

CULTURA DE LA REPÚBLICA

NÚMERO 8

DICIEMBRE 2024

Revista de Análisis Crítico

Imagen: detalle de *En los andamios*. Ramón Puyol



Directora:

Raquel Arias Careaga. Universidad Autónoma de Madrid

Subdirectora:

Carolina Fernández Cordero. Universidad Autónoma de Madrid

Comité editorial y de redacción:

David Becerra Mayor. Universidad Autónoma de Madrid

Rosa Castro Prieto. Universidad Autónoma de Madrid

Lucía Hellín Nistal. Universidad Autónoma de Madrid

Christian Claesson. Lunds Universitet (Suecia)

Comité científico:

Josebe Martínez. Universidad del País Vasco

Manuel Aznar Soler. Universidad Autónoma de Barcelona

Francisco Layna Ranz. New York University y Middelbury College

Mirta Núñez Díaz-Balart. Universidad Complutense de Madrid

Niall Binns. Universidad Complutense de Madrid

Anthony Zahareas. Universidad de Minnesota

Carmen Negrín. Presidenta de honor de la Fundación Juan Negrín

Diego Santos Sánchez. Universidad Complutense de Madrid

Marta Sanz. Escritora

Ángeles Mora. Poeta



ISSN: 2530-8238

DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8>

Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico (CRRAC)

Editado en Madrid, por el Departamento de Filología Española. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid

Imagen de portada: cubierta de *En los andamios*, de Felipe Trigo, por Ramón Puyol (detalle)





ÍNDICE

Editorial.....	5
----------------	---

I. REPÚBLICA, CULTURA Y SOCIEDAD

José Ramón Arana y las revistas del exilio: construcción de identidades y resistencia cultural en México

DAVID BENDICHO MUNIESA.....	11
-----------------------------	----

A la izquierda del futuro. Vanguardia y revolución en el Nuevo Romanticismo (1925-1936)

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA.....	40
---------------------------------	----

Cultura libertaria, poética republicana: conexiones entre anarquismo y republicanismo antes de la Guerra Civil

JORGE GAUPP-BERGHAUSEN PÉREZ.....	65
-----------------------------------	----

II. REPÚBLICA Y LITERATURA

Sobre la obra creadora del Galdós republicano (1907-1918): a luz de su tiempo y del actual

VÍCTOR FUENTES.....	82
---------------------	----

La actualización del organicismo en Perito en lunas

MARIO DEL AMA NAVIDAD.....	103
----------------------------	-----

Temas y paratextos: la conexión entre Concha Méndez y Consuelo Berges a través de Canciones de mar y tierra (1930) y Escalas (1930)

BEATRIZ FERREIRA RIBEIRA.....	130
-------------------------------	-----

III. REPÚBLICA, CINE Y ARTES PLÁSTICAS

El diseño durante la Segunda República. El breve viaje de las vanguardias hacia lo cotidiano

MIQUEL CABALLERO.....	154
-----------------------	-----

La mujer, objeto y sujeto de cultura visual durante la Segunda República

JAVIER PÉREZ SEGURA.....	163
--------------------------	-----

La nación española a través de la gran pantalla (1930-1939)

ÁLEX GARCÍA GUILLÉN.....	183
--------------------------	-----



IV. RESEÑAS

Joaquín Arderús y José Díaz Fernández. <i>Vida de Fermín Galán. Biografía política.</i> Por JIMENA LUCAS LÓPEZ.....	214
José Antonio Llera. <i>Una danza con los pies atados.</i> Por MARTA QUESADA VAQUERO.....	217
Aitor L. Larrabide y Juan José Sánchez Balaguer. <i>La censura y Miguel Hernández.</i> Por MARIO DEL AMA NAVIDAD.....	220
Antonio Orihuela. <i>Las sin amo. Escritoras olvidadas y silenciadas de los años treinta.</i> Por AINHOA JIMÉNEZ DÍAZ.....	223



EDITORIAL

EQUIPO EDITORIAL *CRRAC*

Damos la bienvenida a un nuevo número de *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*. Tras el éxito del monográfico sobre Luisa Carnés, publicado en 2023, la publicación vuelve a aparecer con una serie de artículos que abarcan temas muy diferentes sobre la cultura desarrollada durante los años 30 del siglo pasado. Creemos desde el comité editorial que esta pluralidad de aspectos será un aliciente añadido a esta nueva edición de la revista, ya que los lectores y las lectoras podrán encontrar una visión amplia y compleja de lo que representó la cultura republicana y sus profundas ramificaciones en diferentes campos.

Siguiendo un orden cronológico, nos detenemos primero en Benito Pérez Galdós. Hombre de profundas convicciones republicanas, el escritor canario consigue mantener durante sus últimos años un compromiso con la realidad de su época proponiendo diferentes salidas a los problemas de la España del momento. Para analizar esta última etapa de su obra y en especial su teatro, contamos con la participación de uno de los grandes especialistas en Galdós como es el profesor Víctor Fuentes, autor de varias monografías sobre el escritor, la última de ellas publicada en 2019 bajo el título *Galdós, 100 años después, y en el presente*. Fiel a la idea de que la obra del autor canario nos habla del presente de su escritura, pero con conexiones hacia el futuro, Víctor Fuentes señala las propuestas que aparecen en sus obras teatrales del siglo XX para establecer aquellas líneas que acercan su lectura de la realidad a nuestro presente actual. Sin duda, una interesante recuperación del Galdós republicano y más comprometido.

Otro texto que realiza un interesante análisis de la configuración del campo cultural y literario previo a la proclamación de la Segunda República es el trabajo de Alejandro Civantos. Gracias a este estudio ponemos en primer plano una de las corrientes más interesantes de aquella época y que sigue siendo la gran olvidada de los estudios literarios. Nos referimos al Nuevo Romanticismo, alternativa radical al movimiento vanguardista más esteticista. Alejandro Civantos nos conduce a través de aquellas publicaciones y aquellos nombres que fueron configurando una sensibilidad diferente y opuesta a la deshumanización del arte promovida desde

los círculos encabezados por Ortega y Gasset. Autores como José Díaz Fernández, Rafael Giménez Siles, José Antonio Balbontín o Joaquín Arderús son rescatados en un texto que enlaza las revistas estudiantiles durante la dictadura de Primo de Rivera con la lucha política desde posiciones de izquierda y la aparición de sellos editoriales que convertirán la expansión cultural en una herramienta de lucha de clases. Ojalá el trabajo de Alejandro Civantos sirva para impulsar una mayor atención a este movimiento que representa una corriente cultural cercenada, pero mucho más dinámica y productiva que el experimentalismo estético de las vanguardias meramente formales.

Por su parte, Jorge Gaupp-Berghausen Pérez da un paso muy interesante hacia una reconciliación entre anarquismo y republicanismo superando antagonismos poco ajustados con la realidad española de la preguerra de 1936. La búsqueda de una nueva sociedad más libre, ajena a la explotación del capital y basada en la educación y el conocimiento se presenta como un nexo de unión entre las propuestas republicanas y el anarquismo. En el trabajo de Gaupp se analizan los planteamientos del anarquismo alejados de una perspectiva que vincula el movimiento con la violencia social y terrorista. Muy al contrario, el autor del texto demuestra que la pervivencia de los valores republicanos está muy ligada a la acción libertaria y a sus expresiones de una nueva forma de entender la cultura y la construcción colectiva de la sociedad española.

Este número 8 de *CRRAC* incluye también estudios sobre escritores y escritoras concretos, analizando obras, propuestas, conexiones con otros autores y autoras o la labor desarrollada en el exilio. Un ejemplo de este último caso es el artículo que David Bendicho Muniesa dedica al autor aragonés José Ramón Arana. El texto analiza en especial el incansable trabajo de Arana durante su exilio en México para mantener viva la cultura española abandonada a la fuerza tras la Guerra Civil. Esta investigación nos permite conocer la evolución de diferentes publicaciones, asociaciones culturales y la perspectiva del autor estudiado para ofrecernos una panorámica de la experiencia del exilio concentrada en la vida de Arana. De nuevo, observamos cómo la cultura se convirtió en el vehículo preferido para mantener la conexión con la España republicana y defender unos valores que trascendían el territorio nacional.

Publicamos también un artículo dedicado a Miguel Hernández y a su evolución ideológica a través del análisis detallado de algunos poemas de su libro *Perito en lunas*. Mario del Ama Navidad se sumerge en esta obra para revisar el inconsciente ideológico que aparece en ella y configurar un mapa detallado de la configuración del poeta desde el punto de vista de su inserción en el campo

cultural del momento ante las opciones políticas que estaban en juego en la España de los años 30. El artículo desmonta algunas interpretaciones sobre el autor y se adentra en las contradicciones que se dan cita en los primeros textos del escritor alicantino. Esto permite apreciar mucho mejor la importancia de su evolución hacia un compromiso claro y sin vacilaciones con la República española por la que acabó muriendo en la cárcel en la primera posguerra.

Beatriz Ferreira nos aproxima a la relación entre las escritoras republicanas y la configuración de redes que les permitieron acceder al panorama cultural del momento en un ejemplo de solidaridad y conciencia de género muy marcada. La autora nos desvela no solo los mecanismos de acceso a la publicación, sino sobre todo el establecimiento de relaciones personales y profesionales que sirven a modo de protección ante un entorno marcadamente masculino. Ferreira muestra la forma en que se van construyendo amistades y cómo la poesía se convierte en el campo de comunicación, de reivindicación de dichas relaciones personales y de conexión con otros autores y autoras. Sin duda, el artículo es una invitación a ahondar en las relaciones entre Consuelo Berges y Concha Méndez, pero también abre una puerta a la indagación en casos similares entre otras escritoras del momento.

Otro de los aspectos que trata este nuevo número de *CRRAC* tiene que ver con las artes gráficas, el diseño y el cine. Para proponernos una introducción en este mundo contamos con el artículo del diseñador Miquel Caballero que nos invita a reflexionar sobre las formas vanguardistas que llegaron al gran público a través de la publicidad, los carteles, las portadas de libros y revistas, etc. En su sugerente estudio Caballero demuestra que la innovación vanguardista se convirtió en la España republicana en un elemento cultural al alcance de capas de población ajenas a la experimentación cultural que se estaba llevando a cabo en campos como la literatura o la pintura. Gracias a la penetración del diseño vanguardista en terrenos ajenos a la élite intelectual, la estética vanguardista fue también propiedad de las clases populares. Esta modernidad estilística camina a la par con la modernidad política y social de un país que estaba preparado para cambiar su destino hacia caminos nuevos e inexplorados.

Javier Pérez Segura se centra en la representación de la imagen de la mujer durante los años de la Segunda República. Para ello analiza publicaciones, revistas y producciones cinematográficas y desemboca en algunas interesantes conclusiones sobre cómo estaba cambiando el imaginario colectivo en relación con la mujer. La influencia del cine llegado desde países como Estados Unidos fue determinante en esta evolución, así como la presencia del desnudo o la sexualización del cuerpo

femenino. Pero el profesor Pérez Segura no olvida que precisamente en esos años irrumpen varias autoras, fotógrafas, pintoras, etc., que asumen la agencia de la representación de su género. De aquí saldrán propuestas muy interesantes que se alejan de los estereotipos y propondrán una nueva imagen femenina desvinculada del imaginario masculino impuesto socialmente.

Finalmente, Alex García Guillén nos propone una revisión de la gran pantalla como herramienta ideológica en la construcción de la España republicana. Su investigación ofrece una reflexión importante sobre la incapacidad de la República para hacerse dueña del lenguaje cinematográfico en su propio beneficio. O quizá estemos ante una pervivencia de imaginarios más tradicionales sobre la configuración de la nación. García Guillén demuestra la complejidad del sentimiento nacionalista español y su representación gráfica. Nos permite observar el mantenimiento de estereotipos más allá de la evolución política y social que supuso la instauración de la República. Su investigación abre caminos de análisis acerca de la cultura como herramienta de difusión y de construcción de mitos nacionales que apenas se vieron modificados por los cambios políticos que se produjeron en los años 30 del siglo pasado.

Todos estos trabajos se reparten de acuerdo con el tema abordado entre las secciones clásicas de *CRRAC*, en este caso REPÚBLICA, CULTURA Y SOCIEDAD; REPÚBLICA Y LITERATURA, Y REPÚBLICA, CINE Y ARTES PLÁSTICAS. Es una gran satisfacción para el comité editorial de la revista poder ofrecer este nuevo número debido al interés de todas estas propuestas y la heterogeneidad de los temas tratados. Confiamos en que así lo aprecien todas las personas que se acerquen a estas páginas.

En cuanto a las reseñas, contamos con la participación de Jimena Lucas López, que analiza la reedición de una obra que se vincula con el artículo de Alejandro Civantos al rescatar la novela que Joaquín Arderús y José Díaz Fernández dedicaron a Fermín Galán. Publicada por Stockcero, el texto está a cargo de otro de nuestros colaboradores en este número, ya que es Víctor Fuentes el autor de la introducción y las notas de esta nueva edición de un texto sin duda importante en la recuperación de la perspectiva republicana de los autores del Nuevo Romanticismo.

Nos hace una especial ilusión poder publicar la reseña que Marta Quesada Vaquero ha realizado de la primera novela de José Antonio Llera. Conocido especialmente como poeta, disciplina con la que obtuvo el XL Premio Leonor de Poesía en 2021, comenzó a publicar textos en prosa como los dietarios, logrando con *Cuidados paliativos* el XXIII Premio Literario Café Breton en 2017. Por fin, en

este año 2024 publica esta primera novela, *Una danza con los pies atados*, obra singular que gira en torno a la locura y al frenazo que experimentó el tratamiento de la salud mental en España tras el fin de la Guerra Civil.

Otro colaborador de este número, Mario del Ama Navidad, analiza la obra de Aitor L. Larrabide y Juan José Sánchez Balaguer dedicada a *La censura y Miguel Hernández*. Nos ha parecido que como experto en el autor alicantino nadie mejor que él puede aportar una visión crítica sobre el tema y analizar los componentes que se dan cita en un estudio sobre este en relación con la obra del poeta.

Por último, incluimos la reseña que Ainhoa Jiménez Díaz dedica al estudio de Antonio Orihuela, *Las sin amo. Escritoras olvidadas y silenciadas de los años treinta*. El libro se centra en las autoras que publicaron en la editorial anarquista de *La Revista Blanca* y recupera nombres y trayectorias vitales de mujeres que lograron un espacio público desde el que proponer una nueva sociedad.

Queremos agradecer a todas las autoras y autores que en este 2024 se han acercado a *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico* para ofrecer sus investigaciones, estudios, propuestas y reflexiones y ampliar el campo de acción de la recuperación de la cultura republicana española. Su colaboración mejora nuestro trabajo y nos permite ampliar el archivo de nombres, experiencias, propuestas y esperanzas que se convocan alrededor de una cultura construida por el conjunto de un país en aquellos años 30 que siguen empeñados en trazar líneas hacia nuestro propio futuro.

I
REPÚBLICA, CULTURA
Y SOCIEDAD



JOSÉ RAMÓN ARANA Y LAS REVISTAS DEL EXILIO: CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES Y RESISTENCIA CULTURAL EN MÉXICO / JOSÉ RAMÓN ARANA AND THE EXILE MAGAZINES: CONSTRUCTION OF IDENTITIES AND CULTURAL RESISTANCE IN MEXICO

DAVID BENDICHO MUNIESA
Universidad de Zaragoza

Recibido: 25/07/2023

Aceptado: 16/10/2024

Resumen: El presente artículo aborda el papel de José Ramón Arana en el contexto del exilio republicano español en México, destacando su relevancia en la construcción de identidades nacionales y regionales a través de proyectos culturales como las revistas *Aragón* y *Las Españas*. Emplea un análisis histórico-cultural y discursivo centrado en el estudio de estas publicaciones como vehículos para la construcción o reconstrucción de la identidad. La contribución principal del artículo radica en situar a Arana como un actor clave en la resistencia cultural del exilio, lo que amplía la comprensión de la diáspora republicana. Las conclusiones resaltan la relevancia de las publicaciones exiliadas como vehículos de cohesión y reflexión crítica sobre España, su cultura y su futuro.

Abstract: This article addresses the role of José Ramón Arana in the context of the Spanish republican exile in Mexico, highlighting his relevance in the construction of national and regional identities through cultural projects such as the magazines *Aragón* and *Las Españas*. It employs a historical-cultural and discursive analysis focused on the study of these publications as vehicles for the construction or reconstruction of identity. The main contribution of the article lies in situating Arana as a key actor in the cultural resistance of exile, which broadens the understanding of the republican diaspora. The conclusions highlight the relevance of exiled publications as vehicles of cohesion and critical reflection on Spain, its culture and its future.

Palabras clave: José Ramón Arana, asociacionismo, exilio, revistas, identidad, nación.

Keywords: José Ramón Arana, associations, exile, magazines, identity, nation.

Bendicho Muniesa, David. «José Ramón Arana y las revistas del exilio: construcción de identidades y resistencia cultural en México». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 11-39. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.001>.

ISSN: 2530-8238

Introducción

Tener raíces quizá sea la necesidad más importante y menos reconocida del alma humana

Simone Weil (1949)¹

Josep Solanes, médico y psiquiatra español que acabaría sus días en Venezuela, consideró el siglo XX como «el siglo de los sin patria» (1991)². De igual modo, el crítico y teórico literario palestino Edward Said (2005: 18) destaca de esta centuria la multitud de exilios y desplazamientos humanos que se produjeron. A día de hoy, podemos observar cómo esto es algo que amenaza con no disminuir. Ahora bien, si acudimos a nuestro fenómeno exílico más reciente y seguramente importante, el denominado como exilio republicano, motivado por el final de la Guerra Civil española en 1939, enseguida nos damos cuenta de que nos encontramos ante un fenómeno histórico cargado de percepciones, configuraciones y, por qué no, distorsiones, que siguen tiñendo nuestro modo de entenderlo y abordarlo³. Es preciso, por tanto, insistir en el ejercicio de arrojar luz y alumbrarlo.

En la actualidad, me encuentro desarrollando una tesis doctoral sobre la importancia y el protagonismo de la literatura oral o mal llamada «popular» dentro del proceso de construcción de identidades de la comunidad exiliada en México y su diálogo con la construcción nacional mexicana. Teniendo lo anterior en cuenta, el presente artículo supuso un primer acercamiento. Su objetivo es el de analizar el proceso de construcción o reconstrucción de identidades a través de la figura de José Ramón Arana y los proyectos que el aragonés animó, explorando brevemente el contexto convulso desde el que se partía antes de cruzar el océano,

1 Cita extraída de la segunda edición publicada en 2014.

2 Expresión acuñada por el periodista Elfan Rees (1957) y que Josep Solanes recupera en su libro *Los nombres del exilio* (1991). Para este trabajo la cita se ha recuperado de Trapanese (2023: 19).

3 Si nos adentramos en la historiografía, puede observarse que se ha considerado en mayor medida a aquellos que pudieron regresar y se ha solido destacar a las figuras intelectuales de gran renombre. En esta línea, Xosé Manoel Núñez Seixas (2020: 16) denuncia el tratamiento acrítico o excesivamente idealizante. Según este autor, se ha acudido en muchas ocasiones al exilio en busca de unas esencias patrias con las que se trataba de establecer una continuidad histórica que la dictadura franquista fracturó y que la posterior Transición Democrática no supo reenfocar. De este modo, los exiliados se veían como los auténticos depositarios de la legitimidad democrática (14-15). Mari Paz Balibrea y Sebastiaan Faber (2017: 13), por su parte, destacan que el estudio del exilio ha estado marcado tradicionalmente por varias ansiedades debido a que se trataba de nombrarlos y hacer justicia con ello; de igual modo se buscaba que encajaran en categorías reconocibles y valorables; y, en tercer lugar, se pretendía hallar una sola narrativa que creara una forzada continuidad para la historia cultural del país. Además, denuncian que una obra magna que aborde el amplio espectro que supone la diáspora republicana no ha sido planteada desde que José Luis Abellán coordinara su obra *El exilio español de 1939* en 1976 en 6 tomos.

así como la importancia de los centros de sociabilidad y dentro de ellos de las revistas como tribunas de expresión⁴ y espacios de negociación de identidades dentro de la sociedad de acogida.

En adelante, el trabajo se organizará en seis apartados principales. Primero, se analizarán las diferentes concepciones nacionales previas a 1939. En segundo lugar, se estudiará cómo los conflictos del exilio en México impulsaron la creación de una nueva identidad. El tercer apartado presentará a José Ramón Arana y su rol en la fundación de proyectos culturales clave. En el cuarto, se analizará la revista *Aragón* y su uso del regionalismo como puente hacia lo nacional. El quinto apartado examinará la revista *Las Españas* y su esfuerzo por la concordia y la reconstrucción de España, seguido en el sexto de un análisis de su evolución hacia un diálogo con la España antifranquista, que culmina en *Diálogo de las Españas*. Finalmente, también en este último apartado se abordará la creación y relevancia del Ateneo Español de México, una institución cultural que todavía perdura.

Camino a la ruptura

El periodo anterior a 1939 en España estuvo marcado por una profunda crisis de identidad nacional, exacerbada por los conflictos sociales, económicos y políticos que culminaron en la Guerra Civil. Durante la Segunda República (1931-1939), coexistían múltiples concepciones de la nación que competían por definir el futuro del país. Estas tensiones no solo contribuyeron al estallido del conflicto, sino que también influyeron en la manera en que los exiliados republicanos reconstruyeron sus identidades una vez fuera de España.

Según Juan Rodríguez (2017), la Segunda República se encontraba «situada históricamente en la fase alta del proceso de descomposición de los imperios decimonónicos, la consolidación del estado-nación burgués (Hobsbawn, 1982) y del nacionalismo como “religión política del estado moderno” (Rocker, 1936)» (2017: 79). Desde 1931 hasta 1936 existió una fragmentación de las identidades nacionales, donde sectores republicanos defendían una idea de España basada en la modernización y la ciudadanía, mientras que otros grupos, especialmente los sublevados en 1936, promovían una visión tradicionalista y centralista de la nación. Esta disputa sobre el concepto de nación se intensificó durante la Guerra Civil, cuando ambos bandos se adjudicaron la representación de la «verdadera»

⁴ Según Francisco Caudet (1992: 23), las revistas pueden definirse como tribunas de expresión de grupos unidos por afinidades estéticas y/o políticas y por ello suponen un exponente privilegiado de la relación que se produjo entre los exiliados.

España, mientras acusaban al otro de traicionar los valores esenciales de la patria⁵ (Rodríguez, 2017: 80).

A lo anterior habremos de sumar que la pluralidad de concepciones nacionales dentro del bando republicano supuso un factor clave que contribuyó a la derrota, ya que la izquierda no logró construir una imagen coherente de la nación frente a la homogeneidad nacionalista del bando sublevado. Esta «falsa unidad» se trasladó al exilio, donde los republicanos continuaron debatiendo sobre qué modelo de nación debía prevalecer. Jorge de Hoyos (2012: 57) argumenta que esta fragmentación identitaria supuso un obstáculo para la consolidación de un frente común en el exilio, lo que debilitó los intentos de unificar a los exiliados en torno a una causa común.

El camino hacia el exilio iba a suponer un camino hacia la ruptura en el que sus protagonistas debieron de luchar contra el desgaste del tiempo, el desencanto y la desesperanza. Una ruptura causada por haber perdido sus proyectos de vida. Aspecto que los llevará a resistir amasando discursos casi más nacionalistas que los que manifestaban aquellos que los habían lanzado al exilio, como afirmó Francisco Ayala (en Rodríguez, 2017: 82), y que les conducirá, junto con la lucha por la hegemonía política, hacia una lucha por la hegemonía cultural que caracterizó a gran parte de su producción intelectual (Faber, 2017: 59). De este modo, los distintos proyectos de futuro que las diferentes culturas políticas del exilio en México presentaban ponen en evidencia que la cuestión nacional tenía un papel de importante relevancia para sus protagonistas. Esto se debe a que el contexto del que partían estaba marcado por un hondo patriotismo. En consecuencia, el interés y la preocupación por el destino de España y sus gentes tras la guerra impediría a los exiliados desligarse totalmente del país de origen⁶. En resumen, según apunta Jorge de Hoyos, «se trató de conservar y potenciar el componente nacional y nacionalizador de gran parte de las izquierdas españolas» (Hoyos, 2012: 12). No obstante, habrá que tener en cuenta algo que nos señala Núñez Seixas y es que este componente pudo reinterpretarse desde la denominada «imaginación diaspórica» (Núñez, 2020: 30), aspecto que conduciría a preservar

5 Jorge de Hoyos (2012: 56) nos señala que la sublevación militar del 17 de julio de 1936 estuvo planteada desde el principio para acabar con un gobierno que ponía en riesgo los principios más esenciales de la «eterna nación». Acabaría creándose una concepción enfrentada de la contienda como una guerra de ocupación planteada por una España republicana que exaltaba al pueblo, el proceso y la modernidad, frente a una guerra de liberación nacional planteada por una España gloriosa e imperial.

6 Mari Paz Balibrea y Sebastiaan Faber (2017: 19) comentan que no podían desligarse de su condición de «exnación» por representar los exiliados una criatura históricamente producida por la nación-estado moderno que era España.

la identidad nacional desde un espejismo interpretativo que podía conllevar la construcción de una patria ideal. Así pues, debe tenerse en cuenta que la presencia de lo nacional como tema se explica en buena medida en base al complejo contexto que antecedió al exilio.

Llegada a México y resistencia nacional

Al llegar a costas mexicanas la mayoría de los exiliados tenían en común ideales antifascistas y democráticos que los llevaron a compartir unos rasgos identitarios con los que pretendían sobreponerse a la pluralidad de culturas políticas y a la dispersión inherente de la diáspora (Larraz, 2017: 312). Sus esfuerzos se dirigieron a dotarse de nuevas señas de identidad que, sin contrastar con las anteriores, pudieran adaptarse y fueran operativas en el nuevo espacio. En este contexto, el exilio acabará convirtiéndose en categoría identitaria y desde esta base existirán diferentes grados de integración en las patrias de acogida, generándose un proceso plural de desarrollo de identidades múltiples (Hoyos, 2012: 12). El desconcierto llevará en muchos casos a un sentimiento de múltiple pertenencia al que deberán hacer frente. De manera paralela, debieron desarrollar una actitud de resistencia frente a las tergiversaciones históricas que pudieran producirse tras su salida de la península. De este modo, trataron de crear imágenes sólidas que posibilitaran la cohesión a través de una memoria compartida con los demás sujetos que soportaban la misma situación (Larraz, 2017: 311). En este sentido, la identidad que se construya, nos señala Fernando Larraz (312), tratará de ser compartida, buscando generar redes; tendrá que ver con la esencia nacional; y surgirá sobre el viejo cuestionamiento de qué es España. Todo ello desembocará en la creación de una cultura donde se crearon y afirmaron imágenes y conceptos de nación, así como en «la configuración de comunidades reales e imaginadas, paisajes físicos e intelectuales, cánones, panteones y genealogías» (Hoyos, 2012: 23).

Al llegar al otro lado del Atlántico, gran parte de la comunidad exiliada no se insertó en los espacios de sociabilidad ni en muchas de las asociaciones que ya existían (Hoyos, 2012: 142). Alicia Gil (2014: 113) nos señala al respecto que los exiliados fundaron sus propios centros republicanos y con ello su impronta intelectual y cultural modificó sustancialmente el carácter que hasta entonces había ostentado la actividad asociativa en este país. A su llegada, se crearon organismos culturales apoyados por el SERE como la Junta de Cultura Española⁷,

⁷ Este organismo perseguía «mantener la unidad y el espíritu colectivo de la vida intelectual española y conquistar a los amigos de la cultura española en aquellos países donde fueran

que se trasladó de Francia a México entre 1939 y 1940. Una década después, en 1949, se fundaría el Ateneo Español de México, del que más adelante tendremos oportunidad de hablar. Con él, y según se fue comprendiendo que un regreso a España no iba a ser posible, llegaría a su fin una etapa caracterizada por la férrea tutela de los organismos de ayuda, gestionados económicamente por el gobierno republicano en el exilio (Gil, 2014: 115).

Las estrategias asociativas del interior de estos espacios no surgen como una mera reproducción de los lazos comunitarios de origen (Núñez, 2014: 35). Núñez Seixas (2014: 41) nos invita a entender estos espacios como ámbitos de negociación de identidades colectivas, de disputa simbólica y de recreación de proyectos políticos. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que el colectivo representado en estos espacios no responde al conjunto del colectivo inmigrante, sino que en ellos suele participar mayormente la mesocracia exitosa o las élites sociales, económicas, culturales y/o políticas. En su interior no podremos entender estas identidades como simplemente trasplantadas desde Europa, sino que fueron construidas y recreadas en la ausencia. En resumidas cuentas, estos espacios pueden resultar un observatorio privilegiado para el estudio de las identidades, lo cual puede ser muy interesante para nuestro objetivo. Dentro de ellos, las revistas pueden entenderse como manifestaciones que reflejan sus intereses, proyectadas hacia el exterior. Desde ellas, sus colaboradores buscarán dialogar con otros colectivos políticos del exilio, así como presentarse y estar en contacto con la sociedad mexicana, con el resto de países que formaban el panorama internacional, los cuales se esperaba que avalasen y denunciaran la situación de la comunidad exílica, además de, avanzado el siglo, con la juventud del interior de la Península. En ellas, en definitiva, podrá observarse parte del modo en que se construyó la identidad del refugiado, de la que a continuación hablaremos, a través de la cual se planteó el doble juego de presentarse y legitimarse ante la sociedad de acogida, a la vez que se emprendía su rearme cultural.

Algo que debemos señalar en último lugar es que las iniciativas en cuanto a la construcción de la identidad del exiliado se caracterizaron por crear una identidad en oposición a la que presentaban los españoles de la colonia⁸ o emigrados, así como en oposición a la generada en el interior de la España franquista. Teniendo en cuenta lo anterior, en México surgió lo que Jorge de Hoyos denomina como la

huéspedes los españoles» (Gil, 2014: 114).

8 Hablamos de «españoles de la colonia» haciendo referencia a aquellos españoles emigrados por cuestiones, generalmente, económicas que se encontraban en México antes de la diáspora republicana.

«identidad del refugiado» (2012: 20), caracterizada por superponer una identidad cultural sobre una identidad política y por basarse en elementos comunes y aglutinantes dentro de la cultura nacional precedente. Esta identidad actuaría como un mecanismo intermedio de integración con la sociedad de acogida (Hoyos, 2012: 35), ya que trató de comprender el hecho histórico del que partían buscando integrarse a una nueva realidad en la que necesitaban algún tipo de sentimiento de pertenencia. En este mismo sentido, Edward Said (2005: 194), destaca que el principio desde el que se construye la identidad en el exilio es el extrañamiento, marcado por una «conciencia contrapuntística; es decir, la permanente vigilancia y la protección ante la desintegración de un conjunto de valores asociados con lo perdido» (40), además de la resistencia frente a los embates y las encrucijadas que la historia y la vida diaria pudieran traer consigo. Por todo lo dicho, este teórico palestino entiende a las identidades exílicas como asediadas (22). La presencia del nacionalismo dentro de ellas, explica Said (179), se encuentra muy relacionado con un proceso de afirmación y de búsqueda de pertenencia, ya que, al igual que ocurre con los pueblos colonizados, lo que se crea en el exilio supone un discurso de resistencia nacional (29). Observaremos que José Ramón Arana, su obra y los proyectos que anime responderán casi ejemplarmente a estas cuestiones.

El trauma y la memoria: el caso de José Ramón Arana

El pueblo español ha olvidado su natural modo de ser porque le hicieron olvidar su verdadera historia. Vive sin raíz.

José Ramón Arana (en Andújar, 1981: 173)

José Ramón Arana⁹, personaje todavía hoy muy olvidado en el que confluye en buena medida la problemática que rodea la construcción de la identidad en el exilio, incapaz de olvidar, no fue una figura periférica para el exilio español en general ni para el aragonés, sino una figura central dentro del periodismo, la política y la literatura. Desde que llegó a México trabajó de librero ambulante y, posteriormente, en una librería¹⁰ que se constituiría como uno de los principales puntos de reunión para españoles y aragoneses en la Ciudad de México. Antes de su llegada

9 En nuestra bibliografía figuran diferentes referencias que pueden consultarse para su estudio, pero cabe destacar todos los artículos introductorios presentes en *Poesías* de José Ramón Arana, obra editada por Javier Barreiro (2005).

10 Sobre esta librería nos habla Simón Otaola en su novela *La librería de Arana: historia y fantasía* (1999).

al continente americano, nuestro autor cruzó a Francia en una misión de espionaje¹¹; permaneció algún tiempo en el campo de concentración de Gurs, de donde escapó; más tarde, viajaría a la isla de la Martinica, luego a Santo Domingo, Cuba, y, por último, a México. Todo este éxodo se reflejó en su nombre, ya que, cabe decirlo de una vez, nuestro José Ramón Arana es en realidad José Ruiz Borau, nacido en 1905 en el pequeño pueblo zaragozano de Garrapinillos. Será de su segunda mujer, María Dolores Arana, de quien tome el nombre con el que hoy lo conocemos y con el que fundará la nueva identidad¹² con la que cruzará el Atlántico.

Arana, a través de los proyectos que animó y promovió como la revista *Aragón* (1943-1945), la revista *Las Españas* (1946-1953 y 1956), rebautizada posteriormente como *Diálogo de las Españas* (1956-1963), y la institución del Ateneo Español de México (1949), refleja una preocupación persistente por la esperanza de volver, así como por su patria, junto con el deseo de reconstruirla junto a los jóvenes antifranquistas del interior de la Península. Podemos entender estas preocupaciones y su compromiso político si tenemos en cuenta su experiencia política previa como dirigente ugetista y, posteriormente, del PCE en Aragón en 1936, así como su integración dentro de un órgano de poder regional como fue el Consejo de Aragón y la posterior dirección de la Consejería de Obras Públicas del mismo Consejo en la zona de Caspe en 1937. Por todo ello, la memoria se convertirá en la estrategia y la herramienta desde la que regresar al país que luchó por construir y en el que no pudo enraizar. Desde esta memoria todos sus proyectos tratarán de emprender una tarea colectiva que repase las causas del fracaso y la derrota, la esencia española, los proyectos futuros tras el regreso y asegurar la continuidad del legado cultural construido a lo largo de las décadas anteriores.

