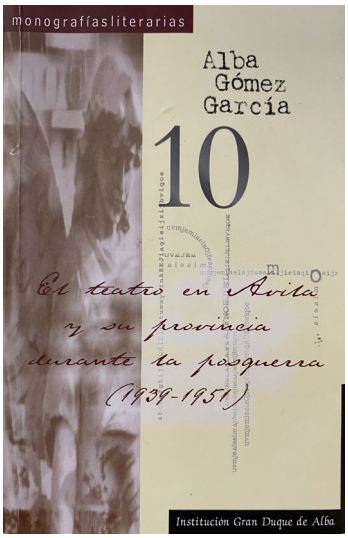
Autoría:
Julio Enrique Checa Puerta
Universidad Carlos III de Madrid, España
jcheca@hum.uc3m.es
https://orcid.org/0000-0003-0839-6700

Citación:
CHECA PUERTA, Julio Enrique (2023), «Reseña del libro: *Alba Gómez García, El teatro en Ávila y su provincia durante la posguerra (1931-1951)*. *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 335-339. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25341

Ficha bibliográfica:
Alba Gómez García: *El teatro en Ávila y su provincia durante la posguerra (1931-1951)*. Ávila, Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2021, 234 páginas. ISBN: 978-84-18738-03-6.

© 2023 Julio Enrique Checa Puerta

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Palabras clave: Teatro; siglo XX; Ávila

A pesar de tratarse de una de las manifestaciones culturales más efímeras, los distintos acercamientos a la historia del teatro español contemporáneo, publicados en artículos y monografías académicas, han ido arrojando luz sobre algunas de las sombras que todavía se podían detectar hasta hace pocos años, tales como la contribución de las creadoras o la actividad artística desarrollada en el exilio republicano, entre otras. Las líneas de investigación que se ocupan de estos temas se siguen desarrollando, no sin grandes esfuerzos, y los diferentes proyectos de investigación tratan de esclarecer, con el rigor pertinente, aspectos del pasado teatral y, por extensión, de la cultura española del siglo anterior, todavía insuficientemente atendidos. No obstante, aún quedan parcelas poco conocidas que requieren de un análisis exhaustivo, particularmente durante el periodo que, *stricto sensu*, podemos considerar de posguerra; así como en

aquellos lugares al margen de los principales centros de producción y de exhibición, esto es, Madrid, Barcelona, más algunas otras capitales de provincia. Al tiempo, parece igualmente conveniente prestar atención, de manera general para todo el Estado, a los modelos de producción, a las dificultades para la exhibición, o al papel efectivo que desempeñó la prensa fuera de esos núcleos culturales ya citados, en los que las llamadas «fuerzas vivas» llevaron a cabo un cometido decisivo, aunque no siempre eficaz, para facilitar el control que el Gobierno trató de imponer sobre los escenarios durante el franquismo. En este sentido, incluso la actividad de la censura requiere de acercamientos que den cuenta no solo de la información objetiva recogida en los numerosos informes localizados, sino también de todo un sistema de control que distribuía normas compulsivamente por delegaciones de gobierno, alcaldías y agentes voluntarios. Ese análisis debería dar respuesta a variados interrogantes acerca del lugar que ocupó el teatro en la España de los años 40; del repertorio que se representó en las ciudades pequeñas y en muchos pueblos españoles durante esos mismos años; de las circunstancias reales de producción y de exhibición de los repertorios en todos estos lugares, o de las relaciones establecidas entre la escena de ese tiempo y los diferentes grupos ideológicos y de poder establecidos al finalizar la guerra. Por último, también se podría considerar en qué medida pueden reconocerse líneas de continuidad o hallar evidencias de ruptura con relación a la vitalidad y pujanza artísticas reconocidas durante el periodo anterior. La necesidad de poner en marcha proyectos tan emblemáticos como *La Barraca* o las *Misiones Pedagógicas* ponen de manifiesto que el mapa teatral de la España de preguerra era cualquier cosa menos homogéneo con anterioridad a la guerra civil y que había amplias capas de la población para quien el teatro tenía connotaciones claramente distintas de las que se presuponen para los públicos capitalinos. En efecto, sabemos ya mucho sobre la escena española de preguerra en los principales núcleos de producción y de exhibición; pero poco sobre lo que sucedía en sus márgenes.

El libro que aquí se reseña, *El teatro en Ávila y su provincia durante la posguerra (1931-1951)*, limitado al marco geográfico anunciado en el título, da respuesta a algunas de estas interrogantes y la información que ofrece resulta, a menudo, muy esclarecedora. Su autora, Alba Gómez, ha ofrecido ya otros trabajos que han destacado por el empleo de una metodología adecuada para cumplir perspicazmente con el propósito de la investigación, tal y como sucede en su magnífica monografía sobre la trayectoria profesional y personal de Josita Hernán (Gómez 2021), así como en artículos dedicados al estudio de las relaciones entre el teatro y la censura franquista, por ejemplo. Siguiendo la estela de esos trabajos citados, Gómez aplica en este ensayo una metodología de

trabajo que ha descansado en los materiales hemerográficos disponibles, pero sin renunciar a un inteligente manejo de otras fuentes, entre las que destacan las depositadas en archivos públicos y privados, así como en textos de ficción coetáneos o posteriores, además de estudios sobre la historia cultural y política del momento. En este caso, merece especial atención la lectura e interpretación de una novela de Joaquín Hernández, *Teatro de familia*, cuyo autor era nieto del empresario del Teatro Principal, sin duda el foco más representativo del teatro en Ávila durante varias décadas. Sin pasar por alto su condición de texto ficcional, su análisis permite poner rostro e identificar a algunos de los personajes más influyentes en la vida cultural, social y teatral de la capital y de su provincia, así como esclarecer algunas de las circunstancias que concurrían para la aprobación o desaprobación de una oferta teatral que no siempre se ajustaba bien a los valores morales e ideológicos impuestos por las autoridades. En definitiva, este tipo de fuentes alternativas –otro tanto sucede con las fotografías–, ayuda decisivamente a realizar con solvencia un trabajo de interpretación que vaya más allá de lo meramente estadístico. Es una labor compleja, generalmente oscura y que demanda de cada investigador unas probadas dosis de paciencia, suficientes para no renunciar al rigor y a la exhaustividad necesarios para que el resultado final resulte valioso, esto es, nos permita revisar algunos lugares comunes repetidos perezosamente y, al tiempo, sea capaz de abrir nuevas vías de análisis de cara al futuro. Limitarse al empleo de la prensa histórica puede resultar una tentación, sobre todo en un momento en el que la digitalización permite acceder a numerosos periódicos a través de la pantalla del ordenador; pero suele dar como resultado un acercamiento que descansa en cifras, fechas y nombres, relativamente fiable y, al tiempo, imprescindible, pero insuficiente, si se quiere ahondar en el conocimiento de una realidad tan compleja como apasionante y, a menudo, contradictoria. Por esto, nos parece especialmente revelador el apéndice que se incluye después de los cuatro capítulos de que se compone esta monografía y que cobra verdadero sentido tras haber leído el estudio que lo precede. En este apéndice, en efecto, se consignan más de cuatrocientos espectáculos ofrecidos a lo largo de la década escrutada, no solo en el Teatro Principal de la capital, sino en otros escenarios de la misma –bares, casinos, cines, conventos, escuelas, plazas, sanatorios…–; pero sobre todo en pueblos, como Arenas de San Pedro, Arévalo, Cabeza del Villar, Candeleda, Cebreros, El Barco de Ávila, Muñoyerro o Piedrahita, entre otros. Su consulta permite identificar los nombres de las compañías, los géneros y autores representados, así como las fechas en que tuvieron lugar las funciones; pero conocer el contexto y las circunstancias en que se produjo esta actividad requiere de análisis sustentados en el manejo de disposiciones administrativas, contratos,

fotografías o epistolarios. A estas fuentes se acude de manera prolija en los cuatro capítulos que vertebran la monografía, en los que además se establece un permanente diálogo entre lo acontecido de manera general en el Estado y los pormenores, no siempre coincidentes, que acontecieron de forma singular en Ávila y su provincia. Así, el primer capítulo da cuenta de cuáles serían los espacios reservados para el ocio y la cultura en un territorio que ofrecía dificultades de toda índole para la supervivencia digna de muchas personas durante la posguerra. Su lectura nos permite reconocer algunas constantes recurrentes, como el dominio falangista durante los primeros años, la implementación en Ávila de un sistema de censura unificado para todo el Estado, la importancia de los delegados provinciales, la significación ritual del teatro para FET y de las JONS o el uso propagandista del teatro por parte de los grupos católicos. Estos rasgos, que pueden reconocerse ampliamente en buena parte del territorio, si no en su integridad, presentaron algunos perfiles muy particulares en cada lugar, como consecuencia de quiénes fueron las personas encargadas en cada caso de intervenir en ellos. Así, resulta de sumo interés revisar la actividad de los diferentes gobernadores civiles de Ávila y contrastarla con la información ofrecida por algunos informantes, como José Mayoral, encargado de elaborar partes mensuales para conocimiento del gobierno, sobre muy variados aspectos de la vida en Ávila durante esos años. Asimismo, entrando ya en el siguiente capítulo, destaca la labor ejercida por el *Diario de Ávila,* de especial relevancia, por cuanto actuó como potente filtro censor, capaz incluso de ignorar toda actividad teatral que saliera de los estrechos márgenes morales e ideológicos que se trataban de imponer desde este periódico, absolutamente controlado por la Iglesia. Aquí merecen especial mención su director, Federico Sacristán y su principal crítico teatral, Francisco Gallardo. Aunque se apunta en el primer capítulo, su labor se estudia a lo largo del segundo capítulo, dedicado a esclarecer el sistema empresarial vigente en Ávila y su provincia desde 1936, así como sus relaciones con la escena madrileña de esos años, a través de la visita de algunas compañías profesionales, la creación de grupos de aficionados, la presencia del SEU, de la Sección Femenina y del Frente de Juventudes, de Acción Católica o de la Obra Sindical de Educación y Descanso. También se ofrece información muy valiosa acerca de la habilitación de espacios acondicionados para las representaciones, o de la presencia cada vez más creciente de espectáculos cinematográficos en pequeños núcleos de población que habían contado anteriormente con una actividad teatral de perfiles irregulares. En medio de este panorama, destaca el estudio que se ofrece acerca de la historia del Teatro Principal de Ávila, así como de algunos otros teatros ya abandonados, para la provincia.