Su tercera mujer, Elvira Godás, y sus hijos retratarán a Arana como un escritor desfalleciente en el exilio, siempre rebotando entre depresiones, renunciaciones, desgana y desinterés por todas las cosas que el nuevo espacio le ofrecía, así como «incapaz de integrarse a la selva mexicana, pero inevitablemente rehén del ritmo de vida de México, lento para él, sin asidero para el futuro, menos aún el pasado en el presente» (Rinaldi, 2006: 139). El zaragozano se mostrará siempre como

11 Le lleva a Bayona una misión en relación con el servicio de información (SIM), controlado por los comunistas, aunque parece que este fue un tema del que no quiso hablar demasiado (Barreiro, 2005: 21).

12 Al parecer, este cambio de nombre supone una imposición propia para tratar de olvidar todo aquello que debió dejar atrás: su primera familia, su madre, sus gentes (Barreiro, 2005: 21). No obstante, la alternancia en cuanto a sus nombres no acaba aquí, ya que en las revistas que animará firmará en muchas ocasiones como Juan de Monegros, Pedro Abarca, Celtiberión, Abenámar, etc..

alguien «herido por los recuerdos» (Fernández Jiménez, 2001: 112). A modo de anécdota, su obsesión y su nostalgia será tal, que su familia dirá que no quería veranear en Acapulco por estar «de culo a España». Por eso siempre prefirió Veracruz. Su mirada siempre estará dirigida hacia su antigua tierra.

«Hacer región, es hacer patria»¹³. La construcción regional aragonesa en México: la revista *Aragón*

Hasta hace no tanto, nos señala Eric Storm (2019: 15), el proceso de construcción nacional había olvidado o se había entendido como separado del regionalismo¹⁴. Sin embargo, parece que este fenómeno en realidad lo fortalecía. Este autor señala, además, que el regionalismo representaba un fenómeno internacional y que podía llevar implícito un doble patriotismo, tal como señala José María Fradera (1992, en Storm, 2019: 19). El regionalismo, por tanto, vendría a ser, más bien, una etapa más dentro del proceso de construcción nacional (Storm, 2019: 23). Desde esta perspectiva, se emprendía la tarea de que cada región buscara su espíritu, o su «alma», y, de ese modo, al combinarlas todas, podría llegarse al espíritu nacional (24). Cabe destacar que este proceso no representaba un movimiento político, sino que suponía en realidad un intento, paternalista en origen, encauzado y promovido por una burguesía urbana, de idealizar, inventar la región para dotar a la nación de raíces locales y hacer operativa la identidad nacional¹⁵ (Confino, en Archilés, 2006: 120).

En este sentido, en el exilio podemos observar que la creación de diferentes centros regionales respondió a una búsqueda de raíces que pertenecían al juego de espejos identitarios mediante el cual se conjugaba o se pensaba en lo nacional desde lo local. En esta misma línea, José Ramón Arana representa, en cuanto a los proyectos culturales que animó, un muy coherente proceso de búsqueda y de construcción nacional, ya que, en primer lugar, al poco de llegar a México, y

13 Expresión extraída del título de un artículo de Ferrán Archilés (2006).

14 Movimiento que fomentó el estudio, la construcción y el fortalecimiento de la identidad regional. Se produjo a finales del siglo XIX y se extendería hasta la década de 1930 como una nueva fase del proceso de construcción nacional. El regionalismo se proyectaba desde la necesidad de nacionalizar a las masas. Con él se pretendía construir la región desde arriba muy influenciados por el método científico que desarrolló Hippolyte Taine y las ideas románticas promovidas por Herder y otros que incitaban a la búsqueda del *Volkgeist* (Storm, 2019).

15 Alon Confino (en Archilés, 2006: 127) señala que ninguna identidad nacional moderna ha podido ser operativa sin dejar de ignorar lo local y sin elaborar sus propias concepciones acerca de lo local y de la identidad regional. La identidad nacional inventó las identidades regionales y locales, las reavivó e insufló nueva vida en ellas.

sustentada o naciendo a partir de La Peña Aragonesa Joaquín Costa¹⁶, se decidió a fundar la revista *Aragón*¹⁷ junto con Juan Vicéns y Manuel Andújar. Por tanto, *Aragón* responde a lo anteriormente comentado y podemos ubicarla en una primera etapa dentro de la labor cultural de Arana. En ella se reflexionará sobre España a partir de una región que no se encontrará en oposición al componente y a la identidad nacional.

*Aragón*¹⁸ se autocalificaba como «gaceta mensual de los aragoneses en México» y de ella se editaron cinco números entre 1943 y 1945¹⁹. Como señala Eloy Fernández Clemente²⁰, *Aragón* supuso un esfuerzo magnífico y fue el máximo exponente en cuanto a las aspiraciones aragonesistas y culturales del grupo que la inspiraba (2003: 104). La etapa en que aparece está relacionada con la fase de recuperación y victorias de los aliados en la II Guerra Mundial, ya cercana a su desenlace (Fernández Clemente, 2005: 54). Desde la revista sus colaboradores permanecieron atentos al suceder de los acontecimientos y llegado su final todas sus esperanzas se dirigieron hacia un cambio en España, ya que era indudable que Franco había ayudado claramente a las potencias del Eje²¹.

Además de lo anterior, Fernández Clemente (2005: 54) nos señala que sus páginas muestran que no se han roto los vínculos con la tierra perdida, tierra a la que, por cierto, José Ramón Arana se sentía muy vinculado. Podemos entender esto último atendiendo a la preocupación por construir una «nueva patria» (Fernández Clemente, 2005: 38) durante su dirigencia del Consejo de Obras Públicas²². Desde

16 El editorial del segundo número (1944: 1) señala que, al igual que *Aragón*, la agrupación se declara no política, sino únicamente antifascista. Buscará huir de las discrepancias, luchar por la unidad y ayudar a la divulgación cultural.

17 Para su estudio resulta muy recomendable la versión facsímil elaborada por Eloy Fernández Clemente y José Carlos Mainer (1991).

18 Es heredera de sus homónimas de 1921 y 1925 publicadas en España (Fernández Clemente y Mainer, 1991: 14).

19 Sus números aparecen publicados en octubre de 1943 (nº 1), enero de 1944 (nº 2), junio de 1944 (nº 3), octubre de 1944 (nº 4) y marzo de 1945 (nº 5).

20 Resultan muy destacables los libros de Eloy Fernández Clemente: *Los aragoneses en América: (siglos XIX y XX). Vol. 1: La emigración y Los aragoneses en América: (siglos XIX y XX). Vol. 2: El exilio*, ambos publicados en 2003.

21 El exilio permanecía muy atento a la contienda mundial, insuflando ánimos, así como denunciando el hecho de que Franco participara con tropas en la contienda al enviar la División Azul. El exilio se aferraba a esto para demostrar que Franco era aliado de las potencias del Eje. Con ello, pensaban que el regreso era seguro gracias a la intervención internacional en España tras la contienda. Parece que incluso existió un cambio de lenguaje en las organizaciones políticas con el que preparaban la vuelta a la España liberada (Hoyos, 2012: 171).

22 Entre sus reclamaciones encontramos la desaparición de tierras por los crecientes regadíos. Inspirado en hondas ideas regeneracionistas proporcionadas por una de sus grandes influencias, Joaquín Costa, buscará rentabilizar, entre otras muchas cosas, la modernización agrícola de la

esta óptica, el editorial del primer número funciona como una declaración de intenciones y en él Arana dice cosas como que «se trata de reconquistar a España, y una vez reconquistada de ponerse a recrearla». Y añade que no será posible «sin que previamente se establezca, o restablezca, el diálogo entre cuantos sufrimos ayer la misma agonía sobre tierras de España» (1943, n^o 1: 1)²³. Esto apunta a una de sus principales obsesiones: «recomponer, rehacer la unidad de los españoles a uno y otro lado del Atlántico» (Fernández Clemente, 2005: 54).

En una exquisita edición facsímil llevada a cabo por Eloy Fernández Clemente y José Carlos Mainer, podemos encontrar algunos apuntes que nos permitan entender la labor que se pretende con la revista *Aragón*. Estos autores comentan que, en la línea del pensamiento de José Ramón Arana, sus colaboradores muestran una honda voluntad de continuidad con la que renunciaban a cualquier otro futuro que no fuera el del regreso. Añaden que *Aragón* «testimonia la fidelidad de unos aragoneses a su geografía sentimental, pero es, especialmente, parte muy distintiva del todo que fue la emigración española» (Fernández Clemente y Mainer, 1991: 7). Según estos estudiosos, los aragoneses de su interior se sentían unidos a las tropas que liberaban Europa del yugo del fascismo, pero llegándose al desenlace que esperaban de la II Guerra Mundial, sus editoriales y contenido fueron evolucionando hacia un proceso de cinismo internacional (8). Al parecer fue un duro golpe para la revista ver que las democracias occidentales no acababan con el franquismo. Por si fuera poco, la posterior Guerra Fría, haría «imposible unir en un mismo párrafo al ejército norteamericano y al pueblo ruso», asunto que a la revista le costaría la vida al no querer prescindir de los colaboradores cercanos al Partido Comunista²⁴ (7).

El contenido de *Aragón* fluye entre la memoria y la indignación. Podemos encontrar una sección fija, «Cierzo», en la que se rememoran según avanzan los números el campo aragonés en primavera (1944, n^o 3: 2), las fiestas del Pilar, los tiouvivos, los gigantes y cabezudos, el Rosario de Cristal (1944, n^o 4: 2) o las Cincomarzadas felizmente pasadas a orillas del Ebro (1945, n^o 5: 2). Otra sección

región tratando que las zonas de bosques se controlen y se prohíba la tala masiva, estudiando «meticulosamente las necesidades de nuestra región» (Díez, 2005: 37-39).

23 A partir de este momento, las referencias a los textos del interior de las revistas se realizarán siguiendo el siguiente orden: nombre de la revista, sección, número, mes y año de publicación, página. Algunos de estos datos podrán obviarse en los casos en que quede clara su referencia.

24 El panorama tras el final de la Guerra Mundial hizo que las tentativas comunistas no se vieran bien. Ante esto, *Aragón* levantó la bandera de unidad y se negó a prescindir de los colaboradores cercanos al Partido Comunista como del también fundador Juan Vicens. Fernández Clemente y Mainer (1991: 7) señalan que esto le costó la vida en las prensas mexicanas, aunque perduró la Peña Aragonesa Joaquín Costa.

interesante es «Desde el Moncayo», noticiario, compuesto «por rumores muy vagos o informaciones incompletas» (Fernández Clemente y Mainer, 1991: 9) que presta atención a los sucesos en el Aragón franquista y que funciona como escaparate desde el que mostrar la indignación del grupo. En la misma línea, entre la indignación y la nostalgia, se presentan otros símbolos como la Torre Nueva (1944, nº 4: 1) o Belchite (1944, nº 4: 1) y destaca el artículo de Juan R. Piga, «Zaragoza bajo el franquismo» (1944, nº 4: 8), en el que recuerda lugares como el Canal Imperial, la Plaza de la Constitución o la playa artificial del Ebro frente a la Basílica de la Virgen del Pilar; a la vez que lamenta la angustiosa y oscura situación que se cierne sobre Zaragoza desde hace cinco años.

Sin embargo, en su interior, no todo tiene relación tan directa con la Guerra Civil y sus consecuencias (Fernández Clemente y Mainer, 1991: 10). La sección fija «Ventanal» ofrece una antología de autores ilustres que, de algún modo, sirven de genealogía y referentes para dotar de señas de identidad al grupo. En esta sección podemos encontrar en los números 1 (1943: 1 y 7) y 3 (1944: 8) un espacio dedicado a Joaquín Costa; en el número 2 (1944: 5) a Santiago Ramón y Cajal; en el 4 (1944: 11) al Conde Aranda; y en el 5 (1945: 8) a Baltasar Gracián. En otros espacios de la revista aparecerán Miguel Servet (1945, nº 5: 5), Francisco de Goya (1994, nº 4: 6-7) e, incluso, Fernando el Católico (1944, nº 3: 9).

A lo largo de sus páginas destaca la mención reiterada de la gesta anticarlista del 5 de marzo, recordada como el festejo popular de la Cincomarzada, así como de la Guerra de Independencia a partir de la serie «Guerrilleros aragoneses de 1808» que aparece en las tres últimas revistas. Fernández Clemente y Mainer señalan sobre esto que los redactores de *Aragón* «identifican el heroísmo popular que defendió la República con la tradición de resistencia democrática que atribuyen a la francesada y que infieren a la pugna de liberales y carlistas» (1991: 10). Con este ejercicio posiblemente pretendan dar lecciones de fidelidad sobre la que consideraban la tradición auténtica de la patria, frente a la que estaban inventando los franquistas (10).

Intentando no extendernos demasiado, cabe comentar que, a lo largo de sus páginas, y en el exilio en general, podemos ver retoñar un sentimiento patriótico americanista²⁵. Así, Benjamín Jarnés glosa algunos textos de la crónica de Bartolomé Leonardo de Argensola referentes a la conquista de la Nueva España (1943, nº 1: 3); Manuel Albar escribe «América y los aragoneses» (1943, nº 1: 2); la sec-

25 Fernández Clemente y Mainer (1991: 10) señalan que entre los exiliados surge un orgullo por las huellas históricas que encuentran de su país en México. En este sentido, se produce un reencuentro con el descubrimiento y la conquista, convirtiéndola en materia artística. No obstante, paralelamente, se producirá una indagación sobre México y lo mexicano.

ción «Tres minutos de historia» se dedica en el primer número a Martín Díaz de Aux, compañero aragonés de Hernán Cortés (1943: 7-8); y, por último José Ignacio Mantecón escribe «Aragón en México: Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla» (1944: 4), una de las mayores figuras de la historia de la Iglesia durante la Colonia (Fernández Clemente y Mainer, 1991: 10).

A todo lo anterior habremos de sumar, por supuesto, una constante atención en todos los números a los primeros frutos del exilio en el ámbito de los libros, además de secciones en las que tiene cabida la creación literaria, así como una casi constante presencia a lo largo de todo el discurso político de la revista del pensamiento regeneracionista (Fernández Clemente y Mainer, 1991: 11). El mejor compendio de estas ideas aparecerá en el artículo «Supervivencia de Aragón», aparecido entre los números segundo y quinto, en el que muestran las preocupaciones por su tierra que, según creen, sigue planteando los mismos problemas que en el siglo XIX.

Así las cosas, llegaría 1945 y con el desencanto del fin de la II Guerra Mundial, sumado a la dispersión de sus colaboradores y «dadas las disputas políticas entre los exiliados» (Fernández Clemente, 2005: 57), *Aragón* dejará de publicarse. Las pretensiones de la revista a lo largo de su trayectoria consistían en alejarse de una política partidista, priorizando mantener los vínculos culturales asociados a las distintas regiones del país, buscando la patria chica, lo local, desde la nostalgia por lo perdido, pensando que todo ello conduciría a fortalecer la unión a partir del esfuerzo colectivo (Valender y Rojo, 1999: 21). Tras *Aragón*, José Ramón Arana participará en *Ruedo Ibérico* (1944)²⁶, donde insistirá en la unidad y en que los españoles desperdigados dialoguen sobre la patria (Valender y Rojo, 1999: 22)²⁷. El zaragozano representa bien ese desencanto y desafección con respecto a las organizaciones políticas del exilio de las que nos hablaba Jorge de Hoyos. Hacia esta línea también se dirigirá su libro *Politiquería y política*²⁸ (1945). Tras todo esto, cabe concluir diciendo que, si en *Aragón* se había pretendido reivindicar lo aragonés, nos cuentan Valender y Rojo (1999: 23), que en *Ruedo Ibérico* se cambiaban las miras y se daría un paso hacia la búsqueda de los problemas generales de España. En la primera, el ejercicio se dirigía hacia reconquistar, mientras que en la segunda los esfuerzos se preocupaban por reconstruir (24).

26 La revista solo tuvo un número (Valender y Rojo, 1999: 23).

27 En su artículo, Arana decía: «Solamente aquí, en la Ciudad de México, salen a la luz más de dos docenas de publicaciones editadas por partidos, grupos y fracciones de la emigración republicana española». Para él estas publicaciones sólo pretendían «mantener bien vivo, bien fresco en la memoria de las gentes, cuanto nos divide y aparta» (en Valender y Rojo, 1999: 23).

28 Editado curiosamente bajo el mismo sello que *Ruedo Ibérico*.

Al no continuar publicándose *Ruedo Ibérico*, la revista en la que este cambio de perspectiva se manifestará será *Las Españas*.

La patria fuera y dentro de casa: la lucha por la unión y el diálogo en la revista *Las Españas*

Tras *Aragón*, Arana animó y promovió otros proyectos culturales que resistieran el peso del tiempo. Así, conviene hablar ahora, sin entrar en gran detalle en su contenido, de la revista *Las Españas*²⁹. Según Eloy Fernández Clemente (2005: 59), tras la segunda contienda mundial, en esta revista se reflejará un proceso de rearme moral, análisis de la nueva situación y búsqueda de fórmulas para avanzar hacia la concordia de los españoles. En este sentido, Alicia Alted (en Fernández Clemente, 2003: 117) añade que supone un «intento loable por aglutinar a los españoles de dentro y de fuera como intelectuales intérpretes de la sensibilidad popular que permitirá reencontrar una conciencia nacional perdida». Desde esta tribuna de expresión, pretenderán reconstruir, junto con los jóvenes de la Península, la patria rota, tratando de entenderla como plural, respetuosa y democrática. Para ello, será necesario reflexionar sobre las causas de la guerra, tratando de ver en qué falló la República y la actitud en general de los que formaron parte de ella.

La revista³⁰ se publica entre 1946 y 1953 (números 1 a 23-25) y reaparece en 1956 con un triple número (26-28) con el que termina la publicación. Fundada por José Ramón Arana junto con Manuel Andújar y Anselmo Carretero³¹, su pretensión era la de contar con suscripciones no sólo en México, sino en diferentes países hispanoamericanos, así como en Estados Unidos, Francia e, incluso, en España, distribuida de forma clandestina³². Además de fundarla, José

29 Para abordar esta revista recomendamos los estudios de Francisco Caudet (1992) y el de James Valender y Gabriel Rojo Leyva (1999). Además, *Las Españas* puede encontrarse completamente digitalizada en la Biblioteca del Exilio de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir del siguiente enlace: https://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_del_exilio/partes/238659/las-espanas-revista-literaria. Para su consulta se ha usado la edición facsímil: *Las Españas: revista literaria* (2002) de la Fundación Pablo Iglesias.

30 Valender y Rojo (1999: 34) señalan que *Las Españas* sigue la estela de *España peregrina* (1940), fundada por la Junta de Cultura Española en México. Al igual que esta última pretenderá contribuir a la continuidad de la cultura nacional, a la difusión cultural y a la discusión política desde una concepción plural de la nación.

31 Valender y Rojo (1999: 44) indican que se gestó desde una situación de ciertos apuros económicos, ya que contaban con escasos ahorros para tres números. El hecho de que perdurara puede indicar según estos autores que conseguía traducir las preocupaciones del entorno.

32 Manuel Tuñón de Lara, quien dirige desde 1944 el *Boletín* de la Unión de Intelectuales

Ramón Arana escribirá todos los editoriales, al igual que en *Aragón*, así como otros artículos y participaciones. Con todo, ella misma se define en su primer número como «revista independiente sin capilla política», y podremos dividir su trayectoria en tres etapas: una primera englobará los 16 números publicados entre 1946 a 1950; la segunda recorrerá los años comprendidos entre 1951 y 1956; y la tercera, que revisaremos brevemente más adelante, corresponde a los años comprendidos entre 1957 y 1963, etapa en que decidió renombrarse como *Diálogo de las Españas*.

Además de la revista, se formaría un grupo a su alrededor denominado «Amigos de las Españas» (1949), desde el que se editarían suplementos, ediciones de algunos libros, se promoverían concursos y diferentes eventos culturales, entre otras muchas cuestiones. Sobre este colectivo Tomás Pérez Vejo y Jorge de Hoyos apuntan que en los proyectos que auspicie el grupo siempre existirá una tarea de reflexión colectiva y transversal, al margen de los partidos políticos y en torno a la nación (2020: 93). Según estos autores:

Este grupo expuso y defendió una concepción diversa de la nación constituida como agregación de naciones con personalidades propias y bien definidas por el curso de la historia, incapaces de encajar dentro de un Estado centralista. Puso en marcha diferentes publicaciones y fue motor del Ateneo Español de México, institución cultural con ansias integradoras y apartidista (Pérez y Hoyos, 2020: 93).

La concepción federalista que construyeron se vería reflejada incluso en el relevante espacio con el que contaban literaturas de diferentes naciones de España.

El hecho de que se titulara *Las Españas* se fundamenta en la creencia y en la necesidad por parte de los exiliados de constituirse en una España diferente a la de Franco. En este sentido, es muy útil atender al artículo «Dos Españas», publicado en el número 2 por Pedro Bosch Gimpera (nov. 1946: 1), quien habla de una España «oficial» y de otra «heterodoxa». Francisco Caudet rescata algunos fragmentos de este artículo:

La «oficial clamaba por una continuidad histórica» y pretendía «restaurar la “verdadera” tradición española depurada de desviaciones. [...] Hecha por los Reyes católicos, por los Austria y los Borbones, la epopeya carlista, Miguel Primo de Rivera y Franco». Su ideal es «Volver al siglo XVII restaurar el imperio, por lo menos en la dirección espiritual de América».

La «otra» España, estaba representada por el Cid, por el pueblo castellano derrotado en Villalar, por Pi y Margall, por la República de 1931. [...] Esa «otra» España, la verdadera, había que buscarla debajo de la superestructura de lo que él llamaba «El Imperio romango-

Espanoles en Francia, comenta que la revista consiguió llegar a sus manos e, incluso, a España (en Caudet, 1992: 13).

visigodo-leonés-trastámara-habsburgo-borbónico-falangista» que no es España (Caudet, 1992: 298).

Acudiendo a su primera etapa, en 1945 se produjo el logro más importante de los políticos e intelectuales republicanos y fue haber contribuido a que la Asamblea de las Naciones Unidas condenara formalmente al régimen franquista no aceptándolo como miembro de dicha organización (Caudet, 1992: 25). Tras esto, en 1946, Francia decidió cerrar las fronteras con España y Polonia solicitó ese mismo año al Consejo de Seguridad de la ONU que sus miembros rompieran relaciones diplomáticas (25). Caudet (26) nos señala, que, ante esta situación de ostracismo internacional, el régimen optó por desarrollar una proyección diplomática y cultural por Hispanoamérica. En relación con este aspecto, Valender y Rojo (1999: 147) indican que lo que podemos encontrar en las páginas de esta primera etapa de la revista es una preocupación por la España del momento surgida como rechazo ante la progresiva penetración del franquismo en el continente americano y la campaña de proselitismo que estaba llevando a cabo desde 1945. En este contexto, en los años que van de 1946 a 1951 *Las Españas* destacará por mostrar su celo en la defensa de los valores vivos de la tradición.

De este modo, si nos sumergimos en ella observamos que tuvo un enorme protagonismo el recuerdo de diversos paisajes urbanos, rurales y humanos de la amplia y variada geografía española³³. Para ello, se creó una sección bajo el epígrafe «España en el recuerdo». Por otro lado, en la sección «Jóvenes escritores» se daba paso a jóvenes creadores que entregaban sus primeras publicaciones, junto con otras secciones como «Poesía en el destierro», donde la primera generación del exilio publicaría sus poemas. Además de esto, resultan interesantes las lecturas que empiezan a hacerse de las obras y la literatura que llega desde el interior de la Península. Arana, por ejemplo, en el artículo «Ecos, voces y sombras» (en. de 1947, nº 3: 10-11) comentó la antología *Poesía española actual*³⁴, publicada en la España de Franco. En este artículo mostraría una imagen negativa, ya que creía que la poesía del interior había sido limitada a la expresión del odio y el canto a la muerte, sin emoción, reducida a un cúmulo de palabras (Caudet, 1992: 270). Con el mismo ánimo reseñaría Manuel Andújar³⁵ la novela *Nada* (1945) de Carmen Laforet. Por otro lado, en esta primera época de *Las Españas* se publicaron

33 «El Madrid de los madriles» por José Bergamín (oct. 1946, nº 1: 1); «Mi Asturias» por Luis Santullano (nov. 1946, nº 2: 9 y 13); «Almería, ciudad árabe-andaluza» por María Enciso (en. 1947, nº 3: 5); y «Málaga» por Manuel Andújar (mar. 1947, nº 4: 16).

34 Publicada en la España de Franco por Antonio Moreno (Madrid: Ed. Nacional, 1946).

35 En «Los libros» (nov. 1946, nº 2: 4).

dos números extraordinarios: el número 5, dedicado al cuarto centenario de don Miguel de Cervantes, y el número 7, dirigido a la UNESCO. En este último se presentó un balance de la labor cultural y científica desarrollada durante la República en España, así como en el exilio. Al mismo tiempo, se presentaba un balance del retroceso, cultural y científico, experimentado en España bajo el franquismo (Valender y Rojo, 1999: 129).

Según avanzaban los números de la revista, se entendió que era necesario reconstruir la nación, ya que la dispersión del exilio y las disputas políticas habían roto todo tipo de visión unitaria, tan necesaria para una acción conjunta. En este sentido, en 1949 Arana publicará un folleto complementario a la revista titulado *Por un movimiento de reconstrucción nacional*. Este escrito recogía las preocupaciones del grupo «Amigos de las Españas»³⁶, el cual desde la trastienda del número 10 se planteaba reflexionar sobre las claves necesarias para la convivencia y para la aproximación de posturas en la búsqueda de «una cultura de uso y consumo diario» (Caudet, 1992: 281). Esta labor condujo a preguntarse, a partir del diálogo y la discusión previa a la redacción, por las causas de la guerra, por la labor de los intelectuales en el exilio³⁷ y por los factores de la decadencia española (285). En esta misma línea, Mariano Granados en el artículo «Aquel 14 de abril» (abr. 1949, nº 12: 3 y 14) se propone remover las raíces más profundas del alma española.

En *Por un movimiento de reconstrucción nacional* Arana recuerda que *Las Españas* surge de tres preguntas: ¿Por qué hemos fracasado hasta ahora? ¿Por qué perdió España una guerra que debió ganar? ¿Por qué desembocamos en la guerra? Caudet (1992: 292) señala que Arana aquí, y esto se reflejará también en los últimos números de esta primera etapa de la revista, pretende ofrecer unos

36 Caudet (1992: 281-283) nos señala que este grupo se reunía para debatir cuestiones que posteriormente publicarían en la revista. Al respecto, en 1948 indica que se reunieron y escogieron veintidós temas, de los cuales tratarían tres: «España y el problema de las nacionalidades», «El problema religioso» y «La agricultura y el problema agrario». Para ello, asignaban cada uno a un grupo especializado, cuyo resultado volvería a debatirse dentro del colectivo, quienes aportarían sugerencias. De las conclusiones colectivas que pudieran generarse, pasarían a redactar y publicar los resultados. Así, encontraremos los suplementos: «Las nacionalidades ibéricas» escrito por Anselmo Carretero (1962), «Proyecto español» por Juan Bizcaino (1965) y «La cuestión religiosa» por Mariano Granados (1959). En este caso, estos artículos fueron publicados por el sello de *Las Españas*, pero aparecerían dentro de la etapa que corresponde a *Diálogo de las Españas*. Todo esto muestra una labor de diálogo y convivencia detrás de la publicación de la revista.

37 En el número 6, Manuel Andújar intervino en el debate con el artículo «Entre dos tesis. El intelectual y su misión» (sept. 1947, nº 6: 3 y 15) y planteaba que, frente a la falsa disyuntiva histórica de un intelectual aislado o servil, solitario o sumiso, proponía un intelectual que luchara contra la soledad, mantuviera su independencia personal y colectiva, formara parte del pueblo, «en la auténtica vena nacional», y, entre otras cosas, que se mantuviera fiel al idealismo y a los sueños (Caudet, 1992: 285-286).

principios políticos para un punto de partida. En este texto ataca a los diferentes partidos y a las variadas organizaciones políticas por haber sido incapaces de presentar un frente común (293). Frente a esto, Arana confiesa que la revista tiene una pretensión diferente: «nacida con voluntad de aunar y armonizar pareceres». Así pues, en buena medida, este folleto recopilaba lo dicho por Arana en los editoriales de los primeros 12 números, entre 1946 a 1949. En esta época, nos señala Caudet (293): «*Las Españas* estaba condenada a ser una voz más en un coro en el que cada quien aspiraba a ser la *prima donna*». De este modo, queda resumida una época que pretendió buscar unión ante el desencanto, la nostalgia y la dispersión y que desembocaría en una etapa de mayores conflictos y enfrentamientos políticos.

Si acudimos a su segunda etapa³⁸, a partir de los años 50 la revista se fue convirtiendo «en vez de en un foro de discusión para españoles exiliados, en un espacio en que exiliados y antifranquistas del interior del país podían intercambiar experiencias e ideas» (Valender y Rojo, 1999: 271). Esto hizo que fuera fuertemente criticada por otras agrupaciones del exilio³⁹. No obstante, Valender y Rojo nos señalan que tiempo después esta política de diálogo se convertiría en la postura oficial de casi todos. En ese sentido, añaden: «pagó el precio por ser el primero en señalar el camino» (277). Los acontecimientos históricos que acompañan y explican el cambio de orientación sufrido por la revista se relacionan con el acercamiento y la mayor aceptación internacional mostrada por parte de las principales potencias occidentales hacia la España franquista. A partir de 1949 las Naciones Unidas intentarán revocar el bloqueo diplomático realizado al régimen franquista en 1945. Poco después, en 1950, Estados Unidos concedió los primeros préstamos al régimen. Este mismo año

38 No entraremos en ello en este trabajo, pero cabe apuntar que la participación de figuras extranjeras de renombre internacional resulta algo digno de destacar. Participaron en ella personajes como Albert Camus, Herman Hesse, Thomas Mann, Alfonso Reyes o Gabriela Mistral, entre otros (Carretero, en Fernández Clemente, 2003: 120).

39 Las críticas más contundentes llegarán de la revista *Nuestro Tiempo*, órgano de los comunistas en México, dirigida por Juan Vicéns, antiguo compañero de Arana en Aragón. El diálogo con el interior de la Península también le costó a uno de sus principales promotores, Manuel Andújar, quien decidió alejarse del proyecto. En esta etapa las críticas se dirigían hacia que *Las Españas* dejó de ser «un simple foro de discusión libre, para convertirse en la plataforma de un grupo con preocupaciones muy concretas». José Renau lanzaba estas críticas señalando que el grupo quería transformarse en un movimiento político que cuestionara la República, además de movilizar a la emigración a favor de la causa de Franco. Según él mostraban «un obsesivo rencor, casi patológico, hacia lo que es política, hacia todo lo que de concreto y dinámico existe fuera de sus propios albedríos subjetivos». Al respecto, Valender y Rojo (1999: 271) señalan que sus redactores nunca se creyeron dueños de la verdad y ni siquiera pensaban tener o haber encontrado las soluciones de nada.

Naciones Unidas derogó definitivamente el acuerdo de aislamiento diplomático sobre el gobierno de Franco. Tras esto, en 1952 España entra en la Unesco y en 1953 se crea el concordato vaticano y se produce el acuerdo militar con Estados Unidos gracias al cual se le permite establecer bases militares en la Península (Caudet, 1992: 25).

Ante estas circunstancias, la revista da un giro peculiar en su discurso y busca ser más clara y concisa en sus pretensiones, ya que tratará de mantenerse inserta en el nudo de tensiones internacionales que comentábamos. De 1950 a 1956 muchos números giran en torno a la idea de la España republicana traicionada por las democracias occidentales y desde sus páginas lanzan desesperanzados un llamamiento a la concienciación internacional. Ante el desánimo al ver que Franco estaba siendo reconocido, no se rinden y, en cambio, se reafirman. Aspecto que puede observarse en el triple número, 15-18, en el que publicaban una antología de ensayos de escritores, artistas y científicos españoles titulada «Aportaciones de España a la cultura universal» (agosto 1950: 23-68).

A lo largo de esta etapa, las páginas de *Las Españas* vuelven los ojos sobre sí mismas y entienden como causa principal de su fracaso la división. En este sentido, en los editoriales del triple número 26-28, Arana comenta que, tras la lectura objetiva que han intentado realizar de la historia de España, llegaban a conclusiones que oscilaban entre la simplificación y la arbitrariedad y que conducían a una suerte de indefinición y limbo ideológico (Caudet, 1992: 326). Así pues, en estos editoriales invitará a desligarse de la historia política del país, definiendo al exilio como la gran generación sobre la que cayó el peso de los errores de antaño, así como de las «falsas divisoras» entre derechas e izquierdas que habían persistido desde 1873 hasta 1931-1936, pasando por la guerra y llegando hasta el posterior exilio (328). Relacionado con lo anterior, Arana plantea una reflexión que continuará posteriormente en las páginas de *Diálogo de las Españas*: el franquismo supone un fenómeno anterior a Franco y, por ende, se debe reflexionar sobre él y sobre sus raíces para poder ofrecer opciones distintas y abiertas hacia el futuro (323).

De manera complementaria, en estos años la revista estuvo marcada por una cada vez mayor atención a la España del interior. En 1953 se había empezado a editar un suplemento de *Noticias* que se sustentaba en la información que reporteros recopilaban desde el interior de la propia Península (Valender y Rojo, 1999: 278). Al respecto, uno de sus promotores, Anselmo Carretero, comentará que *Las Españas* siempre fue una revista pensada para ser leída en España (en Arana, 2005: 64). Asunto que despertó muchas críticas durante su vida y

posteriormente de la mano de diferentes investigadores y estudiosos⁴⁰. Al parecer, en muchas ocasiones se habló del grupo que la animaba como franquista o se le acusaba de ir contra los valores republicanos (Valender y Rojo, 1999: 274). Muy al contrario, Jorge de Hoyos (2012: 21) señala que *Las Españas* trató de superar «las divisiones estableciendo criterios democráticos, basados en una concepción plural de España, asentada en el respeto de los derechos civiles y las distintas sensibilidades que en ella conviven». Según este autor, nos encontramos ante un claro intento de superación de las diferencias culturales y políticas que mermaban la posibilidad de actuación del exilio (22). Valender y Rojo, en su defensa, añaden:

Revista antifranquista, de espíritu republicano y liberal (aun cuando desde muy temprano dejó de apoyar a las instituciones creadas por la Segunda República), que pretendió la unión, primero entre los exiliados y después entre estos y los antifranquistas radicados en la Península, con el fin último de colaborar en la reconstrucción de España. [...] Lo que interesaba al grupo de *Las Españas* no era entrar en complicidad con los franquistas, sino, al contrario, crear un movimiento capaz de instaurar un sistema auténticamente democrático y federal una vez cayera Franco (Valender y Rojo, 1999: 58).

En conclusión, cabe finalizar este apartado con las palabras que el historiador Manuel Tuñón de Lara escribió desde su destierro en Francia:

Fue testimonio de las muchas dudas y angustias de los intelectuales exiliados, de sus esfuerzos, a veces fructuosos y otros fallidos, así como también de la ausencia de brújula que en ocasiones podía el exilio conllevar; sin embargo, en ningún caso cayeron en el desespero; muy al contrario, quedaron grabadas en mí aquellas palabras impresas en el número dedicado al centenario del manco de Lepanto: «aún hay sol en las bardas» (en Valender y Rojo, 1999: 272).

Acercamiento a *Diálogo de las Españas* y al Ateneo español de México

Dentro de este último apartado presentaremos brevemente dos proyectos que de igual modo podemos relacionar con José Ramón Arana: la revista *Diálogo de las Españas*⁴¹ y el Ateneo Español de México. Para presentar la revista, hemos primero

40 Valender y Rojo (1999: 275-278) nos señalan que inmersos en la división del mundo que suponía el conflicto de la Guerra Fría, se criticaba a *Las Españas* por condenar igual el capitalismo que el marxismo. Según estos autores la revista estaría buscando una tercera vía. No obstante, estas visiones sobre ella perdurarían incluso en estudiosos del exilio posteriores como Patricia W. Fagen quien en su libro *Transterrados y ciudadanos* (1975) presenta al grupo que promueve la revista como una agrupación que pugna por disminuir la hostilidad hacia Franco, llegando a decir que con la posterior *Diálogo de las Españas* se pretende incluir a los partidarios de Franco. También señalan que Francisco Caudet en *El exilio republicano en México: las revistas literarias (1939-1971)* (1992) presenta una imagen totalmente caricaturizada del grupo.

41 Puede encontrarse digitalizada en la Biblioteca del Exilio de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir del siguiente enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/dialogo-de-las-espanas/>

de contextualizarla. Así, si el periodo que va de 1939 a 1956 se caracterizaba por una situación que partía del aislamiento del régimen franquista hasta un progresivo reconocimiento internacional, las revistas literarias, en cambio, experimentarían una evolución del signo contrario (Caudet, 1992: 26). Esto se debe a que a partir de 1950 la resistencia antifranquista del interior despierta cada vez más interés. Tras 1955 se produce un traslado casi total de la acción política al interior de la península (26). A lo largo de ese decenio muchos llegan a entender que es absurdo vivir entre paréntesis esperando el regreso. Había que plantearse cómo encauzar el futuro y esto será a lo que se dedique en buena medida *Diálogo de las Españas*.

Desde 1956 *Las Españas* había mantenido relaciones con el exterior, en una época en la que las relaciones entre núcleos mexicanos y España fueron más frecuentes, aunque no regulares. Cabe destacar que una figura con la que se estableció un puente transatlántico bastante sólido fue Manuel Tuñón de Lara, quien desde 1944 dirigía el *Boletín* de la Unión de Intelectuales Españoles. Este diálogo ayudó a que se generara una nueva esperanza. Así pues, en 1956 *Las Españas* pasa a renombrarse como *Diálogo de las Españas*⁴², asunto que conduce a que muchos autores la consideren como una tercera etapa de la primera. Esta revista, publicada entre 1957 y 1963, contará con tres números, así como un número doble que corresponderá al 4-5, y se presentará con una media de 40 páginas. Además, su grupo redactor editará cuatro suplementos, así como más de 14 libros y diferentes folletos.

Parece que los dos primeros números estuvieron casi redactados en su totalidad por Arana (Caudet, 1992: 336) y en ellos vuelve a retomarse la obsesión por diferenciar a Franco del franquismo⁴³. También reproducirá textos de Costa, Unamuno, Ortega y Gasset y Ganivet, por lo que de algún modo la voz de Arana sigue marcando quiénes representan su tradición. Intentando resumir, Caudet (343) nos indica que a partir del número 3 la revista mostrará una clara necesidad de monologar, de soltar sermones. Cuestión que acabará convirtiéndola en una tribuna marcadamente ideológica.

En su último número, el doble número 4-5, en 1963, aparece un artículo que merece la pena rescatar: «Décima de la vida de España» (oct. 1963, nº 4-5: 8-11). En él Pedro Ruiz García denunciaba la obsolescencia del discurso del exilio, pues continuaba «con los viejos gritos, con los viejos odios, con los

42 Debe señalarse que no continua la numeración de *Las Españas*. Vuelven a empezar desde el número uno.

43 «Respuesta: hay que definir qué es franquismo» (jul. 1957, nº 1: 15-16).

prehistóricos esquemas políticos del pasado» (Caudet, 1992: 344). Había que reconocer según él que «el centro de gravitación político de España está dentro» y, además, era imperativo situar el problema español en el contexto europeo, pues inevitablemente España tendría que, a corto o largo plazo, integrarse en Europa (344). Por su parte, Arana, en una línea relacionada, plantea en el editorial de este último número un temor por que la cultura española sea arrasada por el practicismo europeo y junto con ella los valores humanistas⁴⁴. Según él, deberían de defenderse los valores humanistas, aun cuando pareciera «una actitud quijotesca» (Valender y Rojo, 1999: 284). En consonancia, hacia el final de *Diálogo de las Españas*, Arana participa en el número 2 de *Comunidad Ibérica* (1962-1971) dando importantes claves sobre cuál sería su perspectiva hacia estos años. En su artículo «Necesidad de otra actitud» dirá:

Hay que liquidar el espíritu de bando y las formas que lo representan [...]: creo firmemente que para derribar a Franco, es decir, para que pueda España arrancar hasta la última raíz político-económica del franquismo neto, es menester aislarlo; cosa imposible sin haber superado el estado mental que nos llevó a la guerra y toda una serie de conceptos broncos, simplistas, inactuales. [...] El diálogo entre españoles en hoy, no entre banderizos en ayer, permitiría infinidad de cosas. La primera reencontrarnos, reconocernos y, en algunos casos, descubrirnos. En seguida, examinar desde vertientes y ángulos distintos, complementadores, los problemas básicos de España, nuestra realidad entera, nuestras necesidades nacionales [...] liquidación del espíritu de guerra civil, régimen de derecho, ampliación del ámbito económico, elevación de España a las categorías europeas e integración en la nueva Europa, etc. (*Diálogo de las Españas*, ene.-feb, 1963, nº 2: 39-44).

Así pues, observamos que el discurso de Arana hacia el final de su vida⁴⁵ buscaba un diálogo en pos de la concordia, tras tanta división, tanto enfrentamiento interno, tanto abandono. No obstante, las necesidades nacionales y los problemas básicos de España seguían siendo el principal foco. Por otro lado, lo que podemos notar de novedoso en este discurso es la presencia de Europa. La comunidad exiliada entiende que deben luchar por que su patria se inserte en ella.

En otro orden de cosas y quedando pendiente un análisis más pormenorizado, cabe apuntar algunas claves importantes sobre el Ateneo Español de México. Esta institución sigue las premisas generales planteadas por los demás proyectos animados por José Ramón Arana y el grupo «Amigos de las Españas». Sobre él Tomás Pérez y Jorge de Hoyos (2020: 91) indican que se trata de una institución

44 Según él debía seguirse creyendo en el hombre por encima de todo y no caer en el pesimismo. Según Valender y Rojo esto suponía una defensa de los valores humanistas en crisis por la globalización (1999: 283-284).

45 Regresó a España en 1972 y moriría en Zaragoza en 1973 (Fernández Clemente, 2005: 74). En su epitafio puede leerse «José Ruiz Borau, condenado al olvido, aquel “muerto vivo” que también se llamó José Ramón Arana» (Rinaldi, en Aznar y López, 2016: 141).

cultural con ansias integradoras y apartidista. Nos encontramos frente a una agrupación con pretensiones europeístas (92). Surge en 1949, momento en que la agrupación que promueve *Las Españas* ve necesario establecer una institución cultural, como respuesta a las campañas franquistas en América (Valender y Rojo, 1999: 154), que promueva actividades similares a las de los Ateneos de Madrid o Barcelona durante los tiempos de la República (Abellán, 1973: 281)⁴⁶.

En él participaron españoles procedentes de todas las regiones españolas y de todas las clases sociales. Desde él se promovieron conferencias, mesas redondas, recitales, lecturas⁴⁷, cursos sobre historia de España y literatura, se denunciaron algunas arbitrariedades cometidas por Francia; y participó en actos públicos y en escritos de protesta en defensa de los condenados en el interior de España (Abellán, 1973: 288). En definitiva, trató de estudiar, divulgar y permanecer atento a las situaciones sociales y económicas desfavorables que pudieran estar sucediendo en el interior de la península (290). En él también participaron mexicanos y ciudadanos de otros países americanos. Además, mantuvo las puertas abiertas a instituciones y personalidades que solicitaron su ayuda o amparo (287). De este modo, se le fueron sumando otros ateneos, así como otras instituciones.

Cabe destacar, por último, que si en un principio *Las Españas* recogería las notas de sus actos dedicando bastante espacio a reseñarlos (Valender y Rojo, 1999: 158), poco a poco el Ateneo se irá alejando del ámbito de la agrupación que lo vio nacer. A partir de los años 50, las noticias sobre el Ateneo aparecerán únicamente de vez en cuando y ya en *Diálogo de las Españas* no aparecerían apenas notas sobre sus actos. Desde 1956 sería el *Boletín* de la Unión de Intelectuales Españoles en México quien se encargaría de publicar noticias sobre sus reuniones (159). Valender y Rojo comentan al respecto que ese distanciamiento pudo posibilitar un mayor radicalismo político en los últimos editoriales de *Las Españas*, ya que, al parecer, como comenta Simón Otaola, Arana estaría bastante decepcionado al ver que la institución que tanto había ayudado a crear se había convertido en otra cosa muy distinta (en Valender y Rojo, 1999: 159). Más allá de propósitos culturales, el Ateneo Español de México, acabaría convirtiéndose en un centro de reunión social al uso y esto encajaría poco con la acción política que el aragonés creía que demandaban los decenios de los años 50 y 60.

46 En el tercer volumen de la obra de José Luis Abellán podemos encontrar una descripción detallada de las bases del Ateneo Español de México (1976: 281).

47 Entre 50 y 100 por año (Abellán, 1976: 288).

Conclusiones

La tarea de los exiliados de dentro y de fuera fue la de luchar contra el olvido, mantener viva a la República como proyecto democrático y modernizador de España, reconstruir entre el terror y la represión, mantearse fieles a su ideario, no traicionarse entre la humillación, y mantener la ilusión y el desprecio a la vida como escenario

(Abad, 2008: 434)

Llegados hasta aquí, hemos podido observar cómo las revistas analizadas, así como los espacios de sociabilidad que las sostienen, suponen un buen observatorio desde el que llegar a múltiples aspectos relacionados con la construcción de identidades en el exilio. En sus páginas se reflejan de buen grado toda la serie de conflictos que sucedieron en el interior de la geografía mexicana. En su territorio, «las falsas divisorias» que se arrastraban desde tiempo atrás entre izquierdas y derechas se sumarían a la progresiva diferenciación de las culturas políticas republicanas. Con todo, no cabe duda de que la presencia del nacionalismo invade sus discursos. Aspecto que supone una forma de resistencia, cohesión, legitimación y presentación ante la sociedad de acogida y esto, nos recordaba Said (2005: 179), se encontraba muy relacionado con un proceso de afirmación y de búsqueda de pertenencia. Por todo ello, lo que se crea en el exilio supone un discurso de resistencia nacional. Al respecto, Caudet, muy ciertamente, comentaba que los exiliados representaban una «comunidad con voluntad de sobrevivir» (1992: 28). Esta voluntad de resistencia, como señala José Prat, presidente del Ateneo Español de México, acabaría por construir en muchos casos algo así como un «quijotismo unamuniano», basado en una política idealista que quedará reflejado en la utopía editorial que muestran las revistas (Caudet, 1992: 32). Además de todo lo anterior, debe destacarse que podemos relacionar todo este proceso de construcción identitaria con el proceso de invención o construcción nacional que venía generándose a lo largo de todo el siglo XIX y, especialmente, a principios del siglo XX.

Todo lo anterior se mostrará profundamente en relación con un contexto internacional complejo al que los exiliados pretendían estar atentos, además de intentar influir y participar. En este sentido, hemos podido vislumbrar cómo las revistas aquí presentadas nacieron a partir de las incertidumbres internacionales, a la vez que debían posicionarse y definirse. Por ello, el proceso de construcción de identidades en el interior de sus páginas estará conectado con su contexto anterior, así como con su país de acogida y, por último, con el devenir histórico que otras potencias construían y a cuyas tentativas pretendían sumarse. Así pues,

de Aragón a *Diálogo de las Españas* observamos un proceso de construcción que irá de lo local a lo nacional, tratando de no perder de vista lo internacional.

Otra cuestión que hemos de destacar es que, como señala Jorge de Hoyos (2012: 25), en el exilio prevaleció una identidad cultural más que una identidad política. Esto se debe al proceso de alejamiento con respecto a las diferentes organizaciones políticas republicanas que se produjo en México. Nos referimos, por supuesto, al alejamiento de una política partidista, no del posicionamiento político o de la política en general. Como hemos visto, estos aspectos se representan claramente en las revistas analizadas.

Así pues, tratando de concluir, cabe apuntar que estas revistas nacen y suponen un producto claro dentro del asociacionismo y de los espacios de sociabilidad y por ello no podemos dejar de estudiar en mayor profundidad estos fenómenos en un futuro. Sus páginas, en definitiva, así como la interacción y las disputas con otros proyectos editoriales y culturales, representan los diferentes intereses y cosmovisiones regionales, nacionales e internacionales de, eso sí, buena parte de una élite cultural e intelectual dentro del exilio. A este respecto, conviene recordar que no todos los exiliados pudieron viajar a México, no todos resistieron aferrándose a la idea nacional, ni la voz que podamos encontrar supone la definición cerrada de lo que fueron los distintos exilios.

Queda apuntar, en último lugar, la gran relevancia de la revista *Las Españas*, la cual, comenta Núñez Seixas (2020: 25), llegó a superar en el exilio el legado de la II República. Fuera así o no, lo cierto es que, según comentan Valender y Rojo (1999: 278), en la Transición Democrática española se regresó a sus páginas y se acudió a la concepción federalista y plural de la nación que en ella se presentaba en el momento de configurar la Constitución de 1978. Transición que, cabe decirlo, algunos autores tachan de inmodélica⁴⁸, ya que esconden detrás de la máscara de haber alcanzado un cierto desarrollo para España una de las dictaduras más cruentas del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Abellán, J. L., Andújar, M. et al. (1976). *El exilio español de 1939. Vol. 3: Revistas, pensamiento y educación*. Madrid: Taurus.

48 Así se refiere a ella Vicenç Naharro (en Abad, 2008: 11).

- Abad Nebot, F. et al. (2008). *Las huellas del exilio: expresiones culturales de la España peregrina*. Madrid: Tébar.
- Andújar, M. (1981). *Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX*. Zaragoza: Herald de Aragón.
- Arana, J. R. (2005). *Poesías*, Javier Barreiro (ed.). Zaragoza: Rolde de estudios aragoneses y Diputación Provincial de Zaragoza.
- Archilés, F. (2006). «Hacer región es hacer patria». En Asociación de Historia Contemporánea, *La construcción de la identidad regional en Europa y España (Siglos XIX y XX)* (pp. 121-147). Madrid: Asociación de Historia Contemporánea.
- Asociación de Historia Contemporánea (2006). *La construcción de la identidad regional en Europa y España (Siglos XIX y XX)*. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea.
- Aznar, M. (Ed.) (2006). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Barcelona: Editorial Renacimiento.
- Balibrea, M. P. y Faber, S. (2017). «Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español. Introducción a modo de manifiesto». En Balibrea, M. P., *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (pp. 13-24). Madrid: Tres Cantos-Siglo XXI.
- Balibrea, M. P. (2017). *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Tres Cantos-Siglo XXI.
- Blanco, J. A., y Dacosta, A. (2014). *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex.
- Barreiro, J. (2005). «Un acercamiento biográfico». En Arana, J. R., *Poesías* (pp. 17-26), Javier Barreiro (ed.). Zaragoza: Rolde de estudios aragoneses y Diputación Provincial de Zaragoza.
- Caudet, F. (1992). *El exilio republicano en México: las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid: Fundación Banco Exterior D. L.
- Confino, A. (2006). «Lo local, una esencia de toda nación». En Asociación de Historia Contemporánea, *La construcción de la identidad regional en Europa y España (Siglos XIX y XX)* (pp. 19-31). Madrid: Asociación de Historia Contemporánea.

- Diálogo de Las Españas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/dialogo-de-las-espanas/>
- Díez, A. R. (2005). «Una de las vidas de José Ramón Arana». En Arana, J. R., *Poesías* (27-50). Javier Barreiro (ed.). Zaragoza: Rolde de estudios aragoneses y Diputación Provincial de Zaragoza.
- Faber, S. (2017). «Desplazamientos institucionales». En Balibrea, M. P., *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (pp.58-61). Madrid: Tres Cantos-Siglo XXI.
- Fernández Clemente, E. y Mainer, J. C. (1991). *Introducción a la reedición facsímil de la revista Aragón, México, 1943-1945*. Zaragoza: Instituto Fernando el católico.
- Fernández Clemente, E. (2003). *Los aragoneses en América (siglo XIX y XX): El exilio*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- (2003) *Los aragoneses en América: (siglos XIX y XX) Vol. 1: La emigración*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- (2005), «José Ramón Arana en el exilio en Méjico», en Arana, J. R., *Poesías* (pp. 51-74). Javier Barreiro (ed.). Zaragoza: Rolde de estudios aragoneses y Diputación Provincial de Zaragoza.
- Fernández Jiménez, F. (2001). «La temática del exilio en la narrativa de José Ramón Arana». En González M. T y Aguilera J. (Eds.), *El exilio literario de 1939. Sesenta años después: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*, Gexel, (pp. 111-126). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Gil, A. (2014). «El asociacionismo de la emigración española en México: siglos XIX y XX». En Blanco, J. A. y Dacosta, A., *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: significación y vinculaciones* (pp. 95-127). Madrid: Sílex.
- Hoyos, J. de (2012). *La utopía del regreso: proyectos de estado y sueños de nación en el exilio republicano en México*. Santander: Ed. Universidad de Cantabria.
- Larraz, F. (2017). «Introducción». En Balibrea, M. P., *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (pp. 311-313). Madrid: Tres Cantos-Siglo XXI.

- Las Españas: revista literaria*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_del_exilio/obra/las-espanas-revista-literaria/
- López García, J. R., & Aznar Soler, M. (2016). *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- Núñez Seixas, X. M., y García Sebastiani, M. (2020). *Hacer patria lejos de casa: nacionalismo español, migración y exilio en Europa y América (1870-2010)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Núñez Seixas, X. M. (2014) «El asociacionismo emigrante español: algunas consideraciones teóricas». En Blanco, J. A. y Dacosta, A., *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: significación y vinculaciones* (pp. 35-56). Madrid: Sílex.
- (2020). «Capítulo 1. Sobre diásporas, exilios e identidades en el siglo XX». En Núñez Seixas, X. M. y García Sebastiani, M., *Hacer patria lejos de casa. Nacionalismo español, migración y exilio en Europa y América (1870-2010)* (pp. 15-40). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Otaola, S. (1999). *La librería de Arana: historia y fantasía*. Madrid: Ediciones del Imán.
- Pérez, T. y Hoyos J. de (2020). «Capítulo 3. Identidad nacional entre los españoles de México (1880-1977)». En Núñez Seixas, X. M. y García Sebastiani, M., *Hacer patria lejos de casa. Nacionalismo español, migración y exilio en Europa y América (1870-2010)* (pp. 73-98). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Rinaldi, Y. (2006). «José Ramón Arana: El escritor olvidado que no podía olvidar». En Aznar, M., *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (pp. 126-135). Barcelona: Editorial Renacimiento.
- Rodríguez, J. (2017). «Naciones y nacionalismo». En Balibrea, M. P., *Líneas de fuga: hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (pp.78-86). Madrid: Tres Cantos-Siglo XXI.
- Said, E. W. y García Pérez, R. (2005). *Reflexiones sobre el exilio: ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate.

Storm, E. (2019). *La construcción de identidades regionales en España, Francia y Alemania, 1890-1939*. Madrid: Ediciones Complutense.

Trapanese, E. (2023). «Tras las huellas de José Solanes: nombres y representaciones del exilio». En Chihaia, M., Guillermo, J., Ortega, F., Pérez-Gatica, S. y Schmich, N. (eds.). *Caminos cruzados: filosofía y literatura del exilio español en América latina* (pp. 19-42). Madrid: Iberomericana.

Valender, J. y Rojo Leiva, G. (eds.) (1999). *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946- 1963)*. Ciudad de México: El Colegio de México, Fondo Eulalio Ferrer.

Weil, S. (2014). *Echar raíces*. Madrid: Trotta.



A LA IZQUIERDA DEL FUTURO. VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN EN EL NUEVO ROMANTICISMO (1925-1936) / TO THE LEFT OF THE FUTURE. AVANT-GARDE AND REVOLUTION IN THE NEW ROMANTICISM (1925-1936)

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA
IES Arjé

Recibido: 05/07/2024

Aceptado: 05/11/2024

Resumen: Olvidado por la historia oficial de la literatura y del arte, el Nuevo Romanticismo fue un movimiento cultural, impulsado por la recién nacida extrema izquierda republicana, que trató de promover un concepto social de la Vanguardia, en contraposición al esteticismo imperante, aséptico y alejado de cualquier conflicto histórico o compromiso social. Tuvo su momento álgido en la segunda mitad de los años 20 del siglo pasado. El presente artículo analiza, en su primera parte, sus componentes de clase, influencias e historia, a través de las distintas publicaciones y proyectos editoriales que desarrolló. En la segunda parte se aborda la disolución del grupo, originalmente muy compactado, en diversas tendencias políticas, una vez proclamada la II República.

Abstract: Forgotten by the official history of literature and art, New Romanticism was a cultural movement, promoted by the newly born extreme republican left wing, which tried to promote a social concept of the Avant-garde, in contrast to the prevailing aestheticism, aseptic and far from any historical conflict or social commitment. It had its peak in the second half of the 20s of the last century. This article analyzes, in its first part, its class components, influences and history, through the different publications and editorial projects that it developed. The second part addresses the decomposition of the group, originally very compact, into various political tendencies, once the Second Republic was proclaimed.

Palabras clave: editoriales, vanguardia, II República, diseño gráfico, literatura comprometida.

Keywords: Publishing Houses, Avant-Garde, Second Republic, Graphic Design, Committed literature.

Civantos Urrutia, Alejandro. «A la izquierda del futuro. Vanguardia y revolución en el Nuevo Romanticismo (1925-1936)». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 40-64. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.002>.
ISSN: 2530-8238

En la genealogía cultural de la II República se ha tenido, por lo general, una consideración, probablemente excesiva, a proyectos como la Generación del 27, bastante inanes en cuanto a su capacidad de ruptura con el régimen monárquico —y aún con la dictadura de Primo de Rivera—, a la vez que se mantenían en zona de sombra otras propuestas culturales de aquel tiempo indiscutiblemente más comprometidas con el proyecto republicano, como la del Nuevo Romanticismo. Como mínimo convendría, al menos, considerar que en la «brillante pléyade de poetas auto-constituida en generación del 27» no hubo, como reconocía Dámaso Alonso, «un sentido conjunto de protesta política, ni aun de preocupación política» (Alonso, 1965: 157), y sí un deliberado intento de promover una literatura pura, deshumanizada y de élite, una poesía irrealista y desinfectada, alejada del conflicto, que es precisamente el tipo de literatura «que las dictaduras necesitan y fomentan» (González, 1981: 19). Frente a ello, el Nuevo Romanticismo contó entre sus filas con escritores sociales, propagandistas políticos, conspiradores antimonárquicos, perturbadores universitarios, presos por delitos de propaganda contra Primo de Rivera, sublevados en Jaca, pactistas de San Sebastián y al final incluso hasta varios diputados y ministros republicanos (Tuñón de Lara, 2000: 246-247).

Rito y geografía de la Izquierda Radical

Para trazar con precisión el mapa del ocaso monárquico con toda seguridad tendríamos que hacer pasar una de sus fronteras por los cafetines universitarios salmantinos en los que empezó a gestarse en la primavera de 1925 la revista *El Estudiante*, primer paso para la configuración en España de la Izquierda Radical burguesa, más proclive a identificarse con el movimiento obrero y sus luchas que con su propia extracción de clase. No deja de resultar cuanto menos curioso que, con todos sus *Gaudeamus* y caricaturas a cuestas, fuera una típica revista universitaria la que se alzara, prácticamente en solitario, contra un régimen, el de Primo de Rivera, aplaudido por las principales oligarquías del país, la gran industria, la cultura y hasta el sindicalismo reformista de la UGT¹. Pero es que, por un lado, *El Estudiante* no era una revista universitaria más (publicaron en ella activistas antimonárquicos de variada procedencia como Manuel Azaña, Marcelino Domingo, Álvaro de Albornoz, Juan Negrín, Julio Álvarez del Vayo, o Julián Besteiro, ade-

1 Sobre la inaudita aquiescencia de todo el país a este primer ensayo de «capitalismo de Estado al servicio de la oligarquía», *vid.* Tuñón de Lara (2000: 158); Abelló (1997: 102-105) y González Calleja (2005). Sobre la postura de la Universidad frente al régimen, Tusell y Queipo (1990: 89-90 y 127-140).

más de intelectuales latinoamericanos del fuste de José de Vasconcelos o Gabriela Mistral y hasta Valle-Inclán publicó inicialmente allí, por entregas, su novela de dictador: *Tirano Banderas*) y, por otro lado, no hay duda de que la revista fue el primer intento serio en nuestro país por luchar contra el «señoritisimo intelectual», promoviendo una nueva relación entre la cultura y el proletariado, pues «el intelectual no puede sepultar en el silencio o la inacción las ansias de liberación del pueblo» y por ello hay que acabar «con los intelectuales de nómina y enchufe, que habían hecho de su condición un medio de vida, una profesión al servicio del Estado, de las empresas o de los magnates» (*El Estudiante*, 1926, nº6: 1). Por otra parte, su apuesta por una transformación real y no meramente cosmética del país llevaba a sus impulsores a la osadía de afirmar que «sólo es posible el porvenir modificando las viejas estructuras de propiedad» o que «sin el proletariado [...] no se puede intentar la verdadera renovación de nuestro Estado ni de ningún estado moderno» (*El Estudiante*, 1926, nº 9: 1).

Al frente de esta díscola publicación se encontraba el joven catedrático de Derecho y traductor del alemán Wenceslao Roces, que pronto iba a convertirse en el primer gran divulgador del marxismo que hubo en nuestro país. Pretendiendo combatir la podredumbre moral del régimen a través de una renovación de la Universidad española, y un mayor compromiso con la realidad social, *El Estudiante* contó con corresponsales en los más significados núcleos universitarios. Rafael Giménez Siles, fundador de la Unión Liberal de Estudiantes y conocido activista contra la Dictadura, ejercía, por ejemplo, la corresponsalía en Madrid, y el prometedor periodista asturiano José Díaz Fernández, la de Gijón. De mayo a julio de 1925, la publicación alumbró en Salamanca un total de 13 números, ilustrados por Julio Núñez, hasta que la censura militar puso fin a la aventura.

Subtitulada «Semanario de la juventud española», y arropada por contenidos más culturales, *El Estudiante* reaparecerá en Madrid el 6 de diciembre de 1925, dirigida ahora por Rafael Giménez Siles, y se extenderá hasta el 1º de Mayo de 1926, sumando catorce números más. Dispuesta a convertirse en clave de futuro de esa Izquierda Radical, entonces desconocida en nuestro país, que aspiraba a transformar la sociedad española incorporando una función social a la cultura, *El Estudiante* proponía sobre todo modificar el status del intelectual español, hasta entonces entregado a las élites, a las inmensas minorías y a la deshumanización del arte, un intelectual que, de esa manera, ejercía una función «orgánica» dentro del sistema, como «gestor» de la clase social hegemónica con objeto de garantizar «el consentimiento «espontáneo» de las grandes masas de población a la orientación impresa a la vida social por el grupo dominante fundamental» (Gramsci,

2022: 310). Además de José Díaz Fernández, encontramos ahora en su Redacción a José Antonio Balbontín, presidente del muy radical Grupo de Estudiantes Socialistas de Madrid, o a Graco Marsá, frecuentador de cárceles por su activismo antimonárquico y futuro participante en la Sublevación de Jaca. También colaborará desinteresadamente con la revista el popular caricaturista catalán Luis Bagaría².

El núcleo duro de redactores de *El Estudiante* estaba, sin duda, llamado a proyectos de mayor envergadura, algo que se materializó finalmente con el semanario cultural *Post-Guerra*, nacido el 25 de junio de 1927. Se trataba de una publicación absolutamente insólita, y casi marciana, en un panorama dominado por la *Gaceta Literaria* o la intocable *Revista de Occidente*, que se enseñoreaban con una literatura por encima de la multitud, inalcanzable para las masas, sin rastro de lo humano o de la realidad histórica de su tiempo. En realidad, la historia oficial del periodo ha sido bastante rúcana e injusta al valorar esta revista, pionera de la «literatura rehumanizada», y la primera de las de su tipo que apostó claramente por acabar con la cultura como privilegio de clase³.

Al frente de *Post-Guerra* se encontraban viejos amigos de la época de *El Estudiante* como Rafael Giménez Siles, José Antonio Balbontín o José Díaz Fernández, a los que se sumaron Juan Andrade, que había sido uno de los fundadores del PCE, el viejo novelista 'a la Valle-Inclán' Joaquín Arderús y José Venegas, un casi imberbe periodista madrileño. Todos eran universitarios de extrema izquierda que expresaban un profundo hartazgo del sistema a la vez que se sentían huérfanos de espacio político que los representara⁴.

En continuidad con *El Estudiante*, la principal cruzada de *Post-Guerra* fue contra la «falsa vanguardia» del «arte puro» que abanderaban las revistas literarias de su tiempo, y que ellos entendían como una tapadera del más puro reaccionarismo; un arte desinfectado y antirrealista, que no se manchaba con la realidad ni con la historia, y que no cuestionaba en lo más mínimo a la opresora civiliza-

2 *El Estudiante* aún carece de un estudio de conjunto que reivindique sus méritos. Mientras tanto, *vid.* Luis (1994), o Aznar (2010: 59-76). Pueden encontrarse ejemplares de ambas épocas en: https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?id=124571&accion=ResultadosGenerales&pagina=&tipo=docs_relacionados&palabras_clave=&pagina=2.

3 Si bien dispersos, podemos encontrar intentos de reivindicar la revista en Fuentes (1976), Jiménez Millán (1980), López de Abiada (1983), Aznar (2010: 100-121) o, sobre todo, en Santonja (1986: 99-149). Ejemplares en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=70297188>. Por otra parte, en efecto, *Post-Guerra* fue la primera «de las de su tipo» en proponer una literatura social, porque en ese empeño se le habían adelantado casi treinta años las publicaciones obreras anarquistas, *vid.* Civantos (2017: 198-199).

4 En realidad, el único que tenía filiación política en aquel momento era Andrade, al que acababan de expulsar del PCE por trotskista (Gutiérrez Álvarez, 2006). O sea que sí: «todos se sentían huérfanos de espacio político que los representara».

ción occidental, que había provocado desigualdades, explotación, colonialismo y guerras mundiales. Al respecto eran rotundos: «El vanguardismo, en Europa, se ha hecho, en política, generalmente reaccionario. Sirve los intereses de la clase dominante, verdadera beocia antiartística» (*Post-Guerra*, nº13: 3). Y, como en un mantra, repetirán en varios de sus números, en grandes letras cursivas y a manera casi de advertencia para lectores atropellados, que «bajo el pretexto de militar en escuelas literarias de vanguardia, numerosos jóvenes estetas defienden los ideales de la reacción. El diletantismo literario es una modalidad de reaccionarismo político». En cierta medida, los redactores de la publicación estaban abordando a cara de perro un concepto clave del análisis marxista que David Becerra ha sintetizado felizmente en la fórmula de la «ideología de la no-ideología», toda vez que «la invisibilización del conflicto, de la ideología en sentido político, forma parte asimismo de un discurso ideológico», porque en realidad «la no-ideología no es sino exteriorización del discurso del capitalismo avanzado» (Becerra, 2013: 29 y 33). Y en esa línea de interpretación situaría José Díaz Fernández «Acerca del Arte Nuevo», importantísimo artículo, aparecido en el nº4 de *Post-Guerra*, que no solo entronca con las tesis sobre la función social del arte del pensador marxista, entonces aún desconocido en España, Yuri Plejanov, sino que contenía el germen de su posterior ensayo generacional *El Nuevo Romanticismo*, sentando ya las bases de lo que denomina «Arte novísimo con intención social», o «de Avanzada», y que no es sino una nueva formulación de la Vanguardia, «en oposición al arte burgués», que «abrazo un universo sin fronteras: movimiento multitudinario, proletario, realmente creador» (Díaz Fernández, 1927: 8).

Por su beligerancia, y hasta por su inflamado lenguaje, *Post-Guerra* se alejaba de las revistas culturales al uso para aproximarse a las publicaciones obreras de principios de siglo, con las que le unía no sólo su apuesta por una cultura verdaderamente popular, sino también su denuncia del sistema económico burgués, lo que la llevó, en ocasiones, a criticar con dureza al propio republicanismo, pues

nuestro republicanismo histórico parece no haber aprendido nada de los acontecimientos actuales del mundo, y del cambio sufrido en todos los países después de la guerra. [...] Aspiran a resolver todos los males sociales con una república burguesa que secularice los cementerios, que separe la iglesia del Estado, que restrinja las congregaciones religiosas, pero que siga conservando la estructura económica presente, con explotadores y explotados (*Post-Guerra*, nº8, p. I).

En definitiva, con *Post-Guerra* estaba buscando su sitio en el abigarrado espacio político de entonces una izquierda a la izquierda de cualquier proyecto republicano del momento, dispuesta a promover en primer lugar una cultura de vanguardia comprometida con lo humano, contaminada de realidad, convencida

de que «el interés histórico de los intelectuales exige que lleven a cabo, al lado del proletariado, la lucha contra la producción y la dominación de la burguesía» (*Post-Guerra*, nº 4, p. I).

Post-Guerra, como era frecuente, por lo demás, en las revistas y folletos proletarios, enriquecía su oferta con un servicio de distribución, Biblioteca Post-Guerra, que ponía al alcance de sus lectores, con generosos descuentos, numerosos folletos de diversas editoras anarquistas, comunistas o radicales. Entre los títulos que ofertaba había folletos de Malatesta, Reclús o Sebastián Fauré por 0,20 céntimos; el *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels por 0,50; *Dios y el Estado* de Bakunin por 1 peseta; *Las ciudades y los años* de Fedin por 3,50 o *La Caballería Roja* de Isaac Babel por 4,25.