Por lo que respecta a la revisión de géneros dramáticos ofrecidos, asuntos de que se ocupa el tercer capítulo, es posible detectar algunas líneas de continuidad con relación al teatro de preguerra, tales como la preponderancia de la comicidad, además del esfuerzo por imponer un teatro religioso de carácter catequístico, en el que el repertorio clásico del Siglo de Oro fue aprovechado con fines políticos y de propaganda. Muchas de las constantes aquí estudiadas se corresponden con las ya conocidas gracias a otros estudios, pero se añaden además interesantes datos acerca de autoras y autores abulenses, como el propio José Mayoral o Adela de Medina y se explican diversos pormenores que permiten comprender mejor la complejísima red de conexiones e intereses que convergían en la actividad escénica durante ese periodo, en los que la arbitrariedad de los sistemas podía palidecer al lado de las arbitrariedades personales y los intereses particulares de algunos individuos con el poder suficiente como para determinar las líneas por las que el teatro debía transitar en algunos pueblos.

Como la propia autora se encarga de subrayar en las conclusiones a su trabajo, este ensayo pone de manifiesto la atrofia generalizada «que afectó a todos los elementos de la cadena de producción, desde los dramaturgos hasta los espectadores», así como la parcialidad del *Diario de Ávila*, el triunfo de algunos géneros y la desatención a otros, en sintonía con lo ocurrido en otros territorios del Estado. Es evidente que un modelo político como el que se impuso durante el franquismo propició muchas de esas similitudes, incluso en sus desviaciones más grotescas, pero falta conocer con mayor precisión, entre otras cosas, quiénes fueron los agentes encargados de llevar a cabo muchos de estos procesos. Aquí, por ejemplo, aparecen de nuevo algunos elementos poco conocidos, como sería la figura del empresario Félix Jiménez de la Plata, cuya actividad se extendió por diferentes teatros de Ávila, pero también de otras provincias, hasta conformar un tejido teatral que nos hace vislumbrar la posibilidad de una monografía todavía por hacer. En esta apertura a futuras investigaciones reside otro de los aspectos que me parecen más atractivos de este ensayo editado por la Institución Gran Duque de Alba. Su lectura nos muestra con claridad meridiana la falta de estudios similares que permitan reconstruir un mapa teatral para la España de posguerra, no exento de sorpresas. Como sosteníamos al comienzo de esta reseña, la metodología empleada para realizar este trabajo se demuestra eficaz y nos anima a pensar que su implementación para estudios similares sobre otras provincias y territorios durante los años cuarenta daría un resultado valioso para completar el conocimiento de nuestro pasado cultural.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 341-344
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24916

Reseña del libro: Helena Establier Pérez (ed.) (2023), *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*

Antonio Cazorla Castellón

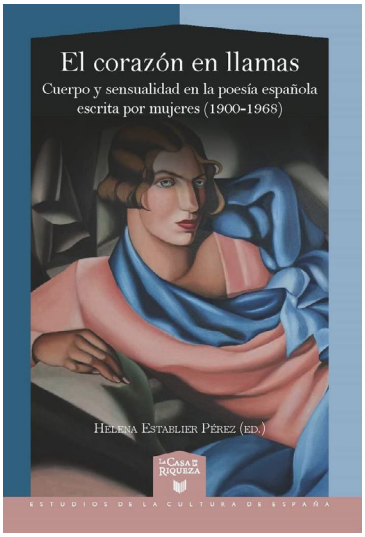
Autoría:
Antonio Cazorla Castellón
Universidad de Almería, España
ancazorla@ual.es
https://orcid.org/0000-0001-7478-3253

Citación:
Cazorla Castellón, Antonio (2023), «Reseña del libro: Helena Establier Pérez (ed.), *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*». *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 341-344. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24916

Ficha bibliográfica:
Helena Establier Pérez (ed.): *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2023, 421 pp. ISBN 978-84-9192-343-5.

© 2023 Antonio Cazorla Castellón

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Palabras clave: Poesía española escrita por mujeres; siglo XX; cuerpo

Si existe una visión dominante en cualquiera de las manifestaciones del arte, esa es la del hombre blanco, de clase media y heterosexual. Sí, también en la creación literaria. Pero si algo hemos de agradecer a los Estudios de Género y, en particular, a la crítica literaria feminista es el fuerte compromiso no sólo con rescatar y visibilizar autoras para construir una historia literaria más justa y diversa, sino también el compromiso con ampliar los discursos que dan forma y sentido a nuestro mundo. La visión de las mujeres ha sido históricamente prohibida, y mucho más férrea ha sido su censura en cuanto a la cuestión del cuerpo y del erotismo. Eso sí, esta realidad ha sido textualizada durante milenios a través de la mirada del varón. Por eso, los Estudios de Género realizan una labor casi arqueológica para sacar a la luz enormes tesoros de nuestro

patrimonio literario con voces de mujer. Nos encontramos, pues, con una obra poética de escritoras españolas que publicaron entre 1900 y 1968 donde leemos una textualización de sus cuerpos y de su erotismo, dos realidades históricamente silenciadas y narradas desde la perspectiva androcéntrica de las que se reapropian estas mujeres en una época convulsa para ellas.

Recordemos que durante estas seis décadas pasamos –por nombrar sólo un hito de tantos– de romper con el modelo del ángel del hogar para, tras la Guerra Civil, asistir con tristeza y frustración a su reconstrucción más agresiva. Aun así, hubo poetas que convirtieron en verso su realidad, desde puntos de vista ideológicos muy dispares como no podía ser de otro modo en tiempos tan polarizados. Y es de rigor, antes de adentrarnos en materia, nombrarlas una a una. Se trata de Lucía Sánchez Saornil, Elisabeth Mulder, Ana María Sagi, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Concha Espina, Rosa Chacel, Ángela Figueroa, Susana March, Amparo Conde Gamazo y María Victoria Atencia.

Todas ellas son estudiadas por una amplia nómina de prestigiosas investigadoras que cubren esa ausencia con auténtico rigor. Sus ensayos académicos conviven en el extraordinario volumen que edita la profesora Helena Establier Pérez y que recibe el bellísimo título *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. El volumen, que persigue el objetivo de visibilizar los análisis de la representación del cuerpo y la sensualidad en los versos de las poetas citadas, cuenta con una rica introducción llevada a cabo por Helena Establier que, junto con los dos primeros capítulos, conforma un marco histórico, cultural y epistemológico valiosísimo para comprender los once capítulos restantes.

Precisamente, en esa introducción, Helena Establier realiza un riguroso y esclarecedor recorrido de la crítica literaria con perspectiva de género que desde la década de los setenta ha estudiado el vínculo entre la expresión poética de las mujeres y la teoría feminista. Vemos referencias al feminismo de la diferencia, a sus conceptos más célebres como el de escritura femenina o la exploración performativa de la identidad, hasta desembocar en los temas literarios que dominan las obras de las poetas de las primeras décadas del siglo XX: el deseo erótico, la libertad, la identidad, el ideal de domesticidad, la maternidad y la religión; todos ellos contados desde diferentes posiciones formales, como el intimismo, la subjetividad, el clasicismo, la vanguardia, la poesía social, etc.

A continuación, el primer capítulo lo firma Ángel L. Prieto de Paula y recibe el título de «Mujeres en el Parnaso: mecanismos de borrado y elisión en la conformación del canon», donde señala los tres momentos clave en la historia de Occidente que explican la exclusión de las mujeres del canon patriarcal. Por su parte, José M.ª Ferri Coll en «Las poetas en la cultura y la

historiografía españolas de la primera mitad del siglo XX. Un fogonazo» ofrece un estudio sobre las barreras que estas poetas encontraron para publicar y derribar los estereotipos sobre la incapacidad natural de las mujeres para el ejercicio poético.

Tras esta contextualización nos encontramos ante una aproximación teórica que trata de explicar el proceso de expresión del deseo y la corporalidad. Vemos cómo se pasa de la herencia heteropatriarcal que conformaba el imaginario angelical del cuerpo de la mujer a una nueva imagen más empoderada, liberada y deseante. Sobre ello escribe Melissa Lecointre en «Imaginarios del cuerpo en las poetas españolas contemporáneas (1900-1936)».

Ahora sí, centrándonos en las poetas, la primera de ellas es Lucía Sánchez Saornil, que supone un caso extraordinario de expresión del deseo erótico en clave lésbica mediante los elementos poéticos del Modernismo. Así, Isabel Navas Ocaña estudia en ««¿Si la luna estará enamorada?»: cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil» la expresión de unos cuerpos que escapan de la normatividad, la identidad lésbica o las imágenes de los cuerpos sexuados. Por su parte, Elisabeth Mulder cuestiona en su poesía los estereotipos heteropatriarcales que sitúan el deseo de la mujer en la esfera de la perversión, como evidencia Christine Arkinstall en «Cuerpos poéticos y creatividad modernistas en los mundos naturales de Elisabeth Mulder». Ana María Sagi también expresa la libertad amorosa lésbica, pero lo hará, como Sánchez Saornil, empleando la voz masculina en muchos casos. Sobre ello se detiene con precisión Marina Bianchi en ««De mi cuerpo a tu cuerpo»: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Sagi».

No todas las poetas fueron transgresoras en los mismos términos que las que acabamos de ver. Lo explica muy bien Roberta Ann Quance en «Juego de equilibrios: mar, deporte y deseo en la primera poesía de Concha Méndez y Josefina de la Torre», donde veremos cómo de manera sutil emplean el símbolo del mar para expresar la liberación del cuerpo y el lugar donde halla cabida el deseo sexual. Mucho más conservadora fue Concha Espina. Por ello, Helena Establier Pérez en «La criatura incinerada: cuerpo y espiritualidad en la poesía de Concha Espina» nos acerca a la expresión del cuerpo de la mujer en sus versos a través de la descorporeización y la espiritualidad femenina.