Dirigida conjuntamente por Giménez Siles y Balbontín, la revista, de entre 20 y 24 páginas a 25 céntimos (30 para el número especial de 1º de Mayo de 1928, que se extendía hasta las 28 páginas), vivió todo un calvario con la censura prorroiverista, que secuestró tiradas completas, recortó numerosos artículos y detuvo a sus directores en varias ocasiones. No obstante, en tarea casi de Sísifo, consiguió poner en la calle 13 números (el último dirigido en solitario por Giménez Siles), editados intermitentemente hasta septiembre de 1928. Al frente del diseño gráfico, al que *Post-Guerra* dio mucha importancia, se encontraba Gabriel García Maroto, que diseñó los logos y las portadas con una marcada influencia del cubismo socialista soviético⁵.

Como sostuvo en su momento Gonzalo Santonja (1989: 10), el paso que dieron los jóvenes de *Post-Guerra* para convertirse en editorial tuvo mucho de supervivencia, o de intento de regatear la censura, que era atroz con las publicaciones periódicas, pero bastante más tibia con las que excedían las 200 páginas. José

5 Lo curioso del caso es que Gabriel García Maroto (1889-1969) venía de colaborar en revistas ilustradas de élite como *Índice* o *La Esfera* o en revistas literarias 'mainstream' como la *Gaceta Literaria* o la misma *Revista de Occidente*, hasta que su amistad con el traductor comunista Ángel Pumarega lo arrastró a la vanguardia social. Con él fundó la editorial Biblos, que puede considerarse un precedente de la edición «de avanzada», y entró en el PCE. Inicialmente influido por el pintor uruguayo Rafael Barradas, su estilo a la vez post-cubista y suburbial, y su grafismo en blanco y negro, marcaron tendencia en *Post-Guerra*. En 1927 se estableció en México, país cuyo muralismo admiraba, y del que era oriunda su mujer, lo cual probablemente imposibilitó que su trabajo tuviera mayor continuidad en España, adonde no regresó ya hasta 1934 para una exposición en Madrid sobre la pintura que había realizado en Hispanoamérica. Vivió brevemente la Guerra al frente del Servicio de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública, hasta que regresó de nuevo a México donde realizó la mayor parte de su obra, compuesta por lienzos, murales, álbumes ilustrados y numerosas -y pioneras- acciones artísticas populares, revolucionarias intervenciones de espacios callejeros, en su mayor parte aún desconocidas por estos pagos. García Maroto es también autor de una extraña utopía artística novelada, *La España de 1930*, publicada por Biblos en 1927, que asume buena parte del ideario de esta izquierda alternativa que *Post-Guerra* está definiendo. Vid. Cabañas (2005), Bonet (2007: 276-277) y Mengual (2017).

Venegas consideraba incluso que su misma existencia beneficiaba al régimen, ya que

el censor suprime todo lo que pueda tener alguna eficacia, de manera que poco o nada podemos hacer por formar una conciencia revolucionaria. En cambio, la revista sirve a Martínez Anido [ministro de Gobernación] y a Primo de Rivera para probar, por un lado, que son muy liberales pues consienten una publicación que por ahí llaman bolchevique, y para decir, por otro, a los burgueses atemorizados, que existe un grave peligro comunista en el país (Venegas, 1944: 138-139).

No obstante, y siendo esto cierto, tampoco podemos obviar el hecho de que pasar de prescribir literatura política, abogando por una vanguardia comprometida socialmente, a editarla ellos mismos, probablemente encierre una mayor significación, que entronque con aquello que decía Víctor Fuentes (1981: 87) del necesario proceso de «socavación editorial» que precede a todo gran movimiento histórico. Y ello porque, en realidad, lo que los jóvenes de izquierda radical que componen *Post-Guerra* están intentando construir es su propio espacio político, y para ello es de todo punto imprescindible crear previamente unos aparatos de producción y promoción ideológica que les permitan adquirir presencia social. Digamos a ese respecto que la burguesía tradicional tiene ya los suyos, quintaesenciados en la deshumanizada *Revista de Occidente*, y que el movimiento obrero también, con la miríada de precarias editoriales más o menos ‘underground’ que buscaban su público en las periferias industriales o en los latifundios. Por lo tanto es esta nueva izquierda, que ellos representan, la que necesita esos aparatos de difusión y promoción, en tanto en cuanto aspira a ser —y pronto lo será efectivamente— alternativa de poder ante un desmoronamiento de la monarquía que ellos supieron ver antes que nadie. Por otra parte, revistas convirtiéndose en editoriales, o complementando con ellas su tarea de difusión ideológica, no era algo tampoco muy nuevo, y las había por decenas en el mundo editorial libertario (*Salud y Fuerza*, *Generación Consciente*, *Estudios*, *Acracia*, *Tierra y Libertad*...). Un último apunte: el libro político podía ser, de hecho, un perfecto desconocido en las librerías españolas de 1928, pero no lo era ni mucho menos en los quioscos del extrarradio o entre los repartidores de folletos de los polígonos industriales, por lo que no parece muy descabellado pensar que era precisamente el movimiento editorial obrero anarquista —y sus extraordinarias tiradas— el que los jóvenes de *Post-Guerra* tomaron como referencia al emprender su aventura como editores (Civantos, 2017: 206).

Así que, con Juan Andrade como director literario y José Venegas en la gerencia, Ediciones Oriente, fundada en diciembre de 1927, nació llena de ambición y de audacia. Entre sus fundadores encontramos algunos viejos amigos de la época

de *El Estudiante*, pertinaces en el activismo político y cultural y ahora a un paso de convertirse en diputados o en cargos de relieve en la II República: José Díaz Fernández, José Antonio Balbontín, Rafael Giménez Siles o Joaquín Arderús, junto a los recién incorporados Justino de Azcárate y José Lorenzo.

La joven editorial tuvo que enfrentarse, aún antes de poner en la calle ningún volumen, con la animadversión del *stablishment* editorial, «que consideraba —no sin fundamento— nuestra aventura una tontería de señoritos metidos a perturbadores» (Venegas, 1944: 149), y con la detención por delitos de propaganda de Rafael Giménez Siles. No obstante lo cual, la aparición de sus primeros títulos acabó produciendo «un verdadero alboroto en el mundo editorial», pues eran libros «que chocaban con lo que solía publicarse en Madrid» y además «introducimos novedades en su lanzamiento» (Venegas, 1944: 151). Lo que hacía referencia no sólo al carácter pro-soviético de los volúmenes que publicaba sino a que éstos no se vendían sólo en librerías, sino también en quioscos, a contrarrembolso o mediante repartidores o paqueteros, lo que ampliaba su difusión, y a que hacían publicidad mediante carteles, o destacados en la prensa obrera y radical, prácticas todas ya ensayadas por editoriales antagonistas y marginales, pero muy desconcertantes, desde luego, en la edición convencional. También crearon CEP, Central de Ediciones y Publicaciones, para evitar las zancadillas de las distribuidoras tradicionales y, para sortear las dificultades con las imprentas, tuvieron la suya propia, «Argis», acrónimo formado con las iniciales de los apellidos de sus propietarios: Arderús y Giménez Siles (Santonja, 1986: 155).

Otra novedad fue la importancia que se concedía a las traducciones directas del idioma original sin pasar por el francés, como era habitual entonces, y al propio prestigio del traductor, con el que se firmaba una exclusiva. Fueron traductores de Ediciones Oriente Julio Gómez de la Serna, José Viana o los hermanos Ángel y Manuel Pumarega.

Pero fue, seguramente, la rabiosa radicalidad de su aspecto gráfico lo que más singularizó a Ediciones Oriente dentro del panorama editorial de su tiempo, sobre todo cuando se incorporó como diseñador de sus portadas el extraordinario ilustrador algecireño Ramón Puyol que, con sus impactantes cubiertas a dos y tres tintas, acabó por dar a la editorial su potente imagen de marca⁶.

6 En realidad, Ramón Puyol Román (1907-1981) aún está esperando una reivindicación a la altura de sus méritos. Se lo recuerda, si acaso tangencialmente, como autor del célebre cartel *No Pasarán*, que acabó siendo un símbolo de la defensa de Madrid, pero no son menos valiosas las fantasías surrealistas litográficas que firmó para el Socorro Rojo Internacional, presentando con ácido humor el paisanaje de la Guerra (*El Pesimista*, *El Acaparador*, *El Infiltrado*, *El Rumor...*); ni los dos espléndidos óleos-mural, *En el Frente* y *Descanso en el Frente*, que presentó en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937; ni la contundente aportación gráfica

Por otro lado, como manifestaron enseguida sus títulos (el primero, *China contra el imperialismo*, de Juan Andrade, apareció en febrero de 1928), Ediciones Oriente se quería una réplica por la izquierda a la *Revista de Occidente* y la desproblematizada asepsia del mundo occidental. Y a ello se lanzaron, a tumba abierta. Editaron, por ejemplo, a Alejandra Kollontai, a Krilenko, a Trotsky, a Youssupoff o a Ehreburg, autores soviéticos hasta entonces desconocidos o sólo disponibles en los precarios folletos de las editoras obreras. Publicaron por primera vez en nuestro país a André Malraux, con su crónica novelada sobre la revolución hongkonesa *Los conquistadores*. O la «novela maldita» de André Gide *Corydon*, que ninguna editorial convencional se había atrevido a publicar en España por su temática homosexual. O *Tampico*, la extraordinaria novela de Hergesheimer

que hizo a publicaciones como *Mundo Obrero*, *Octubre*, *El mono azul* o *Nueva España*. Para cuando finalizó la Guerra y fue condenado a muerte por «adhesión a la rebelión», Puyol era ya en España, indiscutiblemente, el más importante explorador de estas nuevas formas de arte popular, algo que quizá pesara bastante en aquel desmesurado veredicto. Sin tantos golpes de pecho ni arrumacos de nostalgia como Alberti, Ramón Puyol había pasado de la placidez marítima de la bahía de Cádiz al tráfigo de Madrid, apenas adolescente, para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la que fue alumno de Romero de Torres o Benlliure, y compañero de Salvador Dalí. Pero su ambición, y su terreno, fue sin duda muy otro, entendiendo, con Machado, que había que sincronizar el reloj con el meridiano del pueblo. Puyol encontró la revolución, artística y humana, en Ediciones Oriente, para la que realizó su primera portada —probablemente *La bolchevique enamorada* de Kollontai—, y a partir de ahí se entregó sin reservas a esta recién nacida fórmula de arte social. Fue portadista prácticamente en todas las editoriales de avanzada, especialmente en Cénit, para la que diseñó más de 60, y en la que ejerció originalmente el también pionero papel de director de Arte. Precisamente en las oficinas de la CIAP, que distribuyó al principio los libros de Cénit, conoció a la entonces mecanógrafa Luisa Carnés, narradora de avanzada en ciernes, y madre de su primer hijo. Futurista cubistizante a la soviética, de trazados geométricos y audaces sombreados, explorador de contrastes, que consiguió aunar muralismo mejicano y expresionismo alemán, en realidad Puyol no se parecía a nadie, pues estaba inventando estas nuevas formas de expresión artística, que enriquecieron numerosas publicaciones de entonces, por lo que el mundo del diseño gráfico tiene contraída una gran deuda con él. Fue también escenógrafo (para Mayakovski o Alberti), figurinista y diseñador de decorados. Militante del PCE, Puyol trabajó, de manera casi estajanovista, por construir un arte social de vanguardia, lo que lo emparenta desde luego con el Nuevo Romanticismo, al que puso cara, sin duda, con sus cubiertas, pero también luchó por crear escuela y difundir nuevos modelos de arte colectivo, fundando la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos en 1931, comisariando la I Exposición de Arte Revolucionario en 1933, o dirigiendo, ya durante la Guerra, la sección artística de *Altavoz del Frente*. Detenido en Alicante en 1939, condenado a muerte primero y luego a treinta años y un día de prisión, quien había sido pionero en la gráfica revolucionaria, acabó poniendo su arte al servicio de la involución, y para reducir días de su condena, trabajó en techos, paredes y tapices de El Escorial, cargados acaso de oprobio sus pinceles. Obligado a pintar para otros, como otros y por otros, que luego firmaban los cuadros que él había pintado, Puyol vivió la posguerra —esta sí— como artista de gorra y limosna en un Madrid famélico y hambriento, olvidado por todos y convertido, como dice Juan Manuel Bonet, en el «caso más radical de exilio interior que haya conocido». En los setenta volvió a Algeciras, sin nostalgia, a invertir su talento en mal pagados óleos sobre festividades y personajes de la Andalucía de pandereta. Artista de la derrota, engullido por la historia, fue ya una sombra de sí mismo, y en la sombra sigue, lamentablemente. Vid. Bonet (1981 y 2007: 504), Freixes y Garriga (2006: 153-159), Pintor Alonso (2009), Bolufer (2020) y la extraordinaria página dedicada a su obra: <https://www.ramon-puyol.es/>

sobre las explotaciones mineras huastecas de México. Se trataba, como se ve, de una literatura humanizada, colectivista, de fuerte raigambre proletaria, que contrastaba con el individualismo esteticista y formal en el que se solazaban tanto las editoriales monárquicas como las republicanas.

Los jóvenes y desacomplejados editores sorprendieron también creando una marca paralela, a modo de proyecto complementario, centrada en autores en lengua española, con la vista puesta en el mercado hispanoamericano. Fue Historia Nueva, cuya dirección se encargó al activista peruano César Falcón. Y una vez más, las previsiones se desbordaron: *El Blocao*, extraordinario reportaje novelado sobre la experiencia bélica marroquí, que supuso el fulgurante debut literario de José Díaz Fernández, agotó tres ediciones en dos años; *Pueblo sin dios*, de César Falcón, dos, igual que *Plantel de Inválidos*, también de Falcón. Títulos estos insertos en una colección, «La Novela Social», que habría de crear escuela, y en la que publicaron otros miembros del grupo, aspirantes a extender este «Arte novísimo con intención social», como Julián Zugazagoitia, Joaquín Arderús o José Antonio Balbontín. Otros autores habituales en el catálogo fueron los muy críticos con el régimen Luis Jiménez de Asúa, que llegó a las cuatro ediciones de su *Libertad de amar y derecho de morir*; Gregorio Marañón, con su *Amor, conveniencia y eugenesia*, que en 1930 llegaba a la tercera edición; o Marcelino Domingo, conspirador antimonárquico, que estaba a un paso de fundar el Partido Republicano Radical Socialista y a dos de convertirse en Ministro de Instrucción, que publicó en la editorial *Una dictadura en la Europa del s. XX y ¿A dónde va España?*.

Entre 1928 y 1931, Ediciones Oriente editó treinta y dos títulos; Historia Nueva treinta y seis, distribuidos en colecciones tan importantes como la citada «La Novela Social», «La Nueva Literatura», «La Política» o «La Lucha contra el Imperialismo». También alumbró la primera colección de libros feministas, «Ediciones Avance», y una de las primeras de libros de bolsillo, «Ediciones Última». Al margen de la influencia de las editoras libertarias que pudiera haber tenido el joven grupo editorial, estaba claro que había cambiado para siempre la forma de editar en nuestro país, como enseguida iba a verse, y este es, sin duda, su logro más perdurable. Aunque quizá ellos no habían querido llegar a tanto, pues su pretensión inicial era, simplemente, convertirse en portavoces de una tendencia política, la del nuevo republicanismo de izquierda radical, algo que también consiguieron, por otra parte, aunque este logro no fuera a la postre desde luego tan perdurable⁷.

7 Los primeros intentos de reivindicar la importancia de esta editorial los encontramos en Fuentes (1982) y, sobre todo, en el valioso tomo de Santonja (1986) ya citado. Más reciente,

Corazón de tiza

En diciembre de 1929, justo dos años después de la aparición estelar de Ediciones Oriente en el paisaje cultural español, se fundaba en Madrid el Partido Republicano Radical Socialista, tras un proceso de rápida configuración iniciado meses antes en la cárcel modelo de Madrid, adonde habían ido a parar, por su participación en la intentona golpista de Sánchez Guerra contra la dictadura, Álvaro de Albornoz, Marcelino Domingo y Ángel Galarza. Con la intención no declarada de ser el «espacio representativo de un sector del republicanismo de izquierdas que aspiraba a convertirse en representante político de los trabajadores anarcosindicalistas» (Avilés, 1985: 61), en realidad el PRRS era, a no dudarlo, el espacio político que los jóvenes de izquierda radical que redactaban *El Estudiante* lamentaban no haber encontrado en nuestro país en 1925. Y, es más, entre los 86 firmantes de su manifiesto fundacional se encontraban José Antonio Balbontín, Joaquín Arderíus, José Díaz Fernández, Eduardo Ortega y Gasset, Juan Botella Asensi, Álvaro de Albornoz o Marcelino Domingo, que habían coincidido, de alguna manera, como promotores, traductores o autores, en los distintos proyectos editoriales del Nuevo Romanticismo.

Como Ediciones Oriente había hecho en el campo de la cultura, el PRRS revolucionó el espacio político del momento por su audacia y por el ímpetu, a menudo suicida, con el que se lanzaron a probar todas las salsas de las conspiraciones anti-monárquicas del momento, con una participación en el Pacto de San Sebastián y en la posterior Sublevación de Jaca, desde luego muy superior a la del resto de partidos republicanos (Tuñón de Lara, 2000: 246-247). Alardeando de jacobinismo y de ADN proletario, y con Albornoz asegurando que «en el Parlamento había muerto siempre la fuerza de la izquierda» (Avilés, 1985: 56), o que estaba «bien acreditada la ineficacia del romanticismo constituyente» y el «fracaso de todas las revoluciones que han confiado sus destinos a un simulacro de sufragio universal» (Albornoz, 1930: 3)⁸, el PRRS no sólo pretendía aunar todas las fuerzas más o menos difusas a la izquierda del PSOE sino que también entonaba cantos de sirena al movimiento anarquista, llegando incluso a promover alianzas con la

Civantos (2019). Por otra parte, salvo en el caso de las de Venegas, es curioso, y muy revelador, el asombroso silencio que sobre la experiencia de Ediciones Oriente hay en las memorias de algunos de sus fundadores. *Vid.* Balbontín (1952) o Giménez Siles (1981).

8 Una idea curiosamente similar, por cierto, a la que expresaba aquel mismo año Díaz Fernández (2013: 68) en su ensayo *El Nuevo Romanticismo*, al decir que «la generación actual tiene el deber de forjar una civilización política. Y creo, además, que no encomendará esta obra al sufragio. El sufragio es el instrumento de una política radicalmente distinta, la que hay que erradicar precisamente».

CNT (Avilés, 2006: 64). El joven partido diseñó una estrategia no sólo federalista y laica, como la del republicanismo clásico, sino también marcadamente antiplutocrática y muy beligerante contra la especulación y el latifundismo, dispuesta a luchar por «la participación de los obreros en la soberanía económica» (*Nueva España*, nº 2, 3); una estrategia, en fin, enfrentada al papel histórico e intelectual de la burguesía, que era, a no dudarlo, la misma que habían impulsado desde sus páginas *El Estudiante*, *Post-Guerra* y Ediciones Oriente, y acaso tal vez la meta que ambicionaban⁹.

No obstante, al final resultó que no todo estaba tan claro.

En febrero de 1928, precisamente cuando acababa de salir el primer volumen de Ediciones Oriente, Rafael Giménez Siles, uno de los más veteranos del proyecto, empezó a pensar en abandonarlo para montar su propia editorial. En extravagante arabesco de contigüidad, esta nueva editora de izquierda surgió, de hecho, igual que el PRRS, en la cárcel Modelo de Madrid, prisión en la que Giménez Siles se encontraba detenido por delitos de propaganda y donde alumbró secretamente la idea de esta nueva editorial radicalizada, a la que aportaría financiación el joven notario pro-soviético Diego Hidalgo (Santonja, 1989: 41-42). Antes de finalizar el año, Giménez Siles abandonaba Ediciones Oriente llevándose consigo a su director literario, Juan Andrade, y a su portadista estrella, Ramón Puyol, algo que Venegas, aún con su habitual *savoir faire*, nunca le perdonó (Venegas, 1944: 150). Había nacido Editorial Cénit¹⁰.

9 El PRRS fue, con dos ministros (Albornoz y Domingo), el partido de izquierda burguesa mejor representado en el gobierno provisional de abril de 1931, además de ocupar también puestos clave como el de Gobernador Civil de Madrid (Eduardo Ortega y Gasset), la Fiscalía General de la II República (Ángel Galarza), o la Dirección General de Prisiones (Victoria Kent). La marca de su prestigio le garantizó 56 diputados en las Elecciones a Cortes de junio, pero el caudillismo del que pronto se acusó a Domingo, y el hiato cada vez mayor entre las expectativas que había generado y su timorata acción de gobierno, lo fue desbordando de demarrajés por la izquierda (Balbontín, Botella Asensi, Eduardo Ortega y Gasset...) hasta dejarlo en un único diputado en las elecciones de 1933, tras las que desapareció. Su historia, aún por hacer en gran medida, puede leerse también como metáfora. *Vid.* Avilés (1985 y 2006), Cucalón (2007), o el editorial que le dedicó en su número 2 la revista *Nueva España*, que se pretendía su órgano portavoz. Para datos, Tuñón de Lara (2000: 295 y 362).

10 Con la perspectiva del tiempo parece fuera de toda duda que Cénit fue la más sólida y eficiente de todas las editoriales radicales que surgieron entonces. También fue la más longeva, pues prolongó sus actividades hasta las puertas mismas de la Guerra Civil, la que se garantizó mayor independencia en distribución e impresión, y la que, gracias a las superlativas habilidades de Giménez Siles, mejor superó las sucesivas crisis políticas y logísticas que afectaban al mundo del libro. Pero, sobre todo, Cénit fue, de todas las editoras asociadas al Nuevo Romanticismo, la que mejor mantuvo aquel presupuesto inicial de ejercer de núcleo de condensación de todas las izquierdas. Publicaron, y no sólo durante el tiempo que Andrade estuvo en el consejo editor, mucho comunismo heterodoxo (Reissner, Ehreburg, Rosa Luxemburgo, además de Joaquín Maurín y Andreu Nin, y no pocos volúmenes de Trotsky), pero también del ortodoxo (con clásicos punteros del realismo socialista en sus primeras traducciones españolas, como Kataiev,

La segunda deserción del grupo editorial Oriente la protagonizaron, en 1929, los recién llegados Justino de Azcárate y José Lorenzo, ambos republicanos moderados, que renunciaban así a ser compañeros de viaje de la subversión cultural y política que el Nuevo Romanticismo estaba proponiendo. Su apuesta fue Ediciones Ulises, paradójicamente una acabada muestra del tipo de editorial que Ediciones Oriente había venido a combatir, ya que presentaba un esmerado catálogo de élite, casi exclusivamente «literario», y compuesto por vanguardistas «no ideológicos» (Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Juan Chabás o Francisco Ayala; pero también Jean Cocteau, Drieu La Rochelle, Blaise Cendrars o Colette). Se distribuyó exclusivamente en librerías, en tomos de lujosa factura, y con un aspecto formal decididamente más tradicional, como demostraban, de hecho, sus portadas, en tonos muy apagados, que imaginaban más en consonancia con el espíritu burgués¹¹.

Shojolov, o la fenomenal *Cemento* de Gladkov, y hasta cuatro títulos del mismo Stalin, además de los emblemáticos reportajes sobre el funcionamiento de la utopía soviética *Rusia al desnudo* de Panait Istrati y *Un notario español en Rusia*, del mecenas de la editorial, Diego Hidalgo, que agotó cuatro ediciones en 1929, convirtiéndose en el mayor *best seller* de los muchos que produjeron). Lanzaron también la primera «Biblioteca Carlos Marx» que se editó en español, para cuya coordinación rescataron a Wenceslao Roces, que además realizó para Cénit la traducción y los comentarios de la más canónica de las ediciones críticas de *El Capital* que se habían realizado hasta entonces. Y publicaron también la primera edición española de *El Arte y la vida social* de George Plejanov que, en minucioso análisis marxista, postulaba el carácter ideológico de cualquier producción artística, marbete con el que los jóvenes jacobinos de *Post-Guerra* habían fustigado sin piedad al «arte deshumanizado» de la vanguardia clásica. Cénit puso, asimismo, en la calle, a la manera de los folletos libertarios, colecciones económicas populares como «Cuadernos de Cultura Proletaria», «Episodios de la Lucha de Clases», «Cuadernos mensuales de Documentación Política», «Biblioteca de vulgarización médica» y hasta unos «Cuentos Cénit para niños», compuestos casi íntegramente por la condesa anarquista Herminia Zur Mühlen. Editaron pacifismo (Remarque, Glaesser, Barbusse, Johansen...), una importante colección de «Teatro Político» (con títulos de Piscator, Rolland y Ernst Töller), unas frustradas obras completas de Máximo Gorki, y sobre todo numerosas muestras de ese «arte novísimo con intención social», que encontraron lo mismo en John Dos Passos (Cénit publicó la primera y mejor traducción al español de *Manhattan Transfer*, la de José Robles Pazos), Istrati (*Mijaíl*), Silanpaa (*Santa Miseria*) o María Leitner (*Hotel América*), que en César Vallejo (*El Tungsteno*), Ángel Samblancat (*El aire podrido*), Ramón J. Sender (*Imán*, *O.P.*) o Rosa Arciniega (*Mosko-Strom*). Al margen de cualquier ideario, sus 217 títulos, divididos en 26 colecciones, convierten a Cénit, que llegó a tener su propia revista periódica de información bibliográfica, en una de las más importantes editoriales republicanas y quizá del s. XX español. La solvencia de su catálogo, la imaginativa audacia de su concepto editorial, el rigor de sus traducciones y la impactante estética vanguardista de sus cubiertas (al menos 61 de las cuales acreditadas a nombre de Ramón Puyol, y el resto de ilustradores del prestigio de Mauricio Amster, Marian Rawicz, Manuela Ballester o el futuro director de cine Arturo Ruiz-Castillo) no nos dejarán mentir al respecto. *Vid.* Santonja (1989: 39-99), que incluye el más completo catálogo de la editorial publicado hasta el momento.

11 Con todo, Ediciones Ulises no renunció a la literatura soviética, entonces todo un reclamo comercial, y editó, aunque con títulos menores, a Zinoviev, Pianitsky o Victor Serge, ni tampoco renunció a los reportajes propagandísticos sobre la experiencia comunista, como *La Aldea soviética* de Miglioli o, sobre todo, *Rusia 1931* del peruano César Vallejo, que llegó a ser elegido por la prensa el mejor libro editado en España aquel mes de julio y que, con tres ediciones en cuatro meses, se

El tiro de gracia a Ediciones Oriente iban a acabar disparándoselo, sin embargo, sus más entusiastas promotores: José Díaz Fernández, que formaba parte del proyecto desde la primera época de *El Estudiante*, y Joaquín Arderíus, que se había unido a él con *Post-Guerra* y además era copropietario de la imprenta que editaba los volúmenes tanto de Oriente como de Historia Nueva. Ambos, al alimón, fundan en 1930 Editorial Zeus, que fue la verdadera bestia negra de Ediciones Oriente, no sólo por el peso específico que habían ocupado en ella los dos nuevos desertores sino porque fue Zeus la que acabó editando aquel año *El Nuevo Romanticismo*, el ensayo generacional de Díaz Fernández que recogía el ideario del grupo, privándola así también del magro valor sentimental que supondría acaso haber acogido esta obra en su catálogo. Para confirmar, a partes iguales, el cenizo destino de Ediciones Oriente y la escasa clemencia de sus viejos colaboradores, el apoyo económico a la empresa rival se lo acabó aportando Antonio Graco Marsá, otro viejo compañero de los tiempos de *El Estudiante*, sobrevenido ahora en mecenas cultural gracias a una herencia¹².

convirtió en su mayor éxito editorial. No obstante, también hubo autores filo-fascistas, como Curzio Malaparte, y hasta una biografía de Hitler. Así y todo, es posible que el mejor título de Ediciones Ulises fuera, en aquel contexto, *La Turbina*, del poeta ultraísta reconvertido al comunismo César Muñoz Arconada que, con su intensa narración sobre los esfuerzos de los trabajadores de la compañía eléctrica por llevar la luz a una atrasada comarca castellana, acaso estaba firmando la primera muestra verdadera de Realismo Socialista de un autor español. En cualquier caso fueron excepciones dentro de un catálogo por lo general muy «occidental» y volcado hacia lo «literario». Hasta su quiebra en 1932, derivada de los impagos a su distribuidora, Ulises dejó un legado de 62 títulos, muestra más que preclara de que los viejos compañeros de viaje de la subversión podían transitar también perfectamente hacia la involución. *Vid.* Santonja (1989: 112-133) y, sobre *La Turbina*, Blanco, Rodríguez y Zavala (2000: 295).

12 En esencia, Editorial Zeus fue un vehículo de promoción del recién creado PRRS, al que Graco Marsá acababa de afiliarse, tras ser expulsado, por radical, de la agrupación socialista, y del que Arderíus y Díaz Fernández eran miembros fundacionales. Por eso, Zeus sí que fue una editorial verdaderamente revolucionaria y hasta de un radicalismo hipertrofiado a veces, que se dedicó a cantar las alabanzas de las conspiraciones carcelarias contra la dictadura y las distintas sublevaciones antimonárquicas, a través de testimonios de autores que participaron de aquel tiempo vertiginoso: Jaime Mir (*Por qué me condenaron a muerte*), Eduardo López de Ochoa (*De la dictadura a la República*), Vicente Marco (*Las conspiraciones contra la dictadura*), Ramón Franco (*Madrid bajo las bombas*), Salvador Sediles (*¡Voy a decir la verdad!*), el mismo Antonio Graco Marsá (*La sublevación de Jaca*), y hasta Arderíus y Díaz Fernández, que escribieron a cuatro manos una biografía de Fermín Galán. La editorial pagó también su tributo al realismo socialista soviético, editando el legendario volumen *Veinte cuentistas de la nueva Rusia*, todo un canon en realidad de la narrativa en el meridiano de Oriente que compiló y tradujo Vicente Orobón Fernández, y hasta al pacifismo (*Los koolíes del kaiser* de Plivier). Publicó también por primera vez en español títulos tan notables como *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, o *El barco de la muerte*, del esquivo escritor ácrata alemán B. Traven, pero su especialidad fueron, sin duda, los autores españoles del republicanismo radical, con importante participación de los propios promotores de Zeus. No obstante, ni siquiera *El Nuevo Romanticismo*, cuya recepción fue por lo demás discreta, salvó a la editorial de la ruina en 1933, al quebrar la distribuidora monopolista a la que pertenecía, después de haber puesto en la calle 67 títulos. Es lástima, por otra parte, que el aspecto gráfico de Zeus no estuviese en consonancia con el radicalismo de sus textos, pues encomendó sus destinos a

Pero aún quedaba el último episodio de la precipitada diáspora que se produjo en Ediciones Oriente: Ediciones Hoy, fundada en 1931 nada menos que por Juan Andrade que, en apenas un año, había acabado descubriendo que tampoco Cénit era exactamente el instrumento de «socavación editorial» que andaba buscando. Lo curioso del caso es que Ediciones Hoy estaba impulsada por el primer gran monopolio empresarial del libro que hubo en nuestro país, la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, la todopoderosa CIAP, que era propietaria de infinidad de editoras tradicionales (como Renacimiento, Mundo Latino, Atlántida o Fernando Fé), de colecciones de folletos (*La novela de hoy*) y publicaciones periódicas (señaladamente la *Gaceta Literaria*, *Cosmópolis* o *Revista de la Raza*), de más de un centenar de librerías en franquicia por toda España —resultado de una agresiva política de absorciones— y cinco librerías propias en Hispanoamérica, de una Agencia de Prensa, una empresa de hueco-grabado, una Compañía General de Artes Gráficas con varias imprentas, una fábrica de papel y los derechos exclusivos de distribución de numerosas editoriales independientes (entre ellas —¡oh, destino!— Ulises, Zeus y Cénit que, finalmente, gracias a la clarividencia de Giménez Siles, logró independizarse). Cuando la CIAP quiso sacar tajada del libro de izquierda —que empezaba a ser un nicho comercial importante— y acaso también fragmentar su mercado y colapsarlo, recurrió a Juan Andrade, al que dio carta blanca para montar Ediciones Hoy a su manera. Y así fue como el auténtico jabato del radicalismo acabó dirigiendo una editorial plutócrata, financiada por la gran Banca y con capital monárquico¹³.

artesanos con oficio pero sin intrepidez, como Pelegrin o García Ascot. *Vid.* Santonja (1989: 134-152). Para Graco Marsá: <https://fpabloiglesias.es/entrada-db/12267-marsa-vancells-antonio-graco/>.

13 El director literario de CIAP era el conspirador monárquico Pedro Sáinz Rodríguez, que llegó a ser el primer ministro de Instrucción Pública que hubo en la zona nacional, y luego consejero de Juan de Borbón en Estoril y hasta muñidor en la sombra de nuestra monarquía parlamentaria. La financiación de aquel conglomerado empresarial, que al final devino en monstruoso y acabó quebrando en 1933, provenía de la Banca Bauer, familia de banqueros judíos vinculada a los Rothschild, que era accionista de las principales empresas de explotación minero-metalúrgicas de España, todas de propiedad extranjera, como Riotinto, Almadén o Peñarroya. En lo que respecta a Ediciones Hoy sólo puede decirse que le faltó tiempo —y probablemente mercado— para ser, como pretendía, la gran editorial trotskista en español, y tuvo que conformarse con ser la única. Se quedó en 21 títulos, casi todos ya a rebufo de sus rivales: Ehreburg, Kollontai o Gomilevski, ya bien difundidos en nuestro país por Oriente o Cénit; Andreu Nin, con el meritorio *Las dictaduras de nuestro tiempo*, pero que se había publicado antes en catalán; o el furibundo anti-stalinista Boris Pilniak, que sí debutaba en español con *El volga desemboca en el mar Caspio*, pero que era una obra menor en el conjunto de las suyas. Así, quizá fueran dos norteamericanos los descubrimientos más notables realizados por Andrade para Ediciones Hoy: John Reed, que se estrenaba en España con *Hija de la revolución y otras narraciones*, y la portentosa novela de Theodor Dreiser *El Financiero*, ambas en traducciones de Manuel Pumarega. Lo que sí consiguió la editorial fue construirse una singularidad estética muy notable gracias al trabajo de los diseñadores gráficos Mauricio Amster y

José Venegas fue aceptando con resignación las sucesivas espantadas de los viejos socios de Ediciones Oriente atribuyéndolas a meras razones mercantiles, una vez que «los combatientes contra el capitalismo disputaban entre sí al ver la cara amable de la plusvalía» (Ródenas, 2004: 13). El propósito crematístico no puede desde luego desdeñarse, como tampoco el hecho, reconocido también por Venegas, de que el grupo Ediciones Oriente

consiguió la finalidad revolucionaria que se proponía. Dio origen a que se publicaran en castellano innumerables libros de izquierda, lo que hizo cobrar impulso a la oposición contra la dictadura y la monarquía [...] Pero es claro que se produjo aquella inundación de libros revolucionarios porque lo solicitaba el público. Ninguno de nosotros tuvo capital para crear la demanda (Venegas, 1944: 177-178).