En el caso de Rosa Chacel, podemos apuntar que expresó la contención del deseo a través de técnicas propias del clasicismo o del surrealismo, como da fe de ello Laura Palomo Alepuz en «La poesía de Rosa Chacel: sensualidad y recuperación del mundo clásico». Por su parte, en «Dar cuerpo al pensamiento: texto y representación corporal de la mujer en la poesía de Ángela Figuera», María Payeras Grau estudia en siete poemarios la forma en

que Figuera transgrede la sexualidad impuesta para las mujeres retratando identidades que no encajan en la norma, primero de manera intimista y más adelante hacia una expresión mucho más existencialista. Durante la primera y la segunda etapa poética de Susana March veremos la subversión llevada a cabo de los roles de género mediante acciones tan transgresoras como la expresión del cuerpo del varón desde el punto de vista de la mujer o la textualización del papel activo de la mujer en el encuentro erótico. A esa y más conclusiones llegará Sharon Keefe Ugalde en ««No me exijas virginidad alguna»: la poesía erótica de Susana March».

El caso de Amparo Conde es curioso. Durante toda su vida escribió setenta y dos poemarios que no tuvieron cabida en el sector editorial precisamente por la forma en que asumió el rol de la domesticidad impuesto en época franquista. Por ello, Elia Saneleuterio refleja en «Amparo Conde Gamazo: rasgos de una poesía sin cuerpo desde los años cuarenta» cómo esas imposiciones también se reflejaban en sus poemas, donde veremos cómo, sin marcas de género, ofrece una imagen femenina descorporeizada. Y, por último, María Isabel López Martínez desgrana en «Sensualidad y sugerencia discursiva en la lírica de María Victoria Atencia» cómo esta poeta aportó una visión insólita en el círculo poético Adonáis al incorporar la expresión del cuerpo y el deseo erótico desde el punto de vista femenino.

En suma, *El corazón en llamas* ofrece una aportación valiosísima para la historia de nuestra literatura gracias a todas las investigadoras que han leído a la luz de las teorías feministas la exploración poética del cuerpo y la sensualidad de estas mujeres, algo que en su momento fue novedoso en la lírica femenina y, además, censurable. En nuestro presente, no sólo es necesario dar luz a estas voces para crear referentes, sino que es un acto de justicia para cada una de las poetas que se arriesgaron, se autocensuraron o tuvieron que desarrollar complejas estrategias para expresar lo que los varones han textualizado sin censuras a lo largo de toda la historia de nuestra cultura.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 345-348
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25112

Reseña del libro: Antonio Cazorla Castellón (2022), *Una mujer inconveniente. El compromiso feminista en la obra periodística de Elvira Lindo*

Azahara Sánchez-Martínez

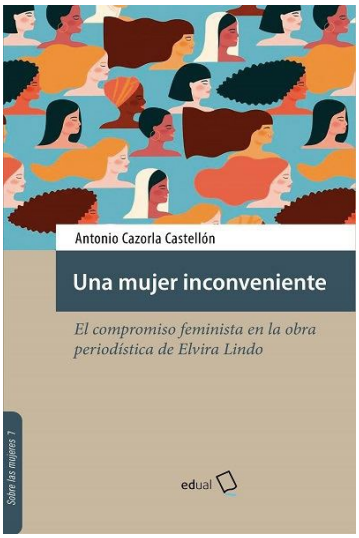
Autoría:
Azahara Sánchez-Martínez
Universidad de Almería, España
sma106@ual.es
https://orcid.org/0000-0002-8792-5772

Citación:
Sánchez-Martínez, Azahara (2023), «Reseña del libro: Antonio Cazorla Castellón, *Una mujer inconveniente. El compromiso feminista en la obra periodística de Elvira Lindo*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2022, 392 pp. ISBN: 978-84-1351-197-9». *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 345-348. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25112

Ficha bibliográfica:
Antonio Cazorla Castellón: *Una mujer inconveniente. El compromiso feminista en la obra periodística de Elvira Lindo*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2022, 392 pp. ISBN: 978-84-1351-197-9.

© 2023 Azahara Sánchez-Martínez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Palabras clave: Elvira Lindo; periodismo; literatura española contemporánea

A veces lo más sencillo es callar; sin embargo, Elvira Lindo ha demostrado como figura pública que su compromiso con lo subalterno, su lealtad, es más fuerte que las despechadas acusaciones sobre la inconveniencia de su discurso. Antonio Cazorla Castellón, docente e investigador de la Universidad de Almería especializado en estudios de género, nos ofrece en *Una mujer inconveniente. El compromiso feminista en la obra periodística de Elvira Lindo* un exhaustivo análisis del pensamiento de la escritora acerca de los problemas que enfrentan la mujer y el colectivo LGTBI, reconstruyendo, de este modo, su vivencia feminista.

Esta investigación realiza una doble contribución a los estudios de género. Por un lado, existe el manifiesto propósito de su autor de explorar la obra periodística de Lindo vinculada a su compromiso feminista; la línea temática que

evidencia el índice anticipa que el fin de la investigación de Cazorla Castellón es, precisamente, ofrecer la particular visión de la autora sobre la problemática social y política que enfrenta la mujer. Este análisis también se extiende a los artículos de opinión en los que aborda las injusticias que atañen a otras minorías como, en este caso, al colectivo LGTBI. Por otro lado, y como consecuencia de la extensión cronológica del corpus analizado, la obra ofrece una valiosa reconstrucción de la historia más reciente de nuestro país con relación a las principales reivindicaciones feministas y a la aceptación de las reformas necesarias para el progreso social.

El autor examina un total de cuarenta y nueve artículos de opinión que la periodista publicó entre 1999 y 2020 en el periódico *El País*, diario de orientación progresista que da testimonio escrito de la evolución tanto de su pensamiento como de su particular prosa situada entre el periodismo y la literatura. Previo al análisis del corpus, Cazorla Castellón ofrece una breve pero esmerada introducción donde refiere el recorrido vital de Elvira Lindo como articulista, pues como sabemos es además una reconocida novelista; se detiene en las principales características de su escritura y ubica su columnismo en la tradición del periodismo español; relata su autopercepción como feminista, como mujer y como escritora; y evidencia su compromiso social.

Conoceremos, por tanto, que los inicios de Lindo fueron en el medio radiofónico, que nunca abandonará del todo, y que pronto comenzó a colaborar con la Edición de Madrid de *El País*. Tras el éxito de su *Manolito Gafotas* dio el salto a la edición de tirada nacional. En este medio ha desarrollado una prosa de opinión nacida de la retórica ficticia de sus primeros artículos en la sección veraniega *Tinto de verano* que culmina en la retórica autobiográfica que irá perfeccionando en los diecisiete años de *Don de gentes* y que hoy cultiva en *A vuela pluma*. Este lenguaje propio, irónico y subversivo, ha evolucionado con la autora, pero se ha mantenido siempre conscientemente alejado de la jerga política y académica. Asimismo, es en esta introducción donde el autor va a presentar de forma sucinta el contenido de su estudio.

La obra consta de siete capítulos. El primero de ellos, titulado «La invisibilidad de la sexualidad de las mujeres», se centra en cuestionar el pensamiento hegemónico y patriarcal, de raigambre cristiana, que relega la sexualidad femenina al silencio. Así, Cazorla Castellón analiza en este epígrafe tres columnas de la periodista que ponen de manifiesto, en primer lugar, su postura en cuanto a la necesidad de una educación sexual adecuada para las mujeres; en segundo lugar, el misterio que ha envuelto siempre a la menstruación femenina y que ha favorecido un sentimiento de vergüenza y culpa en las niñas; y, por último, el deseo sexual que tras la menopausia sigue existiendo en las mujeres y que ha

sido sistemáticamente reprimido por ellas mismas para ajustarse al estereotipo de sexualidad femenina con fines meramente reproductivos.

En «La maternidad más allá del esencialismo», el segundo capítulo, el autor aglutina aquellos artículos de la escritora en los que se posiciona al respecto de un tema tan controvertido como este. Así, Lindo reflexiona sobre la mitificación de la maternidad, visibiliza a las *madres negligentes* y se opone a ciertos postulados afines al feminismo de la igualdad que sugieren que la mujer debe renunciar a ser madre si quiere desarrollarse profesionalmente. En este epígrafe, además, Cazorla Castellón traza la evolución de las leyes del aborto en nuestro país para contextualizar la defensa que Lindo hace de la ley vigente donde prima el derecho de la mujer a planificar su maternidad.

En el tercer capítulo, «La prostitución a debate», el autor va a reunir aquellos textos de la periodista en los que se observa su clara postura abolicionista. Elvira Lindo considera que es responsabilidad institucional proteger a las mujeres para que no se vean abocadas a ejercer la prostitución y expone la doble moral de la sociedad que criminaliza a la prostituta y que, sin embargo, normaliza tanto al proxeneta como al cliente, últimos responsables de que esta práctica se siga produciendo.

Los dos capítulos siguientes se detienen en el estudio del machismo y sus violentas consecuencias. En «La denuncia de la violencia machista» asistimos al despertar de la conciencia feminista de Lindo, quien visibilizará los reiterados feminicidios que se suceden en el mundo y reflexionará sobre dos aspectos decisivos para un feminismo efectivo: la sororidad y la interculturalidad. Asimismo, recoge Cazorla Castellón en este epígrafe aquellos artículos dedicados a advertir sobre el auge de la extrema derecha que vuelve a reivindicar una supremacía masculina y que cuestiona las leyes de violencia de género que tanto esfuerzo y tiempo han necesitado para cristalizar. Por su parte, en «El machismo estructural» el autor analiza el sesgo machista de las conductas esperadas en hombres y mujeres a partir de aquellos artículos en los que Lindo critica el ideal de feminidad heredado que aún hoy nos lleva a reproducir estereotipos sexistas y que, además, justifica fenómenos como el *mansplaining* y el *manspreading*.