Lo que supone admitir que Ediciones Oriente se encontró ya un mercado construido, un público hecho, resultado tal vez de los improbables esfuerzos del movimiento libertario por construir, desde el último cuarto del siglo XIX, y a través de sus precarias publicaciones, una cultura obrera, precisamente aquella que había venido a dismantelar Primo de Rivera (Civantos, 2017: 229). De manera que la llamada de Díaz Fernández (2013: 68) a construir «una civilización política» era en verdad una pose sobreactuada, porque esa cultura política de izquierda ya existía, sólo que había que conducirla hacia el republicanismo radical. Lo que había ocurrido, simplemente, es que la «civilización política» a la que se aspiraba en 1925, cuando empezó a publicarse *El Estudiante*, ya no era la de 1930, cuando la monarquía renquea ya, herida de muerte. No es, en fin, que Ediciones Oriente fuera un barco que se hundiera; es que, cuando llegó a la orilla, sus tripulantes empezaron a buscar sombra en sitios distintos.

José Antonio Balbontín dejó el PRRS —presidía incluso la Agrupación de Madrid— justo al mes de proclamarse la II República, incapaz de entender que se fuera a colaborar, en labores de gobierno, con ex-monárquicos como Alcalá Zamora o Maura. Fundó entonces el Partido Social Revolucionario, cuyos seis diputados en las Cortes de junio de 1931 fueron los más díscolos del hemicycle, por lo que Ortega y Gasset los denominó «jabalíes». Finalmente, en marzo de 1933, el PSR, que había sido martillo implacable para un gobierno al que juzgaba timorato e incapaz de afrontar la Reforma Agraria, ingresó en el entonces muy minoritario PCE y Balbontín se convirtió, por birlibirloque, en el primer diputado comunista de España, transitando rápidamente de Robespierre a Lenin¹⁴.

Marian Rawicz, dejados escapar por Cénit, que dibujaron todas las cubiertas. *Vid.* Santonja (1989: 104-111). Para la CIAP López y Molina (2012) y para Sáinz Rodríguez: https://www.larramendi.es/i18n/consulta_aut/registro.cmd?id=3283.

14 Lo que probablemente siempre fue José Antonio Balbontín (1893-1978) es un rabioso

Aún antes que Balbontín, y sin darle apenas el año de gracia, Joaquín Arderús abandonó el PRRS en 1930, cuando aún era casi una aspiración, para pasar al Partido Comunista, que no era algo mucho más sólido por aquellas fechas, pero al que sí juzgaba más obrero. Y desde las filas comunistas no ahorró críticas al primer gobierno republicano, presidido por Azaña, y en el que participaban antiguos compañeros de militancia, porque no lo consideraba un gobierno de coalición sino de reacción. Su errática trayectoria desde entonces resulta desde luego menos explicable pues enseguida participó en la fundación, en 1934, de Izquierda Republicana, a la que consiguió después atraer a su amigo del alma José Díaz Fernández¹⁵.

José Díaz Fernández, por su parte, fue fiel al PRRS hasta que la debacle del partido en las elecciones de 1933 le arrebató el escaño (era diputado por Oviedo), la secretaría de Estado (que ocupaba en el Ministerio de Instrucción Pública) y

iconoclasta de corte libertario al que, como tal, le incomodaba el parlamento y la disciplina de partido (fue expulsado del PCE en febrero de 1934). Su amistad más fértil fue, de hecho, con el mítico anarquista andaluz Pedro Vallina, que fue su principal valedor, y del que sólo lo separó el destino de su exilio. En Londres aún pretendió impulsar una Junta Española de Liberación, con el socialista Luis Araquistáin, que murió, apenas nacida, en 1944. Como escritor no tuvo suerte, pese a que fue pionero de la poesía social (*Inquietudes*, 1923), del teatro popular revolucionario (*Frente de Extremadura*, 1936) y hasta de la narrativa social de vanguardia (*El suicidio del príncipe Ariel*, 1929). En el exilio, que fue principalmente inglés, acabó extrañamente volviendo sus ojos a la teología. Sus memorias, por cierto, son un engrudo deslavazado y a menudo infumable de misticismo paniaguado, arqueología cristiana, ensoñaciones infantiles y poemas dispersos, y en las que hay poca, muy poca, historia. *Vid.* Balbontín (1952), Guzmán (1978), Rubiales (2007) y Larrabide (2008).

15 Vidas paralelas, Arderús y Díaz Fernández, que coincidieron en *Post-Guerra*, fueron una pareja estelar dentro de la izquierda radical: participaron juntos en la Sublevación de Jaca y en la fundación del PRRS, pasaron de la mano de Ediciones Oriente a Zeus, escribieron al alimón una biografía de Fermín Galán, proyectaron y dirigieron la tristemente olvidada revista *Nueva España* (1930) y hasta abandonaron la literatura a la vez, alterados por la política y sus mil huecos de serpiente. Lo que ocurre es que en aquel momento la trayectoria de Díaz Fernández estaba apenas iniciada, pero la de Arderús era ya muy sólida, como artífice de un singular expresionismo valle-inclanesco desde su primer título *Mis mendigos* (1915). Murciano de Lorca, Joaquín Arderús (1885-1969) había ido jalonando una trayectoria que lo aproximó al Nuevo Romanticismo aún antes de que existiese, con *Así me fecundó Zaratustra* (1923), *Ojo de Brasa* (1925), o *La Espuela* (1927). El más prolífico —y también el más viejo— de los jóvenes narradores de vanguardia social, aportó a los catálogos de las editoriales de avanzada títulos mayúsculos como *Los príncipes Iguales* (1928) o *Justo, el evangélico* (1929), acaso el mejor de todos ellos, pero luego alcanzó ya un punto de no retorno con *Campesinos* (1931) y *Lumpenproletariado* (1931), en los que la inflación panfletaria le hace perder enteros de vanguardia hasta desdibujar al novelista que había sido. Colaboró también en la revista *Octubre*. Fue entonces cuando presidió efímeramente la Unión de Escritores Revolucionarios de Hispanoamérica y ayudó a fundar la Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Su último título, *Crimen*, es de 1934. Durante la Guerra se prodigó en tareas de propaganda y llegó a dirigir incluso la sección española del Socorro Rojo Internacional. Se exilió a Francia, de nuevo con Díaz Fernández, pero ya con la mirada perdida y un aire ausente que no le abandonaría nunca. La muerte iba a llegarle en México, en un mundo que ya no entendía y después de pasar, como un Sibelius de la literatura, 30 años sin escribir una palabra. *Vid.* Fuentes (1971) y Bonet (2007: 60-61).

acaso también la confianza. Volvería al hemicycle en 1936, ahora por Murcia, con la Izquierda Republicana de Azaña, y también a las cuestiones educativas, pero ya nunca fue el mismo¹⁶.

En lo que concierne a Juan Andrade, que había sido comunista de primera hora y hasta miembro del Comité Central del PCE entre 1921 y 1927, sabemos que, para cuando se produce la diáspora de Ediciones Oriente, era ya el líder de los opositores españoles a la política del Komintern, agrupados en la Oposición Comunista de España. De ahí salió en 1931 la Izquierda Comunista de España, hiperventilado partido trotskista del que renegó hasta el propio Trotsky, y que Andrade dirigió con mano de hierro hasta 1935, año en el que se fusionó con el Bloc Obrero i Camperol de Joaquín Maurín, para acabar constituyéndose en el Partido Obrero de Unificación Marxista, el POUM¹⁷.

16 En sus memorias, Venegas (1944: 167) se quejaba muy sentidamente de que no fue su temprana muerte sino la fiebre política que tan alto subió a José Díaz Fernández (1898-1941) en los años treinta la que nos privó acaso del mejor escritor de su tiempo. Probablemente no le faltaba razón. *El Blocao* (1928), que recogía, en un ambicioso *collage*, sus experiencias en la guerra de Marruecos, es uno de los mejores debuts literarios de todos los tiempos. *La Venus Mecánica* (1929), novela cubista donde el feminismo, la educación de masas, el movimiento obrero o la proletarianización intelectual encuentran su propia revolución estética expresando la conflictividad del mundo, fue otro hito, como lo fueron *El Nuevo Romanticismo* (1930), sus artículos en las publicaciones de la época o sus cuentos. Dirigió también la infravalorada revista *Nueva España* (1930). Escritor desenfadado, pero a la vez muy consciente de la función social de las letras, se entregó luego a la política a tumba abierta y abandonó la literatura. Su último libro, *Octubre Rojo en Asturias* (1934) apareció ya bajo seudónimo, José Canel, reconocimiento implícito, y por demás bastante amargo, de la incapacidad de la literatura —y tal vez de la política— para cambiar el mundo. La Guerra, que le alcanzó en Barcelona, el atropellado camino al exilio y el campo de concentración francés en el que enfermó para morir al año siguiente en Toulouse, acabaron por confirmar sus más oscuros presagios. Vid. Esteban y Santonja (1977: 306-307), Bonet (2007: 199) y Díaz Fernández (2013: VII-VIII).

17 A Juan Andrade Rodríguez (1898-1981) le cuadra desde luego mucho más la labor de dinamizador cultural de la izquierda que la de líder obrero que nunca pudo ser. Empezó casi adolescente en las Juventudes Socialistas de España, de las que dirigió su semanario *Renovación*. Luego, ya en el Partido Comunista, se encargó de dirigir el órgano oficial de prensa del partido, *El Comunista*, y cuando se creó el PCE se puso al frente de *La Antorcha*, semanario del partido y también proyecto editorial. Fue funcionario de Hacienda, luego depurado por la dictadura de Primo de Rivera, y también miembro de los comités directivos de todos los partidos a los que estuvo afiliado, y hasta formó parte, como miembro del POUM, del primer ejecutivo del exilio. Hiperactivo conspirador contra la monarquía —detenido, según confesión propia, once veces—, participó con la ICE en la Revolución de Asturias y fue portavoz del POUM en las desgraciadas jornadas de mayo del 37 en Cataluña, pero Andrade se encontraba más en su salsa dirigiendo periódicos o gestionando publicaciones. Y fue también así, en su exilio francés, donde dirigió la importante Librería Española de Francia. Aunque sus memorias son desde luego más legibles que las de Balbontín, su obra propia es sin duda inferior a su extraordinario olfato para detectar la grandeza ajena, y muchos de los aromas por él percibidos acabaron enriqueciendo los catálogos de Ediciones Oriente, Cénit o Ediciones Hoy convirtiéndose en clásicos indiscutibles de la literatura contemporánea. Vid. Andrade (1983) y Gutiérrez Álvarez (2006).

Por su parte, el volcánico César Falcón que, al frente de Historia Nueva, había traído de cabeza a Venegas por sus extravagancias, fundó en 1931 una inflamada Izquierda Revolucionaria y Anti-imperialista, que tenía un fuerte componente americanista y mucho de internacionalismo, pero cuyo peso electoral fue escaso. A las elecciones a Cortes de Junio IRYA concurrió, en coalición con el partido de Balbontín, en el Bloque Republicano Revolucionario, un conglomerado que incluía a federalistas, como Blas Infante, o al popular piloto militar Ramón Franco, entonces héroe republicano por haber conspirado contra el rey en Cuatro Vientos. Falcón se quedó sin escaño. En 1932 decidió disolver el partido e integrarse en el PCE, del que se convirtió enseguida en uno de sus activistas más proteicos¹⁸.

Prueba de que se enrolaron en un barco cuyo destino ignoraban, las defecciones de los últimos en llegar, José Lorenzo y Justino de Azcárate, fueron sin duda las más pintorescas: en 1931 el primero hizo mutis por el foro, abandonando política y cultura con similar entusiasmo; y el segundo, en una auténtica cabriola de transfuguismo ideológico, se incorporó a la Agrupación al Servicio de la República, el partido de José Ortega y Gasset, otrora bestia negra de los jóvenes de izquierda radical, y fue, de hecho, uno de sus 13 ceñudos diputados en las Cortes Constituyentes. En la Transición, en capricho no difícil de entender, Azcárate acabaría siendo senador por designación real (Jaúregui, 1984).

18 César Falcón y Garfías (1892-1970), que había trabajado de niño en las explotaciones mineras del Huánuco, empezó desde abajo en todas las empresas que abordó para acabar, por su carácter incansable y carismático, aunque desordenado, ocupando puestos de relevancia. Ocurrió en las diversas rotativas limeñas para las que trabajó hasta llegar a fundar el diario *La Razón* con José Carlos Mariátegui, del que fue compañero inseparable hasta el final y con quien emprendió la aventura europea en 1919; y ocurrió también en España, donde empezó casi como chico de los recados hasta acabar como corresponsal en Londres de *El Sol*. Tumultuoso y desordenado, y con violentos arrebatos de narcisismo, de él dijo su compatriota César Vallejo que «llegaría muy lejos en materia arribista» (Bonet: 2007: 236); José Venegas, que más de una vez tuvo que enmendar sus turbulencias como editor, también lo encontraba impredecible y caótico al frente de Historia Nueva, aunque reconoció su talento (Venegas, 1944: 147-150). Después de su efímero idilio con la izquierda radical republicana, Falcón se lanzó con ardor a la causa comunista, a la que arrastró a su joven esposa Irene Lewy, que llegó a ser, ya en el exilio, secretaria personal de Dolores Ibárruri. Fundó el semanario *Nosotros*, subtítulo hiperbólicamente «Órgano de la Revolución Mundial», y también la importante compañía Teatro Proletario, con actores no profesionales de militancia comunista. Llegó a dirigir *Mundo Obrero* y, ya durante la Guerra, el órgano propagandístico multidisciplinar *Altavoz del Frente*, que recuperó a muchos entusiastas de la revolución que durante la II República habían recorrido trayectos dispersos. Como escritor, Falcón está aún por reivindicar, pues títulos como el casi expresionista *Pueblo sin Dios* (1928); *Madrid* (1938), su vibrante crónica novelada sobre la defensa de la ciudad; su drama *Asturias* (1936); el importante ensayo *Un Mundo que Agoniza* (1945) o sus demoledoras colaboraciones para *La Novela Proletaria* (1932), son sin duda piezas maestras de aquel tiempo vertiginoso en el que tantas carreras literarias fueron sepultadas. Vid. Esteban y Santonja (1977: 307-308), Falcón (1982) y Bonet (2007: 235-236).

Asociado con frecuencia al comunismo, lo curioso del caso es que Rafael Giménez Siles parece que no militó nunca en ningún partido político, lo que le permitió tal vez tener mayor margen de maniobra en la infinidad de proyectos culturales que emprendió, embarcando en ellos lo mismo a puristas de la ortodoxia soviética que a trotskistas, socialistas, republicanos de variado cuño, radicales y hasta ácratas. No todos lo entendieron como una virtud en aquel tiempo hostil propicio al odio¹⁹.

Por último, José Venegas, que asistió, mordiéndose los labios, al tropel de epifanías personales que fueron arruinando Ediciones Oriente, acabó por interpretar su propia versión del «voy por tabaco y vuelvo» y en 1930 viajó a la Argentina a aprender de técnica editorial, dejando Oriente al cargo de uno de sus traductores, Julio Gómez de la Serna. Volvió un año después, efímeramente, para vivir los primeros pasos de la II República y los últimos de la editorial vanguardista, tan prematuramente avejentada, de la que había sido gerente. Regresó ya para siempre a Buenos Aires en 1932, tal vez con la ducha del desencanto. Discreto, amante del segundo plano, y acaso tal vez de los secretos, Venegas era afiliado al PSOE desde 1925 (Pérez Alcalá 2007a y 2007b).

Todos habían contribuido a cambiar la forma de editar en nuestro país —esto no puede discutírsele— y también, de un modo u otro, el concepto de vanguardia, de lo que era susceptible de considerarse literario, y hasta del compromiso mismo. La historia de la literatura, por lo general, ha sido bastante injusta con el Nuevo Romanticismo (Bueno, 2019) y, cuando se ha acercado al tema, cosa que no ha sido tampoco frecuente, los ha considerado autores panfletarios o carentes de estilo, cuando en realidad lo que pretendían es subrayar el carácter político de cualquier texto literario, o el hecho de que no se puede ser revolucionario sólo a base de sinestesias. Promotores de un concepto corporativo de las transformaciones estéticas, que suponía ir más allá de lo formal para asumir un riesgo ético que no ocultara la conflictividad social, está claro que acabaron pagando un alto peaje por

19 Significativamente hay muy poco de la experiencia republicana en las memorias de Rafael Giménez Siles (1900-1991). Nada de *El Estudiante* ni *Post-Guerra* ni Ediciones Oriente y ni siquiera de Cénit, la editorial que voló más alto. Tampoco de la imprenta Argis, que fue suya, ni de la Imprenta-Rotativa, Imp-Rot, que le financió el PCE, ni de la efímera editorial Nuestro Pueblo, que fundó durante la Guerra. Y nada, nada, nada de Andrade, de Venegas, o de Arderius, con los que compartió tantas tribulaciones en los años rojos. Un poco de su experiencia como director de las Ferias del Libro de Madrid durante ambos bienios republicanos y pare usted de contar. Parece que su exilio mejicano lo había hecho nacer de nuevo, o al menos le había permitido formarse. Allí desde luego fue un titán de la cultura fundando y dirigiendo durante cuarenta años EDIAPSA (Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones S.A.), el mayor gigante del libro Hispanoamericano, que incorporaba numerosas editoriales y librerías (como la legendaria Librería de Cristal de la Pégola, en la Alameda Central del DF), y que fue acaso una versión azteca de la CIAP, desde luego más perdurable. Nunca volvió a España. Vid. Giménez Siles (1981) y Somolinos (2016).

frecuentar estas carreteras alternativas. Y puede que incluso acabaran, en algunos casos, siendo víctimas de los fantasmas que creían haber venido a conjurar. Pero es posible que también contribuyeran a cambiar la Historia, o al menos a precipitarla en cierto sentido. Lo que sí parece seguro, como la propia experiencia del grupo demuestra, es que las convergencias que sirvieron para derribar una monarquía no resultaron lo suficientemente sólidas como para sostener una República, y todos acabaron siendo deglutidos por el agujero negro del parlamentarismo y las siglas. No iba a ser esta la última vez que iba a ocurrir algo parecido, una lección histórica que tampoco conviene que se nos olvide demasiado.

BIBLIOGRAFÍA

- Abelló Güell, T. (1997). *El movimiento obrero en España: s. XIX y XX*. Barcelona: Hipòtesi.
- Albornoz, Á. de (15 de febrero de 1930). «Vieja política: Cortes Constituyentes». *Nueva España*, nº 2, p. 3.
- Alonso, D. ([1952] 1965). «Una generación poética (1920-1936)». En Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos* (3ª edición aumentada) (pp. 155-178). Madrid: Gredos.
- Andrade, J. (1983). *Recuerdos personales*. Barcelona: ediciones del Serbal.
- Avilés Farré, J. (1985). *La izquierda burguesa en la II República*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (2006). *La izquierda burguesa y la tragedia de la II República*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Aznar Soler, M. (2010). *República literaria y Revolución*, tomo I. Sevilla: Renacimiento.
- Balbontín, J. A. (1952). *La España de mi experiencia*. México: Aquelarre.
- Becerra Mayor, D. (2013). *La novela de la no-ideología*. Madrid: Tierradenadie Ediciones.

- Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, J., Zavala, I. M. [(1978] 2000). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. II (3ª edición). Madrid: Akal.
- Bolufer Vicioso, A. (2020). «Ramón Puyol Román. Testimonio gráfico (1940-1943)». *Almoraima. Revista de Estudios Campogibraltares*, 53 (otoño 2020), 87-96.
- Bonet, J. M. (6 de Agosto de 1981). «Un artista de avanzada». *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1981/08/06/cultura/365896802_850215.html#
- (2007). *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bueno Morillas, L. F. (2019). «El desencuentro de los narradores del Nuevo Romanticismo en (y con) las historias literarias». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. nº 18 (noviembre 2019), 186-211. <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2019.315>
- Cabañas Bravo, M. (2005). «De La Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto». *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, 6 (diciembre 2005), 43-63. <http://hdl.handle.net/10261/22621>
- Civantos Urrutia, A. (2017). *Leer en rojo. Auge y caída del libro obrero 1917-1931*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.
- (2019). «Esplendor y miseria de Ediciones Oriente (Madrid 1927-1932). Un grupo editorial de avanzada para construir la República». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 3 (junio 2019), 114-144. <https://doi.org/10.15366/crrac2019.3.005>
- Cucalón Vela, D. (2007). «Aspirantes a caudillos o la imposibilidad de un partido: el Partido Republicano Radical Socialista». *Alcores: Revista de Historia contemporánea*, 3, 207-234.
- Díaz Fernández, J. (25 de septiembre de 1927). «Acerca del Arte Nuevo». *Post-Guerra*, nº 4, 6-8.

- ([1930] 2013). *El Nuevo Romanticismo* (edición de César de Vicente). Doral, USA: Stockcero.
- Esteban, J. y Santonja, G. *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. Madrid: editorial Ayuso.
- El Estudiante (10 de enero de 1926). «Estudiantes e intelectuales». *El Estudiante* (II Época) nº 6, I.
- (1 de febrero de 1926). «Las efemérides de hoy». *El Estudiante* (II Época) nº 9, I.
- Falcón, J. (1982). *El hombre en su acción*. Lima: ediciones Hora del Hombre.
- Freixes, S. y Garriga, J. (2006). *Libros prohibidos. La vanguardia editorial desde principios del siglo XX hasta la Guerra Civil*. Barcelona: Viena Ediciones.
- Fuentes, V. (1971). «De la novela expresionista a la revolución proletaria: en torno a la narrativa de J. Arderíus». *Papeles de Son Armadans*, CLXXIX (febrero de 1971), 197-215.
- (1976). «Post-Guerra (1927-1928): una revista de vanguardia política y literaria». *Ínsula*, 360 (noviembre), 4.
- (1981). «Los libros y los lectores durante la II República». *Arbor*, nº 426- 427 (junio-julio), 85-94.
- (1982). «El grupo editorial Ediciones Oriente y el auge de la literatura social revolucionaria (1927-1931)». En *IV Congreso Internacional de hispanistas (vol.I)*, (pp. 545-550). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Giménez Siles, R. (1981). *Retazos de vida de un obstinado aprendiz de editor, librero e impresor*. México: editorial Azteca.
- Gramsci, A. (2022). *Escritos (Antología)*. Madrid: Alianza.
- González, Á. (1981). «Prólogo». En *El grupo poético de 1927*, Antología (3ª edición) (pp. 7-39). Madrid: Taurus.
- González Calleja, E. (2005). *La España de Primo de Rivera: la modernización autoritaria*. Madrid: Alianza.
- Gutiérrez Álvarez, P. (2006). «Juan Andrade Rodríguez. El jacobino del comunismo español». En Gutiérrez Álvarez, Pepe, *Retratos Poumistas* (pp. 54-78). Sevilla: Renacimiento.

- Guzmán, E. de (1978). «José Antonio Balbontín, primer diputado comunista en el parlamento español». *Triunfo*, nº 787 (25 de febrero), 26-28.
- Jáuregui, F. (26 de noviembre de 1984). «Justino Azcárate». *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1984/11/26/ultima/470271606_850215.html
- Jiménez Millán, A. (1980). «La literatura de avanzada a través de las revistas *Post-Guerra* y *Nueva España*». *Analecta Malaccitana*, 1, 37-60.
- Larrabide, Aitor L. (2008). «Una novela social olvidada: *El suicidio del príncipe Ariel*». *E.H. Filología*, 30, 165-185.
- López de Abiada, J.M. (1983). «Acercamiento al grupo editorial de *Post-Guerra*». *Iberorromanía*, 17, 42-65.
- López Morel, M. Á. y Molina Abril, A. (2012). «La Compañía Iberoamericana de Publicaciones, primera gran corporación editorial en castellano». *Revista de Historia Industrial*, nº 49, año XXI, 111-145.
- Luis Martín, F. de (1994). «La juventud rebelde frente a la Dictadura: *El Estudiante* entre Salamanca y Madrid, 1925-1926». En Francisco de Luis Martín, *Cincuenta años de Cultura Obrera en España 1890-1940* (pp.284-298). Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- Mengual, J. (17 de febrero de 2017). «El trazo del impresor y editor Gabriel García Maroto». *Negritas y cursivas*. Recuperado de: <https://negritasycursivas.wordpress.com/2017/02/17/el-trazo-del-impresor-y-editor-gabriel-garcia-maroto/>
- Nueva España (15 de febrero de 1930). «Editorial: el Partido Republicano Radical Socialista». *Nueva España*, nº 2, 2-3.
- Pérez Alcalá, E. (2007a). «José Venegas: primera aproximación a su obra y a su persona». *Elucidario*, 3, 287-300.
- (2007b). «José Venegas, periodista: su etapa en El Liberal de Madrid». *Elucidario*, 4, 79-92.
- Pintor Alonso, M^a del P. (2009). «Ramón Puyol. Aunque pasen cien años...». *Caetaria*, 6-7, 385-400. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3200035>
- Post-Guerra (25 de septiembre de 1927). «Editorial». *Post-Guerra*, nº 4, 1.

- (29 de febrero de 1928). «La conmemoración republicana del 11 de Febrero». *Post-Guerra*, N° 8, 1.
- (1 de septiembre de 1928). «Vanguardistas, trepadores y arte nuevo». *Post-Guerra*, n° 13, 3.
- Ródenas de Moya, D. (2004). «Entre el hombre y la muchedumbre: la narrativa española de los años treinta». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 647 (mayo), 7-28.
- Rubiales Torrejón, J. (2007). «Perfil biográfico de José Antonio». En Balbontín, José Antonio, *La España de mi experiencia* (pp. 7-32). Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Santonja, G. (1986). *Del lápiz rojo al lápiz libre*. Barcelona: Anthropos.
- (1989). *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona: Anthropos.
- Somolinos Molina, C. (2016). «Semblanza de Rafael Giménez Siles (1900-1991)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) EDI-RED: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rafael-gimenezsiles-malaga-1900-1991-semblanza/>
- Tuñón de Lara, M. (2000). *La España del S. XX* (3ª edición). Madrid: Akal.
- Tusell, J. y Queipo de Llano, G. (1990). *Los intelectuales y la República*. Madrid: editorial Nerea.
- Venegas, J. (1944). *Andanzas y recuerdos de España*. Montevideo: Feria del Libro.



CULTURA LIBERTARIA, POÉTICA REPUBLICANA: CONEXIONES ENTRE ANARQUISMO Y REPUBLICANISMO ANTES DE LA GUERRA CIVIL / LIBERTARIAN CULTURE, REPUBLICAN POETICS: CONNECTIONS BETWEEN ANARCHISM AND REPUBLICANISM BEFORE THE CIVIL WAR

JORGE GAUPP-BERGHAUSEN PÉREZ
Centro de Estudios – Museo Reina Sofía

Recibido: 29/04/2024

Aceptado: 28/11/2024

Resumen: El republicanismo y el anarquismo españoles compartieron gran parte de sus valores, espacios y no pocas acciones desde el inicio del sexenio democrático hasta el final de la II República. Sin embargo, casi siempre han sido representados como movimientos totalmente separados y enfrentados. Este artículo aborda, por tanto, varios momentos clave de colaboración e influencia mutua entre ambas tendencias: el proyecto federalista de Pi i Margall, los procesos de Montjuïc, el blasquismo, la Semana Trágica, el lerrouxismo y la proclamación de la II República. A partir del marco teórico que cuestiona el paradigma irracionalista de la historiografía española sobre el movimiento libertario, el artículo plantea la hipótesis de que la cultura libertaria fue determinante en la supervivencia de los valores republicanos entre 1874 y 1931.

Palabras clave: republicanismo, anarquismo, Segunda República española, Semana trágica, Montjuïc.

Abstract: Spanish republicanism and anarchism shared a large part of their values, spaces and quite a few actions from the beginning of the sexenio democrático until the end of the Second Republic. However, they have almost always been represented as totally separate and opposing movements. This article therefore deals with several key moments of collaboration and mutual influence between the two tendencies—Pi i Margall's federalist project, the Montjuïc trials, blasquism, the Tragic Week, Lerrouxism and the proclamation of the Second Republic. Based on a theoretical framework that questions the irrationalist paradigm of Spanish historiography on the anarchist movement, the article puts forward the hypothesis that anarchist culture was a determining factor in the survival of republican values between 1874 and 1931.

Keywords: republicanism, anarchism, Spanish second republic, tragic week, Montjuïc.

Gaupp-Berghausen Pérez, Jorge. «Cultura libertaria, poética republicana: conexiones entre anarquismo y republicanismo antes de la Guerra Civil». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 65-80 DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.003>. ISSN: 2530-8238

A la hora de estudiar las conexiones entre anarquismo y republicanismo en la historiografía española, durante décadas ha dominado una perspectiva marcada, como tantas otras veces en la historiografía española, por la Guerra Civil y sus traumáticas consecuencias. Desde entonces, historiadores de todo tipo han tratado de comprender las causas del fin de la II República, y entre ellas pronto se tuvo a mano a un movimiento diezmado desde el franquismo y cuya historiografía académica la han hecho, en general, militantes de otras ideologías.

Para ellos, el anarquismo, con sus llamadas a la abstención electoral y sus insurrecciones, no sería entonces mucho más que un movimiento intransigente, utopista, milenarista e irracional, que fue incapaz de comprender la importancia de proteger los valores y las instituciones republicanas frente a la amenaza fascista. «La estrategia [de los anarquistas] estuvo marcada por la consideración de que a los poderes del Estado y del capitalismo no se les puede dar ningún respiro ni existe posibilidad de transacción [...] el pensamiento se subordina a la acción», afirma Javier Paniagua en *La larga marcha hacia la anarquía* (2008: 26). En la misma línea se manifiesta Josep Termes: «La historia del anarquismo nos muestra cómo muy a menudo, por no decir siempre, las doctrinas igualitarias, redentoristas, milenaristas o definidoras de una arcadia feliz caen también en el sectarismo y la violencia» (2011: 33). También Álvarez Junco: «Los anarquistas fueron especialmente intransigentes con cualquier acomodación o concesión ante una realidad política y social que creían intrínsecamente perversa» (2010: 29).

Como se ha estudiado en otro lugar (Gaupp, 2019: 28-63), este paradigma explicativo sobre el anarquismo proviene en última instancia de los comentarios exotizantes del escritor Gerald Brenan en *El laberinto español* (1943) a partir de sus impresiones vacacionales en la alpujarra granadina y el barrio malagueño de Churriana, complementado posteriormente con citas de ciertos anarquistas en ciertos períodos (escogidas entre las miles de publicaciones anarquistas de la época). Con ello, desde los años 40 del siglo XX se forjó un relato totalizante sobre 70 años de movimiento anarquista que ha perdurado otros tantos.

Sin embargo, las investigaciones publicadas en los últimos años están resquebrajando este relato. El historiador Ángel Herrerín ha demostrado, por ejemplo, cómo la CNT sí que dio un voto de confianza a la II República en sus inicios. Como señala en *Camino a la anarquía*:

La historiografía ha señalado de forma especial a la CNT como la organización que más colaboró en la desestabilización de la II República por su implicación en la conflictividad sociolaboral. Pero el sindicato confederal no solo no promovió, en los primeros meses, ningún tipo de levantamiento para acabar con el nuevo régimen, sino que apostó por su consolidación (Herrerín, 2019: 445).

Para llegar a esta conclusión, opuesta a la de otros historiadores como Antonio Elorza (2013: 189-201), Herrerín no solo ha estudiado las actas de los congresos y las publicaciones en torno a la CNT de la época, sino que también tiene en cuenta un elemento clave, la represión ante los diversos sucesos violentos que implicaron a anarquistas durante la II República:

Aunque siempre se ha señalado la represión realizada en Casas Viejas como ejemplo de brutalidad y continuismo en la actuación de las fuerzas del orden en tiempos republicanos, lo cierto es que lo acontecido en Figols es mucho más representativo de la sinrazón en esta materia del Gobierno republicano-socialista. La decisión de acabar a cualquier precio con el levantamiento, inhibiéndose de la raíz del problema, que no era otra que el cumplimiento de la legalidad por parte de los poderosos, mostraba un ejercicio de poder que seguía perjudicando a las clases más desfavorecidas, precisamente aquellas que habían colaborado para la llegada del nuevo régimen. [...] Buena parte de estos [patrones] incumplían sistemáticamente no solo los decretos y leyes republicanas, sino también las bases de trabajo que se alcanzaban en el seno de los propios jurados mixtos. Una represión a la que le faltaba, además, una visión política de largo alcance y una orientación inteligente. Ausencia que iba minando el apoyo de la clase trabajadora y que, en el caso de la CNT, facilitó el cambio en su dirección y el control de la organización por aquellos que apostaban por el enfrentamiento, con la consiguiente inestabilidad de la república (Herrerín, 2019: 448).

Merece la pena la larga cita para observar una forma de hacer historiografía más pegada a los acontecimientos de cada momento, frente al idealismo del paradigma historiográfico anterior, según el cual en el anarquismo solo existen unas ideas inmutables que nunca pueden verse afectadas por los acontecimientos. Y es muy difícil explicar un movimiento tan reprimido como ha sido el libertario sin el papel que han jugado en su evolución las acciones policiales, judiciales y militares. Pero este no es el único punto ciego que tiene un paradigma que entiende el anarquismo como una especie de religión monoteísta, sino que también tiene muchas limitaciones a la hora de ver las múltiples conexiones que el anarquismo tuvo, desde sus inicios, con otras ideas y movimientos. Especialmente, como veremos, con el republicanismo.

Surgimiento del anarquismo en el sexenio democrático: la figura de Pi i Margall

Como ha señalado Pablo Sánchez León, el anarquismo español nace como parte del enorme cambio cultural que supuso el sexenio democrático. Es decir, de un proceso revolucionario que no se caracterizó solo por «la construcción de un marco institucional alternativo, sino también y al unísono por la forja de identidades políticas con capacidad reflexiva individual y emocionalmente motivadas por la

aspiración a la deliberación colectiva acerca de la vida comunitaria» (2023: 219). Esto pudo sostenerse gracias a la libertad de opinión y el derecho de asociación,

dos medidas que distribuyeron entre los ciudadanos toda una serie de recursos: unos de carácter interpretativo para la polemización, hasta entonces mucho más limitados, y otros más novedosos de autoorganización colectiva, para la reivindicación política y el reconocimiento de la participación en procesos deliberativos (Sánchez León, 2019: 233).

Lo que trata de demostrar este historiador es que no basta con una relación de explotación laboral para que se inicie mecánicamente una ideología o un movimiento que se oponga a ella. Para que surja una identidad obrera o conciencia de clase sería necesaria la definición de otro al que oponerse, en este caso la burguesía. Y en España, este concepto de burguesía como antagonista del emergente proletariado se adoptaría precisamente, y de forma progresiva, en el sexenio democrático (Sánchez León, 2023: 240-241). En sus palabras:

La representación de la sociedad en una estructura dicotómica derivada de la distribución desigual de la propiedad privada solo podría avanzar de forma decidida y generalizarse en un contexto de auge de la democracia como alternativa al orden liberal histórico. En el caso de la primera experiencia democrática española, su acuñación condenó a desaparecer el concepto de Cuarto estado [...] sustituyéndolo con rapidez por la categoría de proletariado (Sánchez León, 2023: 239).

Desde esta perspectiva, las tendencias democratizantes y republicanas, con su capacidad para destruir los modelos de referencia tradicionales, habrían logrado deslegitimar una desigualdad que los obreros anarquistas acogieron y quisieron llevar más allá: no basta con tener los mismos derechos civiles si permanece un reparto injusto de los recursos materiales.

Esta conexión entre la primera experiencia democrática y el anarquismo puede encarnarse, asimismo, en la figura del republicano Pi i Margall, protagonista de todas las configuraciones de gobierno de la Primera República y «el ideólogo más original y avanzado entre los representantes que destacaron a lo largo del Sexenio Democrático» (Sánchez León 2023: 251). Y es que Pi i Margall no solo tradujo al anarquista Proudhon, sino que sostuvo hasta su vejez ideales muy próximos al anarquismo, como la laicidad, el antibelicismo, el iberismo o el internacionalismo (Pisarello, 2024: 4). Pero más allá de los principios morales, Pi articuló un proyecto político de democratización radical a través de la descentralización hacia el poder local que solo era posible con el apoyo de las clases trabajadoras, y que trataba de atajar, desde lo territorial, una preocupación clave también en la filosofía anarquista: el autoritarismo ejercido desde la concentración de poder. De hecho, la idea de los «municipios libres» formó parte del corpus de varias corrientes libertarias hasta al menos, la Guerra Civil.

Pero no solo sus ideas, también la figura de Pi i Margall supuso un punto de unión entre anarquistas y republicanos durante décadas. Fijémonos por ejemplo en los primeros años del siglo XX. El movimiento obrero va creciendo, el anarquismo realiza su primera huelga general en 1902, y por todo el país están proliferando grupos obreros libertarios que se reúnen para editar e intercambiarse revistas y libros, debatir y conspirar, como retrata Baroja en su novela *Aurora Roja*, de 1904. Baroja, de hecho, con su excelente capacidad para construir personajes y de retratar el mundo que observaba a partir de su famosa «poética reporterista», solo en *Aurora Roja* muestra hasta 26 tipos anarquistas.

Dos de ellos, César Maldonado y el Bolo vienen del mundo republicano. Entroncan con el republicanismo radical y parte del liberalismo clásico en la defensa de la organización federal y el derecho natural. Sin embargo, lo que a menudo es presentado como una evolución teórica, aquí aparece como un campo de tensión y convivencia simultánea entre perspectivas. Merece la pena reproducir un fragmento de la discusión entre Maldonado y otros anarquistas:

—Lo que proclamamos nosotros —decía el estudiante Maldonado con voz iracunda— es el derecho al bienestar de todos.

—Ese es el derecho que yo no veo por ningún lado —replicó Rebolledo, padre.

—Pues yo, sí.

—Pues yo, no. Para mí, tener derecho y no poder, es como no tener derecho. Todos tenemos derecho al bienestar; todos tenemos derecho a edificar en la Luna. ¿Pero podemos? ¿No? Pues es igual que si no tuviéramos derecho.

—Se pueda o no se pueda, el derecho es el mismo —replicó Maldonado.

—Claro —dijo Prats.

—No, claro no —y el jorobado [Rebolledo] agitó enérgicamente la cabeza con vigorosos signos negativos—, porque el derecho de la persona varía con los tiempos y hasta con los países (Baroja, 1904: 67).

Rebolledo no apela a una corriente teórica, sino a la cotidianeidad: «ese derecho yo no lo veo por ningún lado», repite. Entiende que el derecho está del lado de quien tiene la fuerza, algo que también comparte el Madrileño: «Las leyes son como los perros que hay en el Tercer Depósito [...] ladran a los que llevan blusa y mala ropa» (Baroja, 1904: 68). Igualmente, Rebolledo rechaza, por metafísica, la creencia en la sociedad futura que le propone Maldonado, también asociada, a veces de forma esencialista, al anarquismo de esta época: «Porque usted me dice: no habrá ladrones, no habrá criminales, todos serán iguales...; no lo creo [...] porque si tuviera que creer en esos milagros, por su palabra de usted, antes hubiera creído en el Papa» (Baroja, 1904: 70).

De esta manera, los antiguos militantes republicanos aportan al movimiento anarquista de la época una visión jurídica iusnaturalista, a partir de la cual es posible un republicanismo (el federal) distinto de aquel basado en el puro derecho

positivo centralizado. Pese a sus discrepancias, pueden considerarse en el mismo barco con muchos libertarios, pues el derecho natural no sitúa necesariamente al Estado como fuente y garantía de los derechos. Es este uno de los vínculos que permiten una de las anomalías del anarquismo peninsular: que entre sus héroes haya alguien que fue presidente del Gobierno como Pi i Margall. La novela lo muestra, efectivamente, como una figura unificadora entre republicanos y anarquistas: «La única satisfacción política del zapatero [El Bolo, republicano desencantado] como político era ver que los libertarios tenían casi como uno de los suyos a Pi y Margall, y que el recuerdo del viejo y venerable don Francisco se conservaba en todos ellos con entusiasmo y con respeto» (Baroja, 1904: 121).

Anarquistas y republicanos frente a la violencia de la Restauración

Pero para que Baroja en 1904 pudiera detectar tanta variedad de anarquistas, tenía que haberse dado un suceso clave en el que anarquistas y republicanos se encontraron en el mismo frente de lucha política: los procesos de Montjuïc y la campaña de revisión posterior. Esta llegó a convocar con éxito a una manifestación en favor de presos anarquistas a todo el espectro político progresista, desde Pablo Iglesias, Nicolás Salmerón, Pi i Margall o José María Esquerdo, Blasco Ibáñez y hasta el propio José Canalejas, entonces diputado de simpatías republicanas.

Los procesos de Montjuïc, en los que se detuvo a 558 anarquistas, librepensadoras y republicanos, fueron precisamente un intento del Estado de acabar con una red de escuelas laicas o «escuelas neutras», que había estado consolidándose en toda la zona de levante desde los años 1880 y que son el precedente de la red de la Escuela Moderna de Ferrer Guardia. Como ha estudiado Dolors Marín en *La semana trágica: Barcelona en llamas, revuelta popular y la Escuela Moderna* (2009), el clero las llamaba «escuelas bisexuales» por tener coeducación, o «escuelas sin Dios» por tener un temario centrado en historia natural, astronomía o geografía: ciencias que ponían en evidencia el relato bíblico y en las que las maestras laicas invitaban a dar clases a reputados republicanos como el científico Odón de Buen (fundador de la oceanografía en España), o al abogado Pere Corominas.

Según relata el historiador Antoni Dalmau en *El procés de Montjuïc: Barcelona al final del segle XIX* (2010), de esos 558 detenidos, 305 fueron encausados y juzgados mediante consejo de guerra, empleándose la tortura en al menos 28

personas. Pero todo lo que ocurría comenzó a saberse en Europa y después en España, a través de una campaña de divulgación en pro de la revisión de los procesos, con docenas de mítines y manifestaciones por toda la península, comparable y contemporánea del famoso *affaire Dreyfus* y al *J'Accuse..!* de Zola en Francia. En los mítines, a modo de *happening*, se llegaban a quemar reproducciones de los instrumentos de tortura que usaban en Montjuïc. Desde entonces los anarquistas pasaron a ser percibidos de otra manera por la opinión pública: pasaron a ser vistos como víctimas de la arbitrariedad estatal, cuando hasta entonces la prensa mayoritaria solo les tachaba de peligrosos terroristas. De esto se ocupaban las izquierdas y las clases populares mientras el grupo del 98 lloraba, desconcertado, por el imperio perdido.

Una de las primeras que se movilizó contra este abuso estatal fue la republicana y librepensadora feminista Ángeles López de Ayala, porque su amiga, la militante anarquista Teresa Claramunt, fue encarcelada en Montjuïc (Marín, 2024). Y tuvo éxito porque el joven republicano Alejandro Lerroux dedicó sus páginas de *El Progreso* a que el anarquista Joan Montseny trasladara los testimonios sobre las torturas.

Y es que se habían forjado muchas amistades y alianzas en torno a las escuelas laicas y las revistas que habían fundado las sociedades obreras. A la vez que Unamuno intentaba encontrar en sus textos alguna esencia española y escribía artículos defendiendo a Narciso Portas (Unamuno, 1899: 1), el torturador de Montjuïc, republicanos, anarquistas y librepensadoras pensaban y se educaban conjuntamente en casinos, ateneos, cárceles y escuelas, vislumbrando con mucha más precisión las primeras grandes crisis de la Restauración. Pedro Vallina un médico libertario sevillano, aporta un buen cuadro de este ambiente en el Madrid de 1899:

Los republicanos federales, como es sabido, tienen muchos puntos de contacto con los anarquistas. [...] Careciendo en aquella época de local propio y siendo muy perseguidos por la policía, nos refugiábamos en el Casino Federal donde éramos muy bien acogidos por sus socios. [...] Además de federales y anarquistas se reunían en el Casino Federal todos los obreros que no estaban conformes con las ideas y tácticas del socialismo autoritario inspirado por Pablo Iglesias. Así que esas sociedades obreras estaban integradas por anarquistas, societarios [sindicalistas] y republicanos. Aquellas reuniones eran muy animadas e interesantes, pero al sonar el reloj de la primera campanada de las diez, Salvochea [famoso anarquista gaditano] se retiraba a su domicilio. La reunión languidecía en su ausencia y a poco cada uno se iba a su casa (Vallina, 1968: 51).

Estos ejemplos son coherentes con algunas ideas que tenía en común el anarquismo con el republicanismo: el rechazo a la tiranía, el rechazo a la arbitrariedad del poder. Y también el énfasis en la educación: porque ambas

corrientes creen en un sistema político que funcione mejor con personas formadas; la vieja idea republicana de tener una ciudadanía virtuosa, orientada a la *res publica*, no es muy lejana de la búsqueda y creación anarquista de obreros conscientes, de santos laicos, de referentes éticos e intelectuales cuya autoridad emane de sus acciones y palabras antes que de su vinculación con el poder del Estado, de la religión o del capital.

Uno de los más famosos santos laicos fue el propio Fermín Salvochea, que primero ejerció de alcalde republicano de Cádiz, antes de desclasarse y hacerse anarquista e ir distribuyendo periódicos clandestinamente por las gañanías andaluzas. Pasó mucho tiempo en cárceles, que compartió con descendientes de esclavos. Desde esta experiencia, llevó el abolicionismo republicano un poco más lejos: hacia el antirracismo, burlándose de «los que tienen la debilidad de creer que la falta de materia colorante bajo la piel constituye una superioridad de raza» (Salvochea, 1900: 13). Esto en pleno auge del racismo científico, cuando nadie cuestionaba las categorías de Morgan para dividir las sociedades entre «salvajismo, barbarie y civilización», cuando había zoológicos humanos expuestos en el palacio de cristal del Retiro. En esa época, Salvochea dijo, en un lenguaje jurídico propio del republicanismo: «Entre el hombre de color, Maceo, muerto en defensa de la justicia y el derecho, y los blancos que festejaban su muerte, ¿de parte de quién estaba la barbarie y de quién la civilización?» (Salvochea, 1900: 13). Y lo cierto es que las revistas anarquistas fueron las más coherentes con el republicanismo independentista de ultramar: mientras todos los partidos habían aprobado enviar soldados a las guerras coloniales, al poco de terminar la guerra de Cuba, en 1899, *La Revista Blanca* se atreve a publicar un retrato y un perfil ensalzando a José Rizal, escritor filipino que fue asesinado en 1896 por sus vínculos con independentistas del archipiélago (*Suplemento a La Revista Blanca*, 1899: 1)

Hasta ahora hemos visto cómo el anarquismo conectaba claramente con el republicanismo en la importancia de la educación, de la participación de las clases populares, de la laicidad, de la abolición de la esclavitud, de la descentralización y de la defensa contra el abuso de poder, a la vez que debatía sobre derechos civiles. Si avanzamos un poquito más en el siglo, veremos otro ejemplo en que un principio republicano les sirvió para acercarse a los anarquistas: la igualdad ante la ley.

Estamos en 1909, momento en que el gobierno de Antonio Maura decide movilizar a reservistas para combatir a los rifeños que amenazan los intereses de varias empresas mineras españolas en Marruecos. La movilización para la guerra, como se sabe, iba por quintas: uno de cada 5 hombres podía salvarse a cambio de 6.000 reales. Como ha investigado Dolors Marín, en Barcelona las protestas las

iniciaron un grupo de mujeres (la mayoría obreras, otras pertenecientes a grupos como Damas Radicales) en el muelle de embarque de los soldados, tratando de impedir que subieran al barco (2009: 278). Tras ello, el movimiento obrero convocó una huelga general y los anarquistas tomaron las calles de Barcelona, quemando iglesias y conventos y formando barricadas para prepararse ante el ataque del ejército.

La represión fue durísima, de ahí que esos días que en inicio se llamó «La revolución de las mujeres» acabase recordándose como «la semana trágica» (Marín, 2024). Bien, pues esta represión, que incluyó el asesinato en consejo de guerra del pedagogo anarquista Francisco Ferrer i Guardia (fundador de la red de escuelas racionalistas que ampliaron el legado de las escuelas laicas), provocó un nuevo ciclo de protestas cívicas aún más grande que el que habían generado los procesos de Montjuïc.

Volvían a marchar las librepensadoras y, al mismo tiempo, en las manifestaciones de hombres volvían a estar todas las figuras, desde el partido liberal al PSOE, y todos los republicanos, en este caso hasta el propio Galdós, todos en protesta por el asesinato estatal de un anarquista. Las protestas, desde el lado de la política institucional, hicieron caer al gobierno conservador de Maura. Desde el campo de la política no institucional, contribuyeron a la fundación de la anarquista Confederación Nacional del Trabajo, el sindicato que alcanzó un mayor número de afiliados en España antes de la Guerra Civil.

Cultura anarquista en imprentas republicanas

Paralelamente, en Valencia, otra de las zonas de movimiento obrero anarquista, se consolidaba el que quizá haya sido el primer líder populista español (en el sentido de Gramsci y de Laclau), y quizá uno de los primeros del mundo: el escritor y político republicano Vicente Blasco Ibáñez. Su partido, Unión Republicana, ya sea en sus manos o en las de Rodrigo Soriano, fue hegemónico en la provincia de Valencia desde la última década del siglo XIX hasta 1933. Se basaba en una amplia red de casinos en los barrios y en que la soberanía no se delegaba, se tomaba en la calle mediante movilizaciones constantes: les encantaba, por ejemplo, ir a reventar procesiones. De ahí, por ejemplo, la expresión de que algo acabe «como el rosario de la aurora» (Ibáñez Tarín, 2021).

Ningún político como Blasco Ibáñez supo utilizar al movimiento obrero de forma tan exitosa, logrando que los anarquistas votaran en masa a su partido

durante 40 años. Para ello no solo hizo varias novelas protagonizadas por anarquistas, como *La bodega* (1905) o *La Catedral* (1903), sino que también dio apoyo a la editorial Sempere, que publicó millones de libros a precios baratísimos, permitió a las clases obreras de toda España leer a Zola, a Tolstoi, a Victor Hugo, a Eugène Sue, a Kropotkin, a Malatesta...; los republicanos valencianos no tenían reparo en editar a los referentes anarquistas, al fin y al cabo muchos de ellos eran los mismos que los de los republicanos, les daba votos, y eran los libros que más se vendían. No olvidemos que Kropotkin, por ejemplo, fue muy probablemente el autor de ensayo con más ediciones de todo el primer tercio del siglo XX.

Kropotkin fue más editado que Ortega y Gasset, más que Joaquín Costa y que cualquier otro ensayista del canon de la época. Estamos hablando de 131 ediciones y reimpresiones, que se hayan localizado, de los libros y folletos de Kropotkin entre 1885 y 1939 (Soriano y Madrid, 2001). Por supuesto las novelas de Galdós o de Alejandro Dumas, los libretos de teatro comercial de Jacinto Benavente, Arniches o los hermanos Álvarez Quintero vendían más que Kropotkin, pero en pensamiento, en ensayo, era el más editado y seguramente el más leído, porque los obreros leían colectivamente. Merece la pena releer cómo Ramiro de Maeztu, algo asustado, revisa el panorama editorial español en 1901:

De *La conquista del pan*, por Kropotkin, se han hecho en poco tiempo tres distintas traducciones y el número de ejemplares colocados no bajará considerablemente de 20.000. Para dar idea de lo que esto significa basta citar el hecho de que hace muchos años ningún libro editado en España ha alcanzado tal éxito, con las únicas excepciones de *Electra*, por Galdós, y de *Quo Vadis?*, por Sienkiewicz (Maeztu, 1977: 177).

Bien, pues estas décadas de autoeducación masiva del mundo obrero fueron propiciadas conjuntamente por el anarquismo y el republicanismo. Ambos movimientos, como hemos visto, pensaban que la cultura y el pensamiento eran algo que debía ser patrimonio de todos. Pero dentro de los contenidos que ambos propiciaban había uno que les unía especialmente: el anticlericalismo.

Es conocida la algarada que provocó en Madrid el estreno de la obra de teatro *Electra* de Galdós, pero la crítica a la Iglesia (aun desde el cristianismo) ya estaba en obras previas como *Doña Perfecta* (1876), en episodios nacionales como *Un voluntario realista* (1878), etc. Galdós fue un gran referente de los primeros anarquistas. Dice el «abuelo del anarquismo español», Anselmo Lorenzo, en 1901:

Tres hombres de poderosa inteligencia gritan hoy al mundo, iluminan la conciencia de la multitud, sacuden el fatalismo de su pereza y amargan el sibarita placer de los privilegiados. Zola señala la avaricia y la concupiscencia de la burguesía. Galdós muestra la asquerosidad de la llaga clerical. Tolstoi [...] se atreve a perturbar directamente la conciencia del déspota ruso (Lorenzo, 1901: 700).

El propio Blasco publicó novelas durísimas contra el clero como *El intruso* (1904), en que trata de imitar a Zola describiendo el trabajo en los altos hornos vizcaínos, pero al mismo tiempo mostrando y criticando el entramado de poder jesuita de Bilbao. O *La catedral* (1903), donde intenta mostrar todas las vergüenzas del clero toledano visto desde los trabajadores seculares de la capital.

Y luego en política tenemos a Alejandro Lerroux, un líder que solo fue agrandando su notoriedad, para bien y para mal, durante todo el primer tercio del siglo XX, y que basó el grueso de su capital político en criticar y burlarse de la Iglesia en la muy anarquista y antirreligiosa Barcelona.

Porque, de nuevo, donde el republicanismo solía quedarse en criticar al clero, el anarquismo lo veía y apostaba más fuerte, apuntando a la propia religión cristiana. En la época los anarquistas tradujeron folletos como *Los crímenes de dios* del francés Sébastien Faure (1897) o *La peste religiosa* (1903), del alemán Johan Most, pero también es una de las razones clave por las que se fijaron tanto en la ciencia, como veíamos al inicio: entre Darwin y Galileo quedaba muy seriamente dañado el Génesis. Pero la afición a la ciencia fue mucho más lejos y fue un campo común de anarquistas y republicanos durante toda esta época. Ahí está el movimiento librepensador, un movimiento que se apoyaba mucho en la divulgación científica y que ha sido muy poco estudiado: mujeres republicanas y filolibertarias como Belén de Sárraga, Consuelo Álvarez, María Marín dirigieron o colaboraron muchas veces con las principales revistas librepensadoras como *Las dominicales del librepensamiento* o *El gladiador del librepensamiento*. Como han estudiado Ana Muiña en *Rebeldes periféricas del siglo XIX* (2023), Christine Arkinstall (2014) o Dolors Marín (2018), desde ahí reivindicaban todo lo que la Iglesia les prohibía, y que las anarquistas también ponían en práctica, como la libertad de elegir a la pareja, las medidas anticonceptivas, los entierros fuera de camposanto, etc.

Y este movimiento librepensador, también con otros nombres, sigue creciendo en los años 1920. En estos años proliferan en todo Levante una nueva generación de revistas libertarias con un componente más vanguardista y distribuidas por todo el país, de nuevo con mucho apoyo y público republicano. Revisas como *Ética* o *Iniciales* lograron salir incluso durante la dictadura de Primo de Rivera, aparentando hablar de cuestiones más cotidianas y menos políticas, pero con gran parte del campo cultural anarquista escribiendo en ellas (Marín, 2024). Hay historiadores que dicen que el anarquismo desaparece simplemente porque está prohibido y está más difícil la acción sindical. Pero en realidad seguían teniendo un ateneo libertario en cada barrio, solo que disfrazado de grupo excursionista,

naturista o esperantista (Marín, 2024). Lo mismo puede decirse del teatro, una de las artes que más practicaban los libertarios. El movimiento cultural nunca paró, y fue clave para el apoyo masivo, en las calles y en las urnas, a la II República el 14 de abril de 1931 por parte de los anarquistas.

El anarquismo ante el 14 de abril

Pero, ¿cuál fue la relación del anarquismo con la II República? En primer lugar, es necesario señalar que muchos obreros anarquistas participaron de forma entusiasta en el desborde popular que supuso el 14 de abril, de acuerdo con los testimonios conocidos. Así lo relató, por ejemplo, el libertario Navarro Colomer:

Bueno, me acuerdo porque el primer día que me quedé en la cama fue el día que se proclamó la República, el 14 de abril del año 1931. Y yo estaba en la cama, no podía salir de casa porque tuve unas fiebres muy fuertes, y mi madre me dijo: «Mira, ¡han proclamado la República! ¡Han proclamado la República!» Fueron grupos allá en la fábrica, como vivíamos allá en la fábrica, y cerraron la fábrica, los trabajadores por la calle y todo, y al cabo de 2 o 3 días salí a la calle y vi que había... todos con banderas, cantando la Marsellesa (Marín, circa 1985).

Hay que tener en cuenta que la Marsellesa, en aquella época, era otro indicador de unión entre republicanos y anarquistas, tal como ha investigado Dolors Marín:

En el caso catalán, la tradición federal y republicana que formaba al movimiento obrero tuvo un representante indiscutible: Anselmo Clavé, al que los anarquistas reivindicaron siempre en sus publicaciones. Estos anarquistas entonaban la Marsellesa en versión catalana de Clavé en la mayoría de manifestaciones desde finales del XIX hasta los años de la República. La importancia de la Marsellesa era tal que incluso se interpretaba en las ceremonias civiles de entierros, bautizos laicos o uniones libres de los anarquistas, y también de los republicanos, de los radicales del partido de Lerroux en toda España, o de los blasquistas en Valencia. Un ejemplo es la celebración de la unión de Teresa Mañé y Joan Montseny en 1891: se realizó una gran charla sobre la Comuna de París y se interpretó la Marsellesa, según relatan La Tramontana y el Mismo Montseny en sus memorias (Marín, 2010: 150).

Pero no solo los anarquistas de a pie salieron a la calle, también muchos de sus líderes saludaron con simpatía la llegada de la II República. Observar la espectacular movilización social que determinó el fin de la monarquía de Alfonso XIII les llevó a dar un voto de confianza al nuevo régimen,

hasta el punto de que saludaron con «un gesto de cordialidad' y dispuestos «a defender la vida de la naciente república» para evitar que una reacción pudiera «intentar el retroceso al régimen desaparecido». Defensa que [...] no era óbice para mostrar sus recelos y hasta predecir que esa misma república adoptaría, con el tiempo, «una posición franca de conservadurismo frente a todos los intereses de los eternamente oprimidos». Aunque reconocían, con una frase digna de recordar, que si malo era «el régimen republicano que se nos ha venido encima, peor era el régimen monárquico barrido por el país» (Herrerín, 2019: 23).

Las citas que incluye Herrerín en este fragmento se refieren al periódico *Tierra y libertad*, uno de los más escépticos respecto a las posibilidades de una república. Sin embargo, la corriente mayoritaria dentro del anarquismo de la época era el anarcosindicalismo de la CNT, y su principal órgano era el periódico *Solidaridad Obrera*:

El cenetista *Solidaridad Obrera* se mostraba más esperanzado, y consideraba la llegada de la república como «el primer paso hacia la conquista de aquellos derechos ciudadanos vilmente pisoteados después de la Gran Guerra por la plutocracia mundial». La CNT [...] consideraba absurdo que «inoportuna y sistemáticamente se hostigara al régimen nuevo con nombre de principios revolucionarios» (Herrerín 2019: 23).

En la obra de Julián Vadillo *Historia de la CNT: utopía, pragmatismo y revolución* (2019) se muestra cómo la CNT había estado llegando a acuerdos, conspirando y negociando con los diversos sectores republicanos durante toda la dictadura de Primo de Rivera y la posterior de Berenguer, y una vez más se encontraron en las cárceles de Barcelona, que estaban llenas de presos políticos. Fruto de esa situación surge el «manifiesto a los trabajadores», del Comité Pro-Libertad impulsado por el Centre Català d'Esquerres y auspiciado por diversas figuras del republicanismo catalán, pero firmado también por anarquistas como Juan Peiró (Vadillo, 2019: 259). Una vez más, como ocurrió en la campaña por las torturas de Montjuïc y como en la represión tras la Semana Trágica, republicanos y anarquistas se unían por las libertades y contra el terrorismo de Estado.

El anarquismo, como vimos, solo comenzó a enfrentarse a la República cuando empezó a verse reprimido por ella, cuando esta se alejó de aquella opción del federalismo orgánico en la que una insurrección local no era un motivo de represión a sangre y fuego, sino una oportunidad para avanzar en una nación más descentralizada y, por tanto, más democrática y mejor legitimada. En cualquier caso, la estrategia insurreccional vuelve a revisarse por la CNT en 1934, momento en que hace autocrítica y reenfoca su rumbo y estrategia (Vadillo, 2019: 270). Un rumbo que culminaría, tras muchos azares, en el apoyo más o menos velado de la CNT al Frente Popular en 1936 y la participación anarquista en el mismo con cuatro ministerios.

Conclusión

Hemos visto, en definitiva, cómo el anarquismo y el republicanismo comparten muchos de sus valores, entre ellos la importancia de la educación, la cultura y la participación política de las clases populares, la defensa frente al abuso de poder,

el anticlericalismo, la descentralización o la abolición de la esclavitud. También hemos abordado, sin ningún afán de exhaustividad, algunos ejemplos significativos de cómo estos principios compartidos han cristalizado en campañas conjuntas de acción política y antirrepresiva. Pero la conexión entre la esfera de los valores y la de la acción política no es automática, sino que se explica a través de lugares y referentes compartidos de sociabilidad y cultura, de los cuales hemos mostrado algún ejemplo pero que sin duda merecen mucha más atención.

Porque la condición republicana o la condición ciudadana no existen sobre el vacío, no pueden darse sin una base social, sin una cultura que se tome en serio la participación política y la educación. Y nadie se tomó más en serio estos dos ámbitos que los y las anarquistas de la época. Si entendemos la política, claro, más allá del estrecho campo del congreso o de las prebendas caciquiles. De esta manera, y a falta de muchas más investigaciones al respecto, podemos hipotetizar que las formas, lenguajes, contenidos, organizaciones y acciones del anarquismo, su cultura en definitiva, fueron, entre otras cosas, un factor determinante para mantener vivos muchos de los principios y pulsiones republicanas entre 1874 y 1931. Es decir, que a través del anarquismo hay una vía para conectar la primera y la segunda república, la cual de otra manera seguramente nunca habría tenido el apoyo popular que tuvo.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Junco, J. (2010). «La filosofía política del anarquismo español». En Julian Casanova (ed.), *Tierra y libertad: cien años de anarquismo en España* (pp. 11-31). Barcelona: Crítica.
- [s. a.] (18 de noviembre de 1899). «José Rizal». En *Suplemento a La Revista Blanca*, 1.
- Arkinstall, C. (2014). *Spanish Female Writers and the Freethinking Press, 1879-1926*. Toronto: University of Toronto Press.
- Baroja, P. (1904). *Aurora Roja*. Valencia: Sempere.
- Blasco Ibáñez, V. (1998 [1905]). *La bodega*. Madrid: Cátedra.
- (2001). *La catedral*. Introducción de Luis Béjar. Toledo: Antonio Pareja.

- (1904). *El intruso*. Valencia: Sempere.
- Brenan, G. (1962). *El laberinto español: Antecedentes sociales y políticos de la Guerra Civil*. Traducción de J. Cano. París: Ruedo Ibérico.
- Dalmau, A. (2010). *El procés de Montjuïc: Barcelona al final del segle XIX*. Barcelona: Base.
- Elorza, A. (2013). *Anarquismo y utopía: Bakunin y la revolución social en España (1868-1936)*. Madrid: Cinca.
- Faure, S. (1919). *Los crímenes de dios*. Trad. José Prat. Barcelona: Biblioteca de «Tierra y Libertad».
- Gaupp, J. (2021). *Poéticas de la solidaridad: la formación de un movimiento anarquista de masas* (Tesis doctoral). Princeton: Princeton University.
- Herrerín López, Á. (2019). *Camino a la anarquía: La CNT en tiempos de la Segunda República*. Madrid: Siglo XXI.
- Ibáñez Tarín. (16 de enero de 2021). «Anticlericalismo en acción en Valencia (1898-1910): una historia de exaltados inventada por un novelista». *Conversación sobre la historia*. Recuperado de: <https://conversacionsobrehistoria.info/2021/01/16/anticlericalismo-en-accion-en-valencia-1898-1910-una-historia-de-exaltados-inventada-por-un-novelista/>
- Lorenzo, A. (15 de mayo de 1901). «La verdad al tirano», *La Revista Blanca*, 70, 700.
- Maeztu, R. de (1977). «El ideal anarquista». En *Artículos desconocidos (1897-1904)*. Edición de Edward Inman Fox. Madrid: Castalia.
- Marín, D. (circa 1985). *Entrevista personal a Josep Navarro Colomer* [cinta de archivo]. L'Hospitalet de Llobregat: Atxiu Municipal de L'Hospitalet.
- (2009). *La semana trágica: Barcelona en llamas, la revuelta popular y la escuela moderna*. Madrid: La esfera de los libros.
- (2010). *Anarquistas: un siglo de movimiento obrero en España*. Barcelona: Ariel.
- (2018). *Espiritistes i lliurepensadores: Dones pioneres en la lluita pels drets civils*. Barcelona: Angle.

- (mayo de 2024). «Sesión 4. La formación de un movimiento anarquista de masas». *Poéticas de la solidaridad: alternativas al darwinismo social desde la ciencia y la historia del anarquismo*, Madrid: fundación de los comunes.
- Muiña, A. (2023). *Rebeldes periféricas del siglo XIX*. Madrid: La linterna sorda.
- Paniagua, J. (2008). *La larga marcha hacia la anarquía: Pensamiento y acción del movimiento libertario*. Madrid: Síntesis.
- Pérez Galdós, B. (1876). *Doña Perfecta*. Madrid: Imprenta de la Guirnalda.
- (1906). *Un voluntario realista*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- Pisarello, G. (agosto de 2024). «Pi i Margall, entre nosotros». *Ctxt*, nº 311.
- Salvochea, F. (1913). *La contribución de sangre*. Madrid: Biblioteca Salud y Fuerza.
- Sánchez León, P. (2023). *Historia ciudadana: Reencontrar lo común político que heredamos*. Madrid: Postmetrópolis.
- Soriano, I. y Madrid, F. (2014). *Antología Documental del anarquismo español VI: Bibliografía*. Barcelona: CEDALL. Recuperado de: www.cedall.org/Documentacio/IHL/Antologia%20Documental%20del%20Anarquismo%20espanol_V%20I.pdf
- Termes, J. (2011). *Historia del anarquismo en España (1870-1980)*. Barcelona: RBA.
- Unamuno, M. de (27 de agosto de 1899). «La víctima Portas». *Las noticias: diario ilustrado de avisos, noticias, anuncios y telegramas*, año 4, nº 1.254, 1.
- Vadillo Muñoz, J. (2019). *Historia de la CNT: Utopía, pragmatismo y revolución*. Madrid: Catarata.
- Vallina, P. (1968). *Mis memorias*. Caracas: Tierra y Libertad.

II
REPÚBLICA
Y LITERATURA



SOBRE LA OBRA CREADORA DEL GALDÓS REPUBLICANO (1907-1918): A LA LUZ DE SU TIEMPO Y DEL ACTUAL / ABOUT THE CREATIVE WORK OF THE REPUBLICAN GALDÓS (1907-1918): IN THE LIGHT OF HIS TIME AND THE CURRENT

VÍCTOR FUENTES

Universidad de Santa Bárbara, California

Recibido: 22/09/2024

Aceptado: 06/11/2024

Resumen: Las últimas obras de Benito Pérez Galdós nos ponen ante un autor que continúa buscando métodos y formas nuevas de dar cuenta de la realidad española que le rodea. Lejos de estancarse en el realismo tradicional donde le colocaba la crítica, el autor indaga en nuevas formas expresivas que afectarán tanto a sus novelas como a su teatro. En el siguiente artículo se analizan estos rasgos y se actualiza la postura de Galdós en relación con muchos de los problemas de la España actual que ya en dichas obras se anunciaba y denunciaba.

Abstract: The latest works of Benito Pérez Galdós present us with an author who continues to search for new methods and ways to account for the Spanish reality that surrounds him. Far from stagnating in the traditional realism where critics placed him, the author investigates new expressive forms that will affect both his novels and his theater. The following article analyzes these features and updates Galdós's position in relation to many of the problems of today's Spain that were already announced and denounced in these works.

Palabras clave: lucha popular, mujer, *El caballero encantado*, teatro final galdosiano.

Keywords: people's fight, woman, *El caballero encantado*, Galdós's final theater.

Fuentes, Víctor. «Sobre la obra creadora del Galdós republicano (1907-1918): a la luz de su tiempo y del actual». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 82-102. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.004>. ISSN: 2530-8238

Entre 1909 y 1910, años de logros políticos al frente de la Conjunción Republicano-Socialista, Galdós escribe y publica dos de las obras de mayor resalte de sus últimas publicadas: la novela, culminación de su obra novelística, *El caballero encantado*, escrita entre junio y diciembre de 1909 y el drama, *Casandra*, versión teatral de la novela publicada en 1905, estrenada en febrero de 1910. *El caballero encantado*, titulada «cuento real... inverosímil», presenta ya en el título la contradicción que da vida a la novela, donde lo «inverosímil», fundido con lo real, produce lo «verosímil» de esta nueva novela social galdosiana¹. Sobre lo real de ella, el autor, en carta a Teodosia Gandarias, añadía lo siguiente:

[...] diré que en esta obra presento algunos cuadros de la vida española en aspectos poco conocidos, la vida de los labradores más humildes, la de los pastores, la de los que trabajan en las canteras, en obras de carretera y en otras duras faenas, son cuadros de verdadera esclavitud que en la vida hay en estos tiempos, aunque no lo parezca (Nuez Caballero, 1993: 173).

Con el paso de lo real a lo fantástico, se presenta al joven protagonista, don Carlos de Tarsis, vinculado a la decadente aristocracia y a la alta burguesía, señorito madrileño que pasa su vida sin dar golpe, disfrutando y malgastando el dinero que le llega de la explotación de los campesinos en sus latifundios y de las finanzas, quien, al mirarse en el espejo de un amigo, historiador y mago, se transforma en el obrero y campesino Gil, y va de lugar a lugar, por tierras campesinas castellanas, compartiendo esa dureza, cercana a la esclavitud —mencionada arriba—, con obreros, campesinos y pastores. En tal «peregrinaje» se va «regenerando», y encuentra el amor con una joven maestra de humilde familia campesina, Pascuala, la cual, en otro toque de magia, encarna a Cintia, la rica latifundista colombiana, quien fuera la prometida de Tarsis, y que le abandonó. También aparece acompañando a Gil Tarsis en su recorrido el propio Galdós, quien tanto conociera los lugares, pueblos y ciudades que atraviesan, dada su afición a los viajes y a los que hiciera en su campaña electoral, entre 1907 y 1909. En los distintos parajes, sucesos y encuentros que va teniendo el personaje, cuya pátina recuerda a algunos de los de Don Quijote y Sancho en su deambular rural, se van revelando los males que afectaban a la nación española y que Galdós impugnara y denunciara en los discursos de sus giras políticas: la ultrajante explotación de obreros y campesinos, la corrupción, el caciquismo (personificado en la camarilla

1 Publicada en 1909, ya desde entonces, la crítica, acostumbrada a situar la novela galdosiana dentro del realismo convencional, la dejó muy apartada. Volvió a cobrar vigencia con la edición que de ella hiciera Julio Rodríguez Puértolas, en 1982, seguida de varias más ediciones suyas, destacando los elementos de novela social y políticamente comprometida y asimismo la riqueza de los formales, con el antecedente de las novelas de caballería y de *El Quijote*. En nuestros días se han publicado varias ediciones de la novela y en la entrada de Wikipedia hasta se la destaca como novela «vanguardista», dada su experimentación con lo real y los encantamientos.

de Gaitanes, Gaitones y Gaitines), la falta de escuelas y educaci3n y el retr3grado anquilosamiento eclesi3stico, tan vinculado a las altas esferas del poder pol3tico social y econ3mico. Hacia el final del recorrido por estas tierras, en una cuerda de presos, que evoca a la de los galeotes en *El Quijote*, en la que van Gil y Maricl3o, m3gica personificaci3n de la Intra-Historia espa1ola, quien le va guiando, al tratar de escapar, el fusil de un Guardia Civil acribilla a los dos. 3Tr3gico final de la novela? No. De nuevo, el encantamiento: Maricl3o se levanta deshaci3ndose de la muerte y haciendo resucitar a Gil, pero como Carlos Gil de Tarsis.

De vuelta en Madrid, y en una fiesta palaciega de arist3cratas y burgueses, sinti3ndose como Gil, en los rostros que le rodean, 3l s3lo ve el de los campesinos y, en otro, encantamiento, aparece su novia del pueblo, Pascuala, pero encarnada en la rica colombiana, Cintia, ahora como Cintia-Pascuala, quien le dice que, con la riqueza de sus minas de oro, reci3n descubiertas: «...Construiremos veinte mil escuelas² aqu3 y all3. Daremos a nuestro chiquit3n una carrera, le educaremos: para maestro de maestros...» (P3rez Gald3s, 2006: 394). Y concluye con un final feliz, como el de casi la totalidad de la 3ltima obra galdosiana, lo cual desdice a tanta cr3tica que ve en ella, escrita en la vejez, y tan deteriorado en vista y salud, un esp3ritu pesimista. Con la pareja de amantes, diciendo casi a coro: «Cenaremos, descansaremos. Descansaremos. Siento aqu3 la presencia de la Madre, que nos manda repoblar sus estados» (395). El Gald3s de la Conjunci3n Republicano-Socialista expresa, de ese modo, su prop3sito de llevar a la realidad pol3tica y social espa1ola lo *visionado* en su «cuento real... inveros3mil».

Debemos destacar, en este sentido, que, en su 3ltima etapa, con frecuencia, saca su obra literaria y teatral de Madrid, donde la han encasillado los cr3ticos, para llevarla a la vida rural y la del campesinado bajo la dur3sima explotaci3n de latifundistas y caciques. Tal vuelta a la Naturaleza y a la poblaci3n labradora (la mayor3a en la Espa1a de entonces) ya la hab3a anunciado en dos art3culos, «Rura», 1901, y «3M3s paciencia?», 1904³. «Rura» comienza diciendo: «Volvamos a los campos de donde salimos», a1adiendo una dura impugnaci3n de la ciudad:

2 Tal cifra podr3a parecer exagerada, pero recordemos que reci3n llegada la Rep3blica, el 12 de junio de 1931, Marcelino Domingo firm3 un primer decreto de creaci3n por la Rep3blica de 27.000 escuelas. Sus palabras, recogidas por Tu13n de Lara, parecen salir de la novela que nos ocupa y, en tantas otras veces, de labios del propio don Benito P3rez Gald3s: «Y Espa1a no ser3 una aut3ntica democracia mientras la inmensa mayor3a de sus hijos, por falta de escuelas, se vean condenados a perpetua ignorancia» (1993: 22). Ya la maestra Floriana, en el Episodio *La Primera Rep3blica*, estableci3 una escuela humilde «para educar a los ni1os m3s pobres y desamparados de la ciudad», y *La desheredada*, de 1881, estaba dedicada a los maestros.

3 Publicados en *El Progreso Agr3cola y Pecuniario*, en los respectivos meses de enero, 1901 y 1904, y recogidos en *Obras completas de Don Benito P3rez Gald3s*, v. 6, 1942.

«... para venir a embutirnos en las células de estas ciudades oprimidas, pestilentes, hospicios de la vanidad, talleres de una multitud de labores, que acaban la vida antes de tiempo y dan a la humanidad este sello de tristeza, señal de turbación, de clorosis y desequilibrio» (Pérez Galdós, 1982: 1260)⁴. Y en «¿Más paciencia?», devolviendo la voz a los campesinos frente a quienes los explotan pidiéndoles más paciencia, concluye con unas palabras que, en nuestros días, encuentran eco en las manifestaciones y protestas contra la España vaciada:

¿No queréis traernos al campo los beneficios de las ciudades? Pues nosotros llevaremos a las ciudades, las inclemencias de estos yermos, representadas en la tempestad de nuestros corazones, ansiosos de justicia. Inteligencias ocultas y manos bárbaras os devolverán la lección ascética; contra paciencia, acción, contra miseria, bienestar (Pérez Galdós, 1982: 1264).

En su recorrido por un conjunto de pueblos castellanos, Gil Tarsis (como lo hiciera su autor en sus viajes y en la campaña electoral) vio cómo muchos de ellos iban quedando deshabitados y cayendo en ruinas, adelantándonos en más de cien años lo que se vive, ahora, en la España vaciada en esos mismos pueblos⁵. En uno de ellos, Boñices (hoy deshabitado), en un conclave de sus escasos habitantes, se ven palabras como las citadas de «¿Más paciencia?». En esa escena, resaltan las voces de queja de un grupo de las «30 almas» que quedaban en el pueblo: una muy anciana, que fuera madre de veintidós hijos, y sólo le restan dos, dice que dos de sus nietos, mujeres y críos han marchado a Santander para emigrar a América. Más adelante, tras decir que no hay más mozas en el pueblo, precisa «todas se han ido a Soria y al Burgo a ser criadas o *pior cosa*» (Pérez Galdós, 2006: 299) (otro de los aspectos destacables galdosianos de su última obra es el de multiplicar la presencia del habla ordinaria de la gente del pueblo). El enterrador, Cernudas, recuerda que en los años de más muertes él enterraba cuatro cuerpos cristianos cada año y «ahora salimos a ocho por mes, sin contar criaturas que van a la tierra como moscas...» (298). Al final de la secuencia en Boñices, por común acuerdo, los supervivientes proponen, junto con la gente de aldeas cercanas, hombres mujeres y niños armados con garrotes llegar a la casa del gobernador y, allí, «con escándalo, tiros y estacazos limpios, pidieran y recabaran el derecho a existir» (304). Hay, pues, en la última obra de Galdós, pese a que tanta crítica sólo la centra en Madrid, una vuelta al clásico «Menosprecio de corte y alabanza de aldea», de

4 Aunque también añade: «sin renunciar a las luchas de la inteligencia, a las investigaciones científicas y a los afanes gloriosos de la industria y del arte» (Pérez Galdós, 1982: 1260).

5 En el capítulo X del libro *Galdós, 100 años después y en el presente*, «Por campos y pueblos de Soria con *El caballero encantado*», señalé las cifras de población y despoblación de dichos pueblos castellanos en el censo de 1842, en las fechas de la novela y en nuestros días, hoy, varios de ellos deshabitados o con una muy mínima población.

Antonio de Guevara. Ya Gil Tarsis a la entrada de su vuelta a Madrid, exclamará: «... ¡Oh Madrid, patria mía! Con más gusto entré en Boñices» (387).

El repudio de la ciudad moderna hecho ya en «Rura» alcanza su cenit literario en la obra que aparece como una especie de continuación de *El caballero encantado*, según se advierte ya en el título, *La razón de la sinrazón, fábula teatral absolutamente inverosímil*, de 1915, cuando ya retirado de la praxis política, Galdós se centra en la creación literaria llevando a ella las cuestiones político-sociales más apremiantes del momento. En esta fábula teatral, se insiste en dos que afectaban especialmente a las capas populares: la cuestión agraria y la de la educación, temas ya tratados en la novela anterior. Esta obra, en la que se funde la novela-teatro y el teatro-novela, no fue representada⁶, pero sí impresa, despreciada por la crítica de entonces —salvo alguna excepción—, bastante hostil hacia el nuevo estilo narrativo y teatral de Galdós. En ella, se vale, de nuevo, de lo «inverosímil» (llevado esta segunda vez al límite de lo «absoluto»), fundido en lo «real», para mostrar lo «verosímil» —reiteramos— del estado de caquexia y corrupción del orden/desorden político, social y económico de la sociedad española del final de la Restauración. Ya en la paradoja del título laten atisbos del teatro del absurdo. La acción de la novela, en su primera parte, se sitúa en la ciudad de Ursaria (que parece aludir a Madrid, la capital del «oso y el madroño») de Farsalia Nova, bajo la cual podía concebirse a la España del momento, en las que predominaba el imperio de la Sin Razón, la ley de la Mentira, con la burla disfrazada de lógica y la mentira con careta de verdad. A tal efecto, las tres primeras Jornadas, situadas en una de las mansiones palaciegas tan de su última obra, desde *Electra*, de aristócratas y burgueses, resultan una grotesca carnavalada de una vida cotidiana teñida de esa corrupción típica del orden-desorden establecido, propio de las clases altas madrileñas del final de la Restauración; carnavalada socio-política liquidada por un cataclismo que asola a Ursaria al final de la Jornada tercera: borrada por el eclipse de sus mentiras y ruindades.

La cuarta Jornada, en oposición a las anteriores, fuera de la devastada ciudad y de su «enmascaramiento», en el campo, al aire libre (ya sin eclipse ni vientos contrarios), en medio de la vida y de la gente del pueblo, es fiel a la visión del Galdós republicano y último. Bastante ignorada en su tiempo y por décadas, se da el hecho de que, en nuestros días, donde y por doquier tanto cuentan «la verdad de la mentira», y la «no verdad», *La razón de la sinrazón* cobra gran actualidad: varios

6 En el 2014, en el teatro Benito Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, se hizo una representación. Quizá se haya realizado alguna otra, de lo cual no tengo noticias. A partir de 1997, y en los últimos años, sí se han publicado varias ediciones de la obra, la cual ha ganado en atención crítica.

países, por todo el mundo han devenido la «Farsalia Nova», mientras otros están a punto, o en peligro, de pasar a serlo. De aquí, la vigencia de esta fábula, donde tal «Farsalia» queda arrasada, y se apunta, lejos de ella, a una posible humanidad en sencillo bienestar.

El enfrentamiento entre razón y sinrazón se engloba en un proceso dialéctico de dos partes antagónicas, con su síntesis final que conforman la acción y el dispositivo ético y estético de las últimas obras literarias y teatrales de Galdós. Pasamos a sintetizarlo en cómo se presenta en otras de sus últimas piezas de teatro. Siguiendo con *La razón de la sinrazón*, en ella late cierta intertextualidad con el *Fausto* de Goethe. Tres personajes diabólicos, bajo Satán, mueven los hilos de la vida cotidiana, política, social y económica de las corruptas Ursaria y Farsalia Nova: Arimán (calco del persa Ahriman, personificación del espíritu del mal y el caos) y sus subordinados Nadir y Zafario, más un par de brujas, Celeste y Rebeca. Asimismo, encontramos un Fausto (en minúsculas), el protagonista masculino, Alejandro, que se siente «esclavo de la verdad», pero que fracasa en sus ocupaciones y firma el pacto con los diablos, que le alzan a ministro. Aparece, también, y como personaje central, una especie de la Margarita de Goethe, la joven maestra, Atenaida (nombre alusivo a Atenas, y a la razón), pero que, en su caso, no se deja prender en los tentadores lazos que le tienden los diablos y las brujas. Tiene algo de profetisa como Casandra, pues intuye lo que los temblores del tiempo, cada vez más intempestivos, traerán a la ciudad. Y es ella quien redimirá a Alejandro del que ya fuera novia antes de que él la dejara para casarse con una millonaria, tema que, en distintas formas, aparece en la obra de Galdós. La fraudulenta Ley Agraria que el gobierno oligárquico le pide hacer al ministro Alejandro, es ella quien la redacta, y publica anticipadamente, creando un escándalo que le cuesta a él el puesto, pues expresaba todo lo opuesto a lo que se quería legalizar y prevalecía en la sociedad española del momento: «Establece la expropiación forzosa de los latifundios, el reparto de tierra entre los labradores pobres, la reversión al Estado de los predios que no se cultivan» (Pérez Galdós, 2009: 1596). Con el cataclismo queda destruido el palacio aristócrata-burgués y sus habitantes desaparecen de la escena e, igualmente, devuelve a su hoyo infernal a diablos y brujas. Según anuncia Atenaida, con el temblor del cataclismo: «Los dos bandos de la Sinrazón se despedazan entre sí. Impera la Verdad Suprema» (1597).

Hundido el mundo de las mentiras, vemos a Atenaida y Alejandro a salvo en el campo, y yéndose a cambiar en ropas campesinas «para confundirnos con la población rural», como apunta ella, alternando con la gente del pueblo, en viajes, en carros y paradas en posadas (en donde de nuevo salta la pátina de *El Quijote*),

camino de la villa de origen de Alfredo. Ahora, la pareja se abraza, asimismo a una Naturaleza de una belleza exultante, donde se sitúan las dos últimas escenas de la Fábula. Y en el cuadro último, encontramos a Atenaida en el pórtico de su escuela, fundada con unos ideales pedagógicos afines a los de la Institución Libre de Enseñanza, pero para «una muchedumbre de niños de ambos sexos», del pueblo y se divisa a Alejandro «arando con una yunta de bueyes». Finalmente, ella avanza hacia el lector y espectador (como lo harán Casandra y Celia en sus respectivas obras teatrales), y, con el significado mítico y simbólico de su nombre, «personificación de una idea sublime», exclama: «Ved en esta mujer humilde el símbolo de la Razón triunfante. Somos los creadores del bienestar humano...» (Pérez Galdós, 2009: 1615-1616). Tales finales de exaltación humanitaria se repiten en otras obras teatrales del último Galdós, en *Pedro Minio* (1908), *Casandra* (1910) y *Celia en los infiernos* (1913). Brevemente, los presento enmarcados en sucintas referencias sobre lo que nos atañe en ellas.

En *Pedro Minio*, la comedia que toma el nombre de su protagonista, él rechaza la oferta de ir a ser el director de un bien pertrechado nuevo Asilo de Ancianos, que quiere fundar una aristócrata, beata y retrógrada, pero solo para hombres y bajo el cuidado de frailes, haciendo que se cierre el de Nuestra Señora de la Indulgencia, en el cual vive él, a sus 65 años, junto a un grupo de ancianos de ambos sexos de las clases menesterosas. Según expone, al rechazar la tentadora oferta, viven pobre pero alegremente, con sus «locas» ilusiones (con las cuales volvemos a *El Quijote* y a los otros «cuertos locos y locas» del mundo de Galdós, cuestionando el orden-desorden vigente y en solidaridad con los menesterosos), y se afirma en continuar en tal lugar y vida con sabias palabras de anciano:

Volved a vuestro mundo donde disfrutáis el poder, la riqueza y los goces sin medida, y dejadnos en este amado retiro, donde gozamos de lo que nos faltó en los mejores años. Aquí la suprema piedad nos ha dado la paz, la fraternidad, el santo amor a la vida, todo lo que Dios ha concedido a la humanidad para que sea menos doloroso su paso por este mundo (Pérez Galdós, 2009: 1285-1286).

En *Casandra*, obra que gana actualidad en nuestros días, cuando el «huracán de fanatismo religioso», encarnado en la ultraclerical doña Juana, arrasa en tantos lugares del mundo, ya, desde el título, la obra aparece envuelta en simbolismo. El trágico conflicto central se vive entre una revivida Doña Perfecta, doña Juana, con su fama de «santa», aunque tan desmentida por su comportamiento (ambigüedad que ni ella misma comprende y que da fuerza dramática al trágico personaje), y la joven y bella Casandra, con su sentido profético que alude al de la Casandra helénica. La acaudalada dama, que vive entre libros de cuentas y otros de oración, de

70 años, se vale letalmente de las virtudes cristianas con una moral sexual, teñida de sus propias pulsiones y perversiones inconscientes, para querer deshacer la feliz unión amorosa de la fecunda Casandra, de 25 años, con Rogelio, de 26 y con sus dos niños. Rogelio era hijo ilegítimo, fruto de la infidelidad de su difunto esposo, como ella alega, la cual se vale de la treta de exigirle, para darle la herencia que su padre le dejara, que abandone a su amada Casandra, a la que considera pecadora y ligera de cascos, todo lo contrario de lo que es la joven, le quite los dos hijos y se case con una joven aristócrata de su cotarro, lo que él acepta, dejándose comprar. En tal conflicto, con las diabólicas pulsiones de la pretendida santa, simbólicamente se contraponen Tánatos, encarnado por la clerical doña, quien, asimismo, podría simbolizar a la España retrógrada y ultra-clerical, y Eros, vivido en el amor de Casandra, con su libertad de conciencia y sus ansias de futuro de libertad, y un cuerpo escultural, que, también, simbólicamente podría verse como una alusión al de la República, «la niña bonita», como se la llamara. Tal confrontación entre ambas, representando, una, la esterilidad social y, la otra, la fecundidad social, como adelantara Ramón Pérez de Ayala, tan agudo crítico del teatro de Galdós, surge al final del primer acto y estalla en la escena final del tercero y último, de un trágico dramatismo pocas veces igualado en la escena teatral española. Resumiendo: la «santa de caña y hielo», como la denomina Casandra, se niega a devolverle los hijos, y al reafirmarlo frente a la petición de «los hijos o la muerte» (Pérez Galdós, 2009: 1348), Casandra, entrada en un estado de trágico delirio, la apuñala con un cuchillo que, de repente, toma de una mesita entre varios objetos más, y, cuando entra en la sala palaciega Cebrián, el gerente de doña Juana, y, al verla tendida, exclama: «¡Desmayada!», Casandra contesta con voz justiciera: «Desmayada; no, muerta... (*con bárbara entereza*) ¡He matado a la hidra que asolaba a la tierra...! ¡Respira, Humanidad!» (Pérez Galdós, 2009: 1348). Final recibido por el público en el estreno del drama con aplausos y «¡vivas!». Y, a la salida, reiterando lo que había ocurrido con *Electra*, aunque en menor número, una parte del público esperaba en la plaza de Santa Ana prorrumpiendo en gritos de «Viva Galdós» y «Viva la Libertad». Alienta en esta obra teatral el llamado que hiciera la Conjunción Republicano-Socialista el 28 de junio del mismo 1910 a exigir el ejercicio del poder civil, la secularización y la libertad de conciencia, concluyendo con lo siguiente:

¡Ciudadanos que amáis la libertad, el progreso y la cultura! ¡Acudid a quebrantar, primero y a romper, después, las ligaduras teocráticas⁷ que nos estorban el paso

7 Estas «ligaduras» se extienden en *Casandra* más que en su antecedente, *Electra*, pues además de querer «estrangular» la vida de Casandra y de sus niños, ahogan a un grupo de familiares parientes a quienes les correspondía heredar la gran fortuna del matrimonio de doña Juana al morir ella, la cual, a última hora, y negando lo que había testado su marido, se disponía a donar la

hacia las esferas donde hallaremos el aire sano de la libertad y la voz vivificante de la civilizaci3n! (Fuentes, 1982: 122).

¡Ese «aire sano de la libertad», que tanto sopla en las tablas del ́ltimo teatro de Gald3s! En *Celia en los infiernos*, estrenada el 9 de diciembre de 1913, en el teatro Espa3ol, hay, igualmente, dos partes antag3nicas en las que, jugando con la contradicci3n, el sentido de la frase «cielo e infiernos», por la que el cielo se suele adscribir al mundo de la clase alta y el infierno al de las clases bajas, se invierte. De nuevo, la acci3n del drama, en la primera parte, se presenta en el escenario de una muy elegante, y vacua, mansi3n palaciega de la aristocracia-burguesía, al igual que en *Casandra* y en *La raz3n de la sinraz3n*. En este caso, el «palacio de Monte-Montero», donde Celia, marquesa de tal nombre, hu3rfana de madre y padre, a sus 23, a3os, declarada mayor de edad, pasa a hacerse due3a de sus propios actos y del inmenso caudal de su fortuna (de nuevo, como en *Casandra*, y en la posterior *El taca3o Salom3n* (1916) el poderoso caballero Don Dinero quevediano aparece como protagonista (en unos a3os, en que el propio autor, a pesar de la riqueza de su enorme obra, vive en medio de grandes penurias econ3micas). En los dos primeros actos, la acci3n ocurre en la mansi3n palaciega, con Celia, rodeada de quienes han sido sus protectores, dos tíos y una tía, y en vanas reuniones sociales de su c3rculo social aristocrático-burgu3s. Varias de ellas, con un surtido de damas amigas de la familia de alta alcurnia, quienes acuden a ofrecer el hijo como posible marido del caudal de Celia. Ella, por el contrario, pasa el tiempo ensimismada considerando si es posible el matrimonio de una joven rica con un joven pobre, a lo cual est3 decidida, pues ama al joven Germ3n, de 25 a3os, empleado de la casa, llegando hasta a insinu3rsele a 3l en una de las conversaciones de las varias que sostienen, en la que le dice que «si fuera hombre, o si las mujeres gobernarán, yo haría una ley que todas las ricas se casaran con muchachos pobres, no quiero decir con muchachos desarrapados y sucios, sino decentitos y bien educados» (P3rez Gald3s, 2009: 1387), tales como el propio Germ3n, lo cual deja implícito.

Pero, ¡ay!, antes de que Celia le declarara a Germ3n su amor y propuesta de matrimonio, se descubre que el joven, que vive en la mansi3n, andaba seduciendo a bellezas de la servidumbre y había entrado en nocturna relaci3n amorosa con Ester, la doncella de Celia, hermanas de leche, y muy unidas por la amistad. Descubierto el caso, los consejeros y protectores de la casa despiden a Gerardo y Celia,

grandísima parte de la herencia, no a ellos y a ellas, sino a una instituci3n religiosa. Tal resoluci3n, se iba a firmar a las cuatro de la tarde, un poco despu3s del final encuentro entre *Casandra* y do3a Juana, pero, al ser muerta esta, qued3 invalidada y los familiares pasaban a recibir su asignada herencia. A eso tambi3n debieron obedecer los aplausos y vivas al final de la obra.

enfurecida por los celos, también echa de su lado a su querida doncella y amiga, Ester, la cual le dice «Te quiero, te admiro y respeto, pero no te envidio» (Pérez Galdós, 2009: 1397), antes de salir rápidamente, mientras Celia se desploma en una silla «llorando con amargura y desconsuelo», y cuando su consejero don José Pastor le dice que ella tiene la fuerza y el poder, Celia exclama: «Ella vive y yo muero... ¡Maldito poder, maldita riqueza!» (1397), y cae el telón. Ya antes, en la escena VIII y en conversación con Gerardo, Celia se planteaba el tema de la gran desigualdad económica e injusticia social, algo de tanta vigencia hoy, ¡más de 100 años después! Celia, hablando de su riqueza, ya lo expresaba: «No ceso de pensar que la mayor parte de los seres humanos viven en la miseria» (1387), y de su fortuna exclama: «Pues, ahora te digo que el ser tan rica me confunde... me abruma» (1386-1387). Se adelanta Celia, de este modo, y con su posterior decisión a algo que se ha vivido en nuestros días con la millonaria austriaca Marlene Engelhorn que, recientemente, decidió repartir su riqueza de 26 millones de euros entre personas y agencias necesitadas⁸. En menor escala, ya apuntaba a lo mismo, Pelegrín Mendrugó, al recibir la herencia de 682 mil duros, de su rico familiar en Argentina, en *El tacaño Salomón* (estrenada el 2 de febrero de 1916 en el Teatro Lara), sobre la cual dice:

Yo tengo la misión providencial de repartir la riqueza equitativamente. Si no resuelvo el problema social equilibrando el bienestar entre las diferentes clases, me aproximo a la solución de este tremendo problema (Pérez Galdós, 2009: 1647).

Solo por su segunda parte, con los actos 3 y 4, *Celia en los infiernos* merecería el interés que logró cuando se estrenó y siguió teniendo con cierta crítica, y con Galdós llevando la acción del drama de la mansión-palacio al Madrid de los barrios bajos y de la pobreza; algo que, en novela, iniciara en *La desheredada* (1881) y alcanzara su gran cenit en *Misericordia* (1897). Comenzando el tercer acto, encontramos a Celia, apartada de la vacua vida social de su clase, y entregada a la lectura de obras literarias y sociológicas y como le dice a su consejero José Pastor: «No soporto por más tiempo esta vida de mentiras y artificios, mi aburrimiento toca ya en desesperación. Quiero huir, quiero volar» (Pérez Galdós, 2009: 1407); «huida y vuelo» de tantas de las protagonistas en las novelas galdosianas, empezando con Clara en *La Fontana de Oro* (1870)⁹. Celia ha tomado la resolu-

8 Sobre el caso de Marlene Engelhorn deshaciéndose de su riqueza e ir en busca de un empleo para ganarse la vida como tantos otros millones de personas, aparece un extenso artículo en el *New Yorker*, el 9 de septiembre de 2024, 18-24.

9 A ello dedico un capítulo, «Frente al “Ángel del hogar”. Escapadas desgarradoras y otras liberadoras en el universo femenino de Galdós», en el libro *Galdós, 100 años después y en el presente* (2019).

ción, como le expresa a don José, esperando que la acompañe, de abandonar el «cielo-infierno» de su vida palaciega y marchar al «infierno» del mundo de los de abajo, donde ha sabido que se encuentra Germán, en condiciones paupérrimas y resarcirle por haberle despedido, lo mismo que a Ester, lo que hace que se sienta culpable; asimismo, en ese «infierno-cielo» busca su propia redención. Ambos se lanzan a la búsqueda, por las callejas, casuchas y pensiones, tan detalladas en *Misericordia*, y, al igual que Alfredo y Atenaida, en *La razón de la sinrazón*, cambiando su ropa por la de «paletos», pueblerinos; ella, la millonaria, haciéndose pasar por una joven que busca entrar de criada. Tras deambular, como se señala, varios días por tales pobres lugares, encuentran a Ester, quien les lleva a la fábrica donde trabaja junto a Gerardo, con el que ha vivido, sin separarse un día, desde que se les expulsó del palacio. De las misérrimas condiciones de vida y trabajo de los habitantes del barrio y las calles, el anciano Pedro Infinito, «a ratos loco, a ratos cuerdo» (Pérez Galdós, 2009: 1413) —otra nueva figura quijotesca en el universo galdosiano—, que pasa por profesor de Cábala proveyendo ilusiones para sobrevivir a situaciones penosas a la gente del barrio, nos hace una descripción, la más terrible y desconsoladora, quizás, de dichos barrios del Madrid de entonces (¡en pleno 1913!), que se encuentra en la obra de Galdós:

[...] F́jense ustedes en la mísera condición del vecindario de esta casa y las adyacentes. Aquí no hay más que gente pobrísima, vendedores ambulantes, menestrales de la clase más humilde, obreros cargados de hijos, que apenas ganan para ir tirando malamente. Las mujeres anémicas, los hijos encanijados, trabajadores en ruda pelea con sus patronos, que unas veces les despiden sin motivo otras les rebajan la soldada; industriales en pequeña escala, que son víctimas de los asentadores, niños que desde que nacen vienen al mundo empadronados para el cementerio (1425).

El acto cuarto y final es una única y espectacular culminación del drama. Al igual que Joaquín Dicenta, en su famosa *Juan José*, quien convirtiera el escenario del teatro en una taberna de barrio madrileña, Galdós, ahora, lo trasforma en un gran almacén y fábrica de trapos de reciclaje, tomado de uno real en aquel barrio, con el simbolismo que expresa la maravillada Celia: «Aquí viene el deshecho de la vida y aquí se le prepara y dispone para nuevas industrias» (Pérez Galdós, 2009: 1432), lo cual está viviendo ella con su propio «reciclaje». Se trata de un almacén y fábrica, mayormente de obreras, en el que Ester es una de las capatazas, con quienes Celia se siente completamente a gusto¹⁰. El almacén-fábrica está a punto

10 Encontramos un eco en lo realizado por Celia, en lo vivido por doña Emilia Pardo Bazán décadas antes, quien, en 1882, dado el hastío y aburrimiento de la vida social y diversiones de la clase aristocrática-burguesa madrileña en las que vivía junto a su marido, decidió «huir» de ellas e ir a encontrarse en la Fábrica de Tabaco de A Coruña, y con la mayoría de trabajadoras mujeres sobre quienes escribe su novela *La Tribuna*.

de ser vendido a una compañía extranjera, pero ella, velando por el bienestar de las obreras, lo compra. Pone a Germán al frente de la administración y hace votos para que él y Ester funden su unión amorosa en el casamiento. En cuanto a sí misma, dice que vuelve a su «Cielo», pero antes viajará por otros países, según expresa en sus palabras finales: «En estos infiernos he aprendido mucho; en los infiernos y en los cielos de otros países aprenderé mucho más y al volver a mi patria...», frase interrumpida por José Pastor quien le dice que, al volver, procure «ocuparte en labrar tu propio bien, tu propia ventura», a lo cual responde concluyendo el drama: «¡Ah! Mi felicidad sí... Por lo que voy viviendo, la única felicidad que Dios me concede consiste... en hacer felices a los demás» (Pérez Galdós, 2009: 1440) expresión que volverá a tomar cuerpo en otras dos de las últimas obras teatrales, *Sor Simona* y *Santa Juana de Castilla*, que pasamos a tratar a continuación, tras una breve precisión.

Galdós, quien en los últimos tiempos de la Conjunción Republicano-Socialista sintió desilusión con los enfrentamientos y divisiones de los partidos republicanos, y admiración por Pablo Iglesias y los fundamentos y la labor del partido socialista, en cuyos mítines obreros él participó con discursos o cartas (llegando a expresar en un par de ocasiones que estaba a punto de pasarse a él, como varios otros intelectuales y literatos españoles del momento, y que la aurora la veía llegar con el socialismo), con esta obra, escenificando el almacén y fábrica y la vida de las obreras, llevó a la escena teatral un muy sentido homenaje a la clase obrera española; y, en lo que Celia dispone de «dar participación a todos mis obreros en los beneficios» de su empresa (Pérez Galdós, 2009: 1439), apunta a un sistema de democracia económica y cooperativista¹¹.

Sor Simona, presentada el 1 de diciembre de 1915, y *Santa Juana de Castilla*, el 8 de mayo de 1918, se sitúan en el pasado histórico, pero, en función, de la problemática política y social española de su tiempo. *Sor Simona* y *Santa Juana* son la antítesis de las doña Perfecta y la doña Juana de *Cassandra*, santas falsarias; Estas otras, como sus antecedentes, Nina y Benigna, en *Misericordia*, también son santas, según la definición de santidad que nos diera Emmanuel Levinas (2008: 192): «La preocupación por el otro por encima del cuidado de sí, y cómo valor último e inatacable», tal como las ven sus seguidoras y seguidores, gentes de la clase humilde y desheredada. A ambas, se las tachaba de estar poseídas por la locura, la cual, yendo más allá de los dictámenes médicos, apunta a la locura

11 Aunque de ello no se desprende que fuera un drama socialista o de un Galdós socialista, como ha tratado alguna crítica. Lo que él propugnaba, y con todo su respeto y admiración por la clase trabajadora, obrera y campesina, en su última época era una República democrática-social, con gran énfasis en la igualdad y fraternidad, la libertad y la justicia social.

quijotesca: la del alma entregada al bien de los menesterosos, tema tan presente, insistimos, en el ́ltimo Galdós.