En el sexto capítulo, titulado «El movimiento feminista», Cazorla Castellón profundiza en aquellos aspectos del articulismo de Elvira Lindo más relacionados con un feminismo profesional y político. Por tanto, aborda aquellos artículos en los que la periodista reflexiona sobre la agenda feminista institucional, las distintas escisiones del propio feminismo, la capitalización del discurso feminista por parte de las grandes marcas y el nacimiento de la cuarta ola del feminismo, entre otros temas.

En última instancia, el séptimo capítulo está dedicado a la reivindicación de los derechos de un colectivo fuertemente discriminado en todo el mundo; a saber, el colectivo LGTBI. En «El compromiso con los derechos LGTBI» el autor analiza la defensa que Lindo hace del matrimonio igualitario y la crítica al discurso homofóbico promovido, principalmente, por la Iglesia y los partidos políticos conservadores. De igual manera, Cazorla Castellón refiere la historia del día del Orgullo LGTBI a partir de la defensa que la escritora hace de esta celebración. Por último, aborda la cuestión de la Ley Trans y el enfrentamiento entre este colectivo y la deriva más radical del feminismo.

Esta obra representa, como hemos podido comprobar, una excelente aproximación al pensamiento de Elvira Lindo, una mujer polifacética con un evidente compromiso feminista en el desempeño de su actividad profesional. Con su investigación, Antonio Cazorla Castellón rescata para el mundo académico a la periodista al tiempo que realiza una profunda reflexión sobre los principales problemas que enfrenta el feminismo actual.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 39, 2023, pp. 349-352
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25139

Reseña del libro: Pilar Nieva-de La Paz (ed.) (2022), *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*

Yasmina YOUSFI LÓPEZ

Autoría:
Yasmina Yousfi López
Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), España
yasminayousfi9@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8070-0634

Citación:
YOUSFI LÓPEZ, Yasmina (2023), «Reseña del libro: Pilar Nieva-de La Paz (ed.) (2022), *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*». *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 349-352. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25139

Ficha bibliográfica:
Pilar Nieva-de La Paz (ed.): *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*. Berlín, Peter Lang, Estudios Hispánicos en el Contexto Global/ Hispanic Studies in the Global Context/ Hispanistik im globalen Kontext, 2022, 272 pp. ISBN (PDF): 9783631886427.

© 2023 Yasmina Yousfi López

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Palabras clave: Autoras hispánicas contemporáneas; mito; identidad

Pilar Nieva-de la Paz, investigadora científica del CSIC, presenta *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, un volumen colectivo que analiza la actualización de antiguos mitos, la configuración de iconos femeninos y la desmitificación de roles de género tradicionales en diversas obras escritas por mujeres en el ámbito hispánico contemporáneo. Nieva-de la Paz, que ha trabajado exhaustivamente la evolución de la identidad femenina –inserción social, compromiso político, memoria histórica, etc.– a partir de la trayectoria de una extensa nómina de autoras españolas, reúne a once investigadores que estudian textos no solo de distintos momentos de nuestra contemporaneidad, sino también de distintos géneros literarios, de modo que el lector puede ser testigo de la incesante labor de las autoras para resignificar los mitos y lograr que sus nuevos modelos arraiguen en el imaginario colectivo.

En primer lugar, cabe destacar un amplio conjunto de ensayos que contribuyen a la reconstrucción de la memoria histórica, cultural y literaria del exilio español de 1939. Puesto que las obras abordadas resultan *a priori* aún poco conocidas para el público lector, su estudio, que incluye enfoques comparatistas y análisis en clave feminista, evidencia la inminente preocupación de la crítica por actualizar el canon mismo del exilio, es decir, por brindarles un lugar digno en la historiografía literaria contemporánea. La investigadora Francisca Vilches-de Frutos, que ha dedicado numerosos trabajos al estudio de la tradición mítica grecolatina en la literatura española contemporánea, analiza la desmitificación que María Teresa León hace en *Menesteos, marinero de abril* (1965) del personaje homérico que da nombre a esta epopeya novelada. Escrita durante su exilio romano, en esta obra la autora acude al mito para proyectar la soledad y el abandono que emanan de su sentimiento de desarraigo, especialmente presente en la última etapa de su vida. León despoja a Menesteos de su identidad heroica para caracterizar la condición de exiliado: lo convierte en un vagabundo que, alejado de su patria, extranjero en tierras gaditanas, es víctima del inexorable paso del tiempo. También desde el exilio como lugar de enunciación erige Rosa Chacel su producción narrativa, notablemente influenciada por su propia trayectoria vital. En *Margarita (zurcidora)* (1981), *nouvelle* que analiza Pilar Nieva-de la Paz, Chacel, ya octogenaria y después de un largo exilio a sus espaldas, habla del paso del tiempo y el dolor por la pérdida y, acudiendo a una actualización de los mitos –haciendo gala de su excepcional modo de *zurcir*–, reflexiona sobre la naturaleza de la creación artística. La escritora reivindica la vigencia de figuras míticas como Aracne, Atenea, Andrómaca o la Margarita de *Fausto* a partir de la configuración del personaje de Margarita, *alter-ego* de la propia Chacel, cuyo monólogo interior, plagado de numerosas referencias a obras del canon cultural europeo, representa, como explica detalladamente Nieva-de la Paz, un rico palimpsesto tejido a partir de una técnica vanguardista en el que los mitos presentan la complejidad de la conciencia subjetiva de la protagonista.