Sor Simona se sitúa en el contexto de la tercera guerra carlista, en la primavera de 1875¹², ya apuntando hacia su final, en el 76, en Navarra y en la zona carlista. No se toma partido por ninguno de los dos bandos —y se señala parentesco y amistad entre personajes de los dos opuestos—, lleva Galdós a esta guerra final, de las carlistas, tan destructivas y mortales para la España del siglo XIX, el espíritu de convivencia y tolerancia, ideal tan presente en toda su ́ltima obra. La pieza es una total impugnación de la Guerra, con sus matanzas y sus heridos, protagonistas centrales del drama. Se escribe y se representa en plena I Guerra Mundial, con sus millones de muertos y heridos, además de la guerra de España en Marruecos, a la cual tanto se opuso Galdós al frente de la Conjunción. También podemos sentir como si estuviera ́l, quien tanto exaltara la «santa fraternidad», tratando de ahuyentar la posterior y las más horrenda y trágica de todas las guerras de la Historia de España, la fratricida de 1936-1939, iniciada por los militares golpistas (vívda y casi «morida» por quien escribe esto), con su pavorosa y criminal posguerra.

La acción de *Sor Simona* comienza en una posada de Tolosa, villa de Navarra; de nuevo, por el posadero y los criados y gente del pueblo que entra y sale, con su habla popular, nos vuelven a recordar las posadas y los tipos populares de *El Quijote*. Encontramos al médico militar alfonsista, Clavijo, y a Mendavia, el comandante carlista, ambos de 40 años, hablando de por dónde ir a la «busca y captura» de la «infeliz demente fugitiva» (Pérez Galdós, 2009: 1494), Sor Simona, para devolverla al hospital de su comunidad, monjas de San Vicente Paul, de donde se había escapado al incendiarse el hospital en el cual tenía el puesto de boticaria, pero que, por su supuesto brote de locura, aunque la querían mucho, la tenían encerrada en una celda (de nuevo, el tema del encierro y escape de una mujer). Hacía ya tres años, que andaba de un lugar a otro de la Navarra en guerra, curando heridos y recogiendo flores que llevaba a los cementerios y los altares de las Iglesias. También llega a la posada para unirse a los dos perseguidores en la búsqueda, don Salvador Uribarri, distinguido médico de La Guardia, y tío de Simona. Por ́l sabemos los antecedentes del posible brote de enajenación mental y de su decisión de hacerse monja, una melodramática historia en la que la joven tenía una feliz relación amorosa con otro joven de La Guardia, quien la abandona

12 En el trascurso de la acción, y por el Galdós de los Episodios Nacionales se mencionan algunas de las batallas y los nombres de dos de aquellos generales al mando de los lados opuestos: el carlista Antonio Dorregaray y el liberal Domingo Morriones.

al irse a Vitoria, pues se enamora de una señorita aristócrata con la cual se casará, cayendo Simona en un desolado abatimiento y en lecturas místicas que la llevarían al convento. Fuera de la posada los tres perseguidores, al final de la última escena del primer acto, aparece, como por encanto, Simona, «tranquila y risueña», junto a la vieja y humilde Natika (Natividad), quien le dice a Sarris, otro cabecilla carlista llegado a la posada: «Arrodíllate... es la santa» (Pérez Galdós, 2009: 1506), lo que él obedece, mientras ella señala a Simona la puerta para entrar donde están los heridos.

El segundo acto se sitúa en el Ayuntamiento de Dicastillo, donde está instalado un hospital provisional, lugar apropiado para seguir resaltando la entrega de Simona al cuidado de los heridos. Natika anuncia que sus tres perseguidores se han convertido en tres arcángeles a caballo que custodian a Simona: don Miguel Ulibarre es el apóstol Santiago y los otros dos, San Gabriel y San Miguel. En la escena cuatro, se da una conversación entre Simona y Sarris, quien está deviniendo en un fiel apasionado de ella, aunque le echa por tierra el lema carlista, «Dios, patria y rey», por el cual mata Sarris y por el que está dispuesto a entregar su vida. De Dios, Simona dice que sólo se llega a él por las buenas obras y no matando; la única Patria, precisa, es la humanidad, apuntando en que en ella está «la masa enorme de los humildes, de los desvalidos, de los que no tienen alimentos, ni ropa, ni hogar» (Pérez Galdós, 2009: 1511), lo que nos remite a *Misericordia*, la novela de los «sin hogar», y a *Celia en los infiernos*. Y del rey, le dice lo que de él piensa: «Pues el rey eres tú, el hombre; y quien dice el hombre dice la mujer, el ser humano, que practicando la ley del amor se hace dueño del mundo... Practica la ley del amor, la ley de la humanidad, y lo entenderás» (1511). ¡Gran mensaje el que deja el último Galdós!, del que estamos tan necesitados.

En la mitad del acto, escena V, se introduce un tema melodramático aún más intenso: han sido hechos prisioneros cuatro espías alfonsinos, con graves cargos, tres son mayores y uno tiene dieciocho años, gravemente herido. Logra Simona que le traigan a ella al joven herido y, al verlo, lo reconoce —por su gran parecido con su antiguo novio, Ángel Navarrete— y exclama: ¡Mi hijo!... Durante algunas escenas, el delirante herido se dirigirá a ella como madre. La noticia, tan de melodrama, sacude los corazones en el escenario y en el público, y más con ella insistiendo: «¡Es mi hijo!... ¡Es mi hijo! (le besa)» (Pérez 1518), cae el telón, dejando abierto el suspense, ¿será el hijo de la monja? En el acto tercero, y en el desenlace del drama, se revela que Ángel no es el hijo de ella, sino el del matrimonio del padre con la señorita de Vitoria, y que todo había sido una treta inventada por Simona para que saliera libre el joven y declarara en el juicio que fue ella quien le puso

en la ropa, para que la llevara, la comunicaci3n del general Moriones, al Brigadier Barg3rs para que se dirigiera a ocupar las alturas de Montejurra, lugar en el que se dieron decisivas batallas de la 3ltima guerra carlista. 3ngel, niega eso y se declara 3l el 3nico culpable, y el sal3n del juicio se llena de voces, gritando «¡Matadla!», y «¡A los dos!» (1528), cre3ndose una nueva situaci3n de dram3tico suspense.

Pero, de nuevo, otra sorpresa, entran Clavijo y Uribarri con una misi3n del general alfonsino Moriones, y, tambi3n Mendavia, con parecida misi3n del general carlista. Dorregaray: el acuerdo de un canje de cuatro prisioneros que deja en libertad a 3ngel y a sor Simona. Sin embargo, ella no quiere volver al convento, ni marchar junto al enamorado Sarris al frente de sus tropas. Pide a sus «arc3ngeles» que la lleven a Viana, y dirigi3ndose a sus humildes acompa1antes del pueblo, Natika, Miguela y Sampedro, quienes imploran que les lleve con ella, dice las siguientes palabras, sin ning3n rastro de locura, a no ser su «locura de la Libertad», con el eco de las palabras de Celia y, en general, de lo dicho en *El caballero encantado* y en las 3ltimas obras teatrales de Gald3s:

Sí, venid conmigo; desde Viana continuar3 consagrando mi pobre existencia al socorro de los infelices y menesterosos; pero libremente... libremente... (*Con elevada entonaci3n*). Quiero ser libre, como el soplo divino que mueve los mundos.

(*Todas las figuras de esta 3ltima escena se agrupan convenientemente para formar un hermoso cuadro, Tel3n*) (1531).

Frase, 3sta 3ltima, de Simona, dicha por tantas mujeres en la obra galdosiana y que alienta, con gran intensidad, en el personaje de la siguiente gran heroína de su teatro, Juana, Reina de Castilla, que ha estado tambi3n cuarenta y seis a1os encerrada entre cuatro paredes, como lo estuviera la aut3ntica reina castellana. Con *Santa Juana de Castilla*, su 3ltima obra teatral estrenada en vida, el 8 de mayo de 1918, en el Teatro Princesa, don Benito P3rez Gald3s traía una nueva impronta original a su teatro centr3ndolo en un personaje hist3rico, y persona real, la infausta Do1a Juana, reina de Castilla (1479-1555); figura muy llevada a las letras y a las artes, desde el Romanticismo, hasta nuestros días; tan mitificada como v́ctima de la «locura de amor» por su infiel marido, que la llevara, tras la muerte de 3l, a deambular, durante meses y solo por las noches, acarreando su f3retro, acompa1ada de un cortejo, por los campos de Castilla, tal como qued3 plasmado en el estremecedor cuadro de Francisco Pradilla, bajo el título *Do1a Juana la loca* (1877).

Ya, desde el título, el drama galdosiano desmitifica tal visi3n; en lugar de la «loca», nos «pinta» a la «santa», do1a Juana, la infausta y maltratada Reina de Castilla. Y su «locura de amor» se plasma, a trav3s del drama, en un cuerdo amor-

pasión, no por el infiel esposo, de quien ni se menciona el nombre, sino por el pueblo castellano, que la sigue considerando como su Reina. En el drama, Galdós llevó al público en general algo nada o poco tratado en el mito que se adueñó de ella por entonces: lo de que la supuesta locura fuera, en realidad, una confabulación de su padre, el rey Fernando, para asumir la regencia, y de su hijo Carlos, quien, a la muerte de él, tomaría el poder¹³. A tales efectos, en 1509, la encerraron en un castillo de Tordesillas, donde permaneció cautiva hasta su muerte en 1555. Esto se evoca en el drama, elevando a cincuenta años la reclusión, y, con ello, cerrando Galdós el círculo de su propia obra, de cerca de medio siglo, 1870-1918, llevando a sus novelas y a sus piezas teatrales, desde *La Fontana de Oro*, el tema de la cautividad de la mujer en una sociedad férreamente patriarcal: prisión superada, muchas veces, por la huida y el sumo anhelo de libertad. Brevemente, veamos cómo se vive ello en *Santa Juana de Castilla*.

Aparece la Reina Juana, anciana, con setenta y cinco años, y los casi cincuenta de cautiverio, pero con entereza, en medio del frío, elegante, aunque lúgubre y tétrico —según se lo define— palacio de Tordesillas (con su fondo de novela gótica), en la celda en donde, por décadas, viviera encerrada la que fuera Reina de Castilla, aislada por el padre y el hijo para impedir su gobierno, aunque ella, mujer renacentista, educada en su juventud en la órbita de Luis Vives, que conocía varios idiomas, sabía de música y que fue madre de seis hijos que fueron reyes y reinas de distintos países europeos, podría haberlo hecho; de hecho, Galdós la presenta, magistralmente encarnada por la gran actriz Margarita Xirgu, avistando una muerte redentora, pero sobrepuesta del larguísimo cautiverio, y en ello reside el mérito del depurado y *esencializado* drama.

En la escena I, en el diálogo entre Mogica, viejo servidor de la Reina, y Marisancha, dueña de su servicio, se habla de los cargos que se la imputan para mantenerla encerrada, y se cuestiona el que se la hubiera tenido por loca, estando tan en sus cabales, y por hereje al no querer asistir a misas e ir a la confesión, cuando tenía un hondo sentido religioso. Se critica el conocido mal trato que recibe de sus guardianes, el conde de Denia y su esposa, quienes derrochan fastuosamente todo el caudal asignado a ella, manteniéndola en un miserable encierro. Cuando aparece, al comienzo de la escena II, con su algo de encanto y

13 Se dice que, en su visión, Galdós se valió —aunque con escenas propias de su inventiva— de lo estudiado por Gustav Adolf Bergenroth, en su libro de 1860, analizando tal confabulación; libro, poco o nada conocido cuando él estrenó su obra, en fechas en donde lo difundido y creído sobre la infausta Reina, era lo de su locura amorosa. Solo entrando ya el siglo XXI es cuando aparecen obras literarias y dramáticas en la estela de la visión galdosiana. Contamos con libros como el reciente de María Lares, *Juana I. La reina cuerda*, donde sostiene que fue «maltratada durante 50 años».

hablando sola, Mogica alude a su posible conversaci3n interior, y recuerda que en ella vive «medio siglo de historia del Mundo» (Pérez Gald3s, 2009: 1653), a lo que, humildemente, le responde que para ella no hay m1s historia que la de Castilla y su grandeza, a1adiendo, «Yo no soy nadie» y m1s adelante, resumiendo su condici3n existencial, «silencio... oscuridad..., olvido», concluye: «Y completo esa idea, diciendo ahora libertad [palabra tan oída en labios de las heroínas galdosianas]. No puedo permanecer en esta opresi3n tediosa, malsana» (1657). Y la Reina se prepara para escaparse del palacio, burlando el encierro a que estaba sometida, y como dijera anteriormente «para esparcirme en el campo recorriendo aldeas y caseríos de gente menesterosa y rústica» (1654): tema, reiteramos, al cual tanto se acercara Gald3s en su última etapa, desde *El caballero encantado* y los ensayos anteriores, ya mencionados. Huida que la Reina realiza con ayuda de Lisarda, su camarera mayor, y su esposo, Valdenebros, el mayordomo, yéndose por unos días a Villalba del Alcor¹⁴, donde el matrimonio tenía una granja, y a una pobre aldea vecina.

La apoteosis de la obra, ya en el segundo acto, se da en los pocos días que la Reina, ¡por fin libre!, pasa en el pueblo y aldea vecina con sus queridos súbditos que la adoran, disfrutando de su cuerda «locura de amor» hacia su gente, la m1s «menesterosa y rústica», y en vísperas ya de su muerte por la ancianidad; algo, igual, intensamente vivido por don Benito por aquellas fechas, quien, estando cercano al fin de su vida fue a encontrar el abrazo de su querido público que tanto le aplaudi3 en el estreno de la obra, y en sus salidas al escenario, las últimas de su vida.

Aunque la obra tiene lugar en el siglo XVI, la problem1tica polític0-social de que se trata era una de las «cuestiones palpitantes» de la sociedad espa1ola en aquel 1918: la cuesti3n agraria. ¡Cinco siglos despu3s!, muchísimos campesinos espa1oles seguían viviendo en las condiciones de explotaci3n de que se quejaban los aldeanos de la obra. Recordemos que, en 1915, Julio Senador public3 su demoledor estudio sociol3gico, *Castilla en escombros. Las leyes, las tierras, el trigo y el hambre*, algo a lo que ya se había adelantado Gald3s en *El caballero encantado*. La situaci3n en la aldea del drama recuerda la de Boñices en *El caballero encantado*. El viejo aldeano, Peronuño, que recibe a la Reina, la agradece su presencia en «este olvidado pueblo de Castilla» (Pérez Gald3s, 2009: 1662), algo que sigue hoy resonando con lo de la «Espa1a vaciada». Ella, por su parte, responde con estas palabras. que de

14 Esta menci3n a dicho pueblo de Valladolid en 1918 nos hace ver que la obra ya estaba escrita a1os antes de tal fecha, ya que, en 1916, se le había cambiado el nombre por el Villalba de los Alcores, para no confundirlo con su hom3nimo, Villalba del Alcor, pueblo de Huelva, mientras que el drama de 1918 lo sigue llamando por su nombre anterior.

haberlas podido decir, y hecho de verdad la auténtica Reina Juana, otra hubiera podido haber sido la historia de la monarquía española: «... he querido visitar una aldea de las humildes de esta tierra, y por eso estoy aquí respirando con vosotros el aire campesino, no soy la primera castellana ni tampoco la última: vosotros y yo somos lo mismo, Levántate, amigo» (1664), afirmándose en la otredad ética, tan presente en el propio Galdós, y en Antonio Machado, por aquellas mismas fechas. Luego, como lo hicieran en Boñices, Peronuño, expresa la «cantinela» del malestar y las fatigas que sufren y que no acabaría nunca contándolas. «Aquí hay no pocas labradoras que se pasan la vida descuajando terrenos para que todo se lo lleve el fisco». Y señala a una de ellas, la llamada «Poca Misa», para que siga contando las miserias de las campesinas y campesinos del lugar (1663).

El desenlace de la obra, es muy emotivo, pues se revive la escena (con la gran actuación de Margarita Xirgu) del trance final de la Reina, los últimos momentos de su vida. Sobre tal final, se ha extendido mucho la crítica. Ordenada a regresar al palacio de su reclusión, pues, su hijo, el rey y emperador Carlos (en la historia real fue su nieto Felipe II), sabiéndola a punto de morir envió al jesuita Francisco Borja a que la confesara y le diera la Extremaunción. Al abandonar la aldea, la Reina le dice a Lisarda: «Recoge todo lo que me resta de mi escaso caudal y repártelo entre esta gente infeliz» (1668). Menéndez y Pelayo bien podría haber incluido a la Reina Juana en su *Historia de los heterodoxos españoles*, pues se sabe que no quería ir a Misa ni a confesarse, y, en la pieza teatral, Galdós la hace tener *El elogio de la locura* del renacentista Erasmo como libro de cabecera. El jesuita, antes distinguido aristócrata, ya era conocido de ella, y, frente al doctor Santa Cara (nótese la ironía en el nombre), que la trata de enajenada y el Marqués de Denia, quien, a pesar de su fría cortesía, la ve como una hereje y la maltrata y desprecia, el preclaro jesuita se muestra piadoso y compasivo con ella, asegurándole que no es hereje y que el libro de Erasmo no tiene nada contrario al dogma, y llega —él, que sí fuera hecho santo— a considerarla santa a ella y sin pedirle la confesión y sin darle la Extremaunción, le pasa un crucifijo, que ella recoge exclamando: «¡Jesús, mío siempre te adoré!» (1676), y rezando el Credo, juntos, la Reina fallece, en día de Viernes Santo¹⁵. Al verla expirar, el Francisco Borja galdosiano exclama estas palabras, supuestamente relacionadas con las que dijera en la vida real, las cuales quedan como las últimas del teatro de Galdós, con él en vida, a dos años de su propia muerte:

15 Podríamos añadir aquí unos versos de la «Elegía a doña Juana la Loca», de Federico García Lorca, escrita en 1919: «... En el cofre de plomo, dentro de tu esqueleto, / tendrás el corazón partido en mil pedazos» (1954: 113).

Ya expiró... ¡Santa Reina! ¡Desdichada mujer! Tú, que has amado mucho sin que nadie te amase; tú que has padecido humillaciones, desvíos, ingratitudes sin que nadie endulzara tus amargores con las ternuras de familia; tú que socorriste a los pobres y consolaste a los humildes sin vanagloriarte de ello en el seno de Dios Nuestro Padre encontrarás tu merecida recompensa (*Murmullos de rezos en todos los presentes, suenan con fuerza las matracas en las vecinas torres. Telón muy lento*) (1676).

Como final y complemento necesario de este repaso por las últimas producciones de Galdós, como ejemplo simbólico de su *ir al pueblo* y de esa especie de simbiosis con Cervantes, evoco un poco conocido episodio de una de sus giras electorales por tierras de Castilla, en 1909, recogido en su «Ciudades Viejas: el Toboso»¹⁶ de 1915. En la noche de la llegada al Toboso, revive, recorriendo en la oscuridad, los lugares por donde anduvieran don Quijote y Sancho, y hasta oyendo ladrar a los mismos perros. Por la mañana, describe la presentación que le hicieron del único republicano en la villa, Jesús del Campo, quien le presenta a su hija, la cual servía en casa de un acomodado vecino del lugar, a quien le puso el nombre de «Marsellesa», pero que el cura se lo cambió a Dulce Nombre de María. Galdós, a su vez, se lo cambia a Dulcinea, pero al llamarla por tal nombre, la joven, con un respingo, que evoca a los de tantas de las heroínas galdosianas, le contesta «Marsellesa me llamo y así me llamaré mientras viva» (160). Y cuando él trata de agarrarla por los dos brazos como si quisiera llevársela consigo, ella se desprende diciéndole: «—Mas, ¡jo, que te estrego, burra de mi suegro. Mirar con que se vienen lo señoritos ahora hacer burlas a las aldeanas, como si aquí no se supiesen echar pullas» (160); frases que repetían lo que le dijera una de las dos aldeanas, que en burras y desde el Toboso, venían acompañando a la que Sancho, a quien la tal responde, había hecho creer a Don Quijote que era la Dulcinea encantada, y estaban ambos arrodillados ante ella con Sancho pidiéndola que recibiera «a su cautivo caballero» (capítulo X de la segunda parte del libro). Precizando por qué intentó agarrarla, Galdós alegaba una frase que resultó un tanto profética: «Hícelo para darme cuenta de su fiereza, pues una República, sin coraje [...] no es una tal República, sino un tarro de dulce destinado a que se lo coman los reaccionarios y los absolutistas», y a lo cual añade: «Ya he visto que Marsellesa [una nueva hija del pueblo en la obra galdosiana] es la ideal República: pero está encantada y habrá que esperar, hay que esperar» (160), y, cuando el anhelante padre pregunta: «¿A qué», le responde: «A que Dios o los más sabios encantadores nos la desencanten»

16 Lo recogió Rodolfo Cardona bajo «Un olvidado texto de Galdós», en *Anales Galdosianos* III, 1968, 151-161. Señalaba que fue publicado en *La Esfera* (Madrid), en los números 86 y 87, los días 21 y 28 de agosto de 1915. Se ponen en el texto las páginas entre paréntesis por el texto de Cardona.

(160). Aunque no Galdós, Jesús del Campo sí tendría la alegría de ver a su hija, «Marsellesa», desencantada con la llegada de la II República en abril de 1931.

Y por último, este otro breve episodio ejemplar de cómo la gente del pueblo trabajadora respondía al amor que Galdós tenía por ellos (recordemos que, en las Casas del Pueblo, las obras suyas estaban entre las más leídas). De la multitudinaria despedida del pueblo madrileño acompañando su entierro, el 5 de marzo y el último tributo que se le rindió en la capilla del Ayuntamiento (se habla de que unas treinta mil personas pasaron por la capilla ardiente), destaco la siguiente estampa vivida que parece salida de una de sus novelas:

En el silencio y lento desfile se vio a un obrero, ya entrado en años, con un sólo crisantemo en la mano. Al llegar frente al túmulo se arrodilló, besó la flor y la echó sobre la caja. Cuando los periodistas le interrogaron manifestó con voz entrecortada: «Yo hubiera querido traer una corona de flores como esa que hay en el salón, un ramo de flores. Pero no tengo dinero, porque soy albañil y estoy sin trabajo con el *lock-out*. Pasé por Antón Martín y cogí del puesto de flores este crisantemo». Sin decir más, se alejó llorando¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Careaga, R. y Fernández Cordero, C. (eds.) (2022). *Galdós y el legado de Julio Rodríguez Puértolas. Historia, literatura y sociedad*. Berlín: Peter Lang,
- Cardona, R. (1968). «Un olvidado texto de Galdós», en *Anales Galdosianos*, III, 151-161.
- Coffey, M. (2009). «De profecía a parodia: Galdós y el republicanismo español», en *Actas del Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canarias: Cabildo de Gran Canarias, 9, 312-319.
- Elorza, A. (1975). «Los movimientos sociales en el Madrid de Galdós, del pueblo en armas a la organización obrera», en *Madrid en Galdós. Galdós en Madrid*. Madrid: Biblioteca Nueva, II, 47-84.
- Fernández Cordero, C. (2020). *Galdós en el siglo XX: una novela para el consenso social*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

¹⁷ Se publicó en *El Socialista*. Tomo la cita y lo del número de personas que desfilaron ante su capilla ardiente del ensayo «España en la muerte de Galdós», de Pablo Beltrán de Heredia, recogido en *Benito Pérez Galdós*, editado por Douglas M. Rogers (89-109), y, anteriormente, publicado en *Anales galdosianos*, V (1970).

- Fuentes, V. (1982). *Galdós demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)*. Cabildo Insular de Gran Canaria: Universidad de la Laguna.
- (2019). *Galdós, 100 años después y en el presente. Ensayos actualizadores*. Madrid: Visor.
- García Lorca, F. (1954). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Levinas, E. (2008). *Los imprevistos de la Historia*. Salamanca: Sígueme.
- Nuez Caballero, S. de la (1993). *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarías desde Santander (1907-1915)*. Santander: Consejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander y Ediciones de la Librería Estudio.
- Pérez de Ayala, R. (2003). *Obras completas V. Las máscaras, artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*. Madrid: Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro.
- Pérez Galdós, B. (1982). *Obras completas. Novelas. Teatro — Miscelánea*. VI tomos. Madrid: Aguilar.
- (2009). *Teatro completo*. Rosa Amor del Olmo (ed.). Madrid: Cátedra.
- (2006). *El caballero encantado (cuento real inverosímil)*. Julio Rodríguez Puértolas (edición e introducción). Madrid: Akal.
- (2021). *Lecciones del ayer para el presente. Antología de textos políticos*. Germán Gullón (edición e introducción). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Robles Egea, A. (1982). «Formación de la Conjunción republicano-socialista de 1909». *Revista de Estudios Políticos (Nueva España)*, 29 (septiembre-octubre), 145-164.
- Rogers, D. M. (1979). *Benito Pérez Galdós*. Madrid: Taurus.
- Senador Gómez, J. (1915). *Castilla en escombros. Las leyes, las tierras, el trigo y el hambre*. Valladolid: Viuda de Montero.
- Sobejano, G. (1970). «Razón y suceso de la dramática galdosiana». *Anales Galdosianos* V, 39-54.
- Tuñón de Lara, M. (1993). «Grandes corrientes culturales», en J. L. García Delgado et al. (eds). *Los orígenes culturales de la II República* (pp. 1-24). Madrid: Siglo XXI.



LA ACTUALIZACIÓN DEL ORGANICISMO EN *PERITO EN LUNAS* / THE UPDATE OF ORGANICISM IN *PERITO EN LUNAS*

MARIO DEL AMA NAVIDAD
Temple University

Recibido: 24/07/2024

Aceptado: 22/11/2024

Resumen: El objeto principal de este trabajo es tratar de analizar el inconsciente ideológico de Miguel Hernández en la escritura de *Perito en lunas*. Se llamará la atención sobre el significado que para el poeta tienen los objetos y a qué remite su representación, mediante la cual se propone una vuelta a la visión barroca del mundo. La interpretación que este artículo propone es que nos encontramos ante una actualización de lo que en las próximas páginas vamos a denominar organicismo. Para ello, se realizará una explicación de la matriz ideológica mencionada y cómo se desarrolla su actualización en el siglo XX a propósito del fascismo, se realizará un análisis de textos teóricos de Miguel Hernández y Ramón Sijé, así como de composiciones de *Perito en lunas*.

Abstract: The main purpose of this work is to try to analyze the ideological unconscious of Miguel Hernández in the writing of *Perito en lunas*. Attention will be drawn to the meaning of the objects for the poet and the origin of their representation as a return to the baroque vision of the world. The interpretation that this article proposes is that we are facing an update of what in the following pages we are going to call organicism. To do this, an explanation of the aforementioned ideological matrix will be made and how its updating is developed in the 20th century with regard to fascism, an analysis of theoretical texts by Miguel Hernández and Ramón Sijé will be carried out, as well as compositions of *Perito en lunas*.

Palabras clave: Miguel Hernández, *Perito en lunas*, organicismo, Ramón Sijé, fascismo.

Keywords: Miguel Hernández, *Perito en lunas*, organicism, Ramón Sijé, fascism.

Ama Navidad, Mario del. «La actualización del organicismo en *Perito en lunas*». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 103-129. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.005>. ISSN: 2530-8238

0. Introducción

El objeto principal de este trabajo es analizar el *inconsciente ideológico* de Miguel Hernández en la escritura de *Perito en lunas*¹. Se llamará la atención sobre la manera en que para el poeta los objetos no son sino una representación de Dios en la Tierra; representación mediante la cual se propone una vuelta a la visión barroca del mundo. La interpretación que este artículo propone es que nos encontramos ante una actualización de lo que en las próximas páginas vamos a denominar *organicismo*.

Para explicar en qué consiste este mecanismo ideológico, se realizará una explicación del término que Juan Carlos Rodríguez reacuñó en *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas: el organicismo*. De esta manera, el artículo quedará dividido en cuatro partes: explicación del organicismo y su actualización en el S. XX, las teorías literarias de Miguel Hernández, las de Ramón Sijé y un análisis de varias composiciones de *Perito en lunas* tratando de ejemplificar la tesis expuesta sobre el texto.

1. La ideología organicista y su actualización

Juan Carlos Rodríguez, uno de los exponentes de la crítica literaria marxista española, desarrolla en el citado trabajo la tesis de la *radical historicidad* de la literatura. Defiende que se debe inscribir la obra literaria dentro de su concreta coyuntura histórica y, asimismo, analizarla como una producción de unas condiciones históricas —sociales y económicas— específicas. En ese sentido, la literatura no puede ser considerada un discurso inocente, autónomo o completamente aislado de la realidad sociopolítica. Por el contrario, participa, de forma consciente o inconsciente y en diversos grados de intensidad, en los conflictos de su época, ya sea legitimando el orden establecido o cuestionándolo abiertamente (Becerra Mayor, 2018: 280).

Durante los siglos XVI y XVII, en lo que actualmente se conoce como España, no existía una única literatura homogénea, sino que existían dos tipos, de cuyo cruce se producen submodelos. Estas dos literaturas vendrían a legitimar (a la

1 Tomo el concepto de inconsciente ideológico de Juan Carlos Rodríguez (2002, 2013, 2017, 2022) para referirme a una dimensión de la ideología que, más allá de una imposición estatal vertical, emerge de las relaciones sociales en las que participamos. Este inconsciente estructura inadvertidamente nuestra percepción y acción en el mundo, predisponiéndonos a reproducir prácticas y valores sin plena consciencia. Lejos de ser explícito, opera como un condicionante estructural que moldea nuestra subjetividad y vínculos cotidianos.

par que cuestionan la contraria) dos matrices ideológicas² históricas: organicismo y animismo.

El organicismo, como matriz ideológica feudal, se construye a partir de la concepción de la sociedad como un cuerpo orgánico, donde cada elemento está subordinado a un orden jerárquico y funcional. Esta visión, profundamente enraizada en las categorías escolásticas y aristotélicas, describe a la sociedad como una estructura armónica, en la que cada miembro ocupa un lugar determinado según su posición en la jerarquía social³. En este esquema, la noción de sangre desempeña un papel central: no solo legitima y naturaliza las divisiones jerárquicas, sino que también actúa como fundamento ideológico del sistema nobiliario, vinculando el linaje y la pureza genealógica con el derecho a ocupar los estratos superiores de la estructura social (Rodríguez, 2017: 54).

El animismo, en contraste, emerge como una matriz ideológica burguesa, profundamente vinculada al desarrollo de las estructuras mercantiles italianas y a las transformaciones culturales promovidas por el neoplatonismo renacentista⁴. En esta matriz, la noción central ya no es la sangre, sino el alma, entendi-

2 Según Juan Carlos Rodríguez, la matriz ideológica es la estructuración específica del nivel ideológico dentro de unas relaciones sociales determinadas, siempre vinculada a las condiciones materiales de su formación histórica (2001: 57). No preexiste como una estructura fija o universal, sino que adquiere existencia solo en la práctica concreta, ligada a las dinámicas sociales que la producen. Conceptualizarla como algo ahistórico desvinculado de su contexto material vaciaría su contenido crítico y dialéctico. Asimismo, el concepto de inconsciente ideológico corre el riesgo de perder su enfoque materialista si se desvía hacia un inconsciente libidinal freudiano, como advierten Read (2022: 65) y Bellón Aguilera (2024: 9-10). Este deslizamiento trasladaría el análisis de las relaciones sociales a las pulsiones individuales, diluyendo su anclaje en las relaciones de producción. Es crucial, por tanto, mantenerlo arraigado en su base materialista para evitar interpretaciones idealistas.

3 El organicismo, de raíz aristotélica, se basa en la clásica distinción entre el mundo supralunar, asociado a la calma y la inmutabilidad, y el sublunar, caracterizado por el cambio y el dinamismo. En este esquema, el bien se vincula con la estabilidad y el orden, mientras que el cambio se percibe como descomposición. Esta concepción ontológica encuentra su reflejo en la noción de sangre como marcador social en el organicismo feudal, donde el linaje determina la posición inmutable de los individuos en la jerarquía.

La «sangre azul» opera como mecanismo esencialista que inmoviliza socialmente, legitimando jerarquías «naturales» y asegurando que los privilegios permanezcan exclusivos de la nobleza. Este símbolo ideológico no solo fija el lugar de cada individuo en el cuerpo social, sino que también justifica el orden jerárquico como eterno y armónico. Así, cualquier movilidad social se percibe como una amenaza al equilibrio, reforzando la lógica sustancialista que sustenta el organicismo feudal.

4 El neoplatonismo, en contraste con el aristotelismo, introduce una visión dinámica del universo basada en la transformación. Según esta perspectiva, el alma del mundo, también presente en las esferas celestes, tiene su máxima expresión en el Sol, concebido como el alma del universo. Esto permite pensar los elementos como entidades cambiantes y manipulables, rompiendo con la rigidez del organicismo aristotélico y situando la transformación como principio central.

El culto a los números, la luz y el Sol simboliza la armonía no sensible del alma, articulando un orden natural dual: laico, como un mundo regido por leyes naturales abiertas a la intervención

da no como una extensión o cualificación de aquella, sino como su contrapunto absoluto. Este desplazamiento conceptual representa, en términos ideológicos, una ruptura radical con los fundamentos del modelo feudal. Frente a la rigidez jerárquica y la inmutabilidad del orden social basado en el linaje, el animismo propone una visión que privilegia valores asociados al individuo, la subjetividad y la posibilidad de movilidad social, elementos que comienzan a configurar el horizonte ideológico del humanismo mercantil emergente. En esta lógica, el alma no solo se opone al determinismo genealógico, sino que también simboliza un ideal más abstracto y universalista, capaz de trascender las fronteras impuestas por el orden estamental.

De este modo, estas dos matrices ideológicas reflejan la lucha de clases que, durante tres siglos, enfrentó a la nobleza feudal con una burguesía emergente. La nobleza feudal, fundamentada en la jerarquía de la sangre, buscaba preservar una estructura rígida de privilegios heredados. La burguesía humanista-mercantil, en contraste, promovía un sistema de valores basado en el alma, la razón y el mérito individual (Rodríguez, 2017: 103).

Habiendo establecido las diferencias fundamentales entre las matrices organicista y animista, es pertinente profundizar en la ideología organicista, tanto para comprender su lógica interna como para analizar su reactualización en la literatura del siglo XX.

La matriz organicista, tal como la describe Juan Carlos Rodríguez, se basa en la práctica del desengaño, entendida como el esfuerzo por salvar las apariencias, concebidas como verdades imperfectas pero necesarias. Desde esta perspectiva, las apariencias no son simples ilusiones, sino representaciones que contienen los signos sagrados del orden divino que rige el mundo (Rodríguez, 2017: 59). Si el mundo es creación de Dios y las «cosas del mundo» son