No obstante, si bien el uso de los mitos sirvió a los exiliados como herramienta de conformación de una identidad, que se torna diaspórica, y como medio para elevar la vivencia del exilio a un plano más universal, también resultó un recurso muy eficaz para proyectar su oposición al hermetismo de ciertas estructuras sociales imperantes. En este sentido, Teresa Santa María Fernández rescata, por una parte, *Casandra o la llave sin puerta*, obra teatral de María Luisa Algarra que describe la decadencia de una familia burguesa ante una inminente revolución obrera, y, por otra, *Las republicanas* (1978), tragedia de Teresa Gracia que presenta a un grupo de mujeres en un campo

de concentración francés, tras la guerra civil, que superan sus diferencias para luchar por lo que consideran justo. Tanto Algarra como Gracia actualizan el mito de la Helena troyana, mujer-objeto detonante de la desgracia, despojándola de toda culpa y convirtiéndola en una pieza central de dos propuestas bañadas de un fuerte compromiso político: la denuncia de la tiranía de la burguesía sobre la clase trabajadora y del trato humillante de las mujeres en el contexto de la guerra civil y el exilio. En esta línea, Inmaculada Plaza-Agudo pone en relación dos textos de Carmen Conde, el poemario *Mujer sin Edén* (1947) y la pieza *Nada más que Caín* (1960), en los que se visibiliza la misoginia y la marginación que sufren las mujeres durante la posguerra a través de una actualización del personaje bíblico de Eva, de la que deriva asimismo un enfoque antibelicista.

Por otro lado, el volumen repasa la reivindicación de figuras emblemáticas en el seno de la cultura del exilio como mecanismo de activación de la memoria histórica. En paralelo a mitos como el de Lorca o Machado, autoras como Lucía Sánchez Saornil, Federica Montseny y Teresa Gracia participaron en la consolidación del mito femenino de la Libertaria, que examina rigurosamente Luisa García-Manso, cuyo recorrido va de la exaltación como icono femenino de la revolución hasta el empoderamiento femenino. La construcción de referentes se llevó a cabo también a través de la publicación de biografías de mujeres ejemplares, que escritoras como Luisa Carnés, Clara Campoamor, María Teresa León o Cecilia G. de Guilarte decidieron reivindicar. Francisca Montiel Rayo elabora una excelente aproximación a la producción biográfica de las escritoras del exilio, analiza los motivos que las empujaron a construir su propia tradición cultural, así como los rasgos comunes de la genealogía de mujeres eclipsadas, ilustres y luchadoras que personificaron entonces los mitos de la España republicana.

Completan el volumen varios ensayos que giran en torno a las nuevas representaciones que autoras del siglo XXI han creado de ciertas figuras icónicas, después de un interesante proceso de revisión crítica del pasado. Así, María del Mar Mañas Martínez reflexiona en torno a la nueva mirada sobre Emilia Pardo Bazán, mujer moderna y precursora del feminismo, presente en la pieza *Emilia* (2016), de Noelia Adánez y Anna R. Costa y en el cómic de Carla Berrocal, *La Imprescindible* (2021); Verónica Azcue analiza el interés que dramaturgos como Jerónimo López Mozo, José Martín Elizondo, Ernesto Anaya, Ernesto Caballero y Beatriz Sierra han manifestado por el cuadro de *Las Meninas*, centrando el foco en la infanta Margarita y apostando por la construcción de un personaje colectivo, que proyecte la complejidad de la identidad femenina; Cristina Sanz Ruiz examina la heteróclita reconstrucción de la figura de Teresa de Jesús

en la novela de Cristina Morales *Introducción a Teresa de Jesús* (2020), una remitificación de la santa en clave feminista a partir de una imbricación del *Libro de la vida* y la biografía de Morales. Además, resulta muy sugerente la propuesta de Julio E. Checa Puerta, que se detiene en el espectáculo de danza contemporánea *Materia Medea* (2019), donde la labor autorial de la actriz y bailarina con discapacidad Tomi Ojeda aporta nuevas significaciones al mito de Medea, que abraza otras caras de la identidad contemporánea, como aquellas que pertenecen a las mujeres con diversidad funcional. Finalmente, Christian von Tschilschke trata la desmitificación de ciertos aspectos de la identidad femenina en los últimos cincuenta años, como parte de un complejo proceso de emancipación de la mujer injustamente ensombrecido, abordados por Elena Medel en *Las maravillas* (2020).

El amplio abanico intergeneracional que despliega este volumen permite continuar examinando el acceso de las españolas a la Esfera pública en paralelo a las sinergias que marcaban su Esfera privada, así como poner en valor los mecanismos de creación de una tradición cultural «propia», nutrida de referentes femeninos. Ensayos como los que reúne Pilar Nieva-de la Paz aquí tienen el poder de cuestionar y actualizar nuestro canon contemporáneo, tradicionalmente masculino, desde múltiples perspectivas. Es una suerte que la valiosa colección «Estudios hispánicos en el contexto global» de la editorial Peter Lang haya asumido el compromiso de publicarlos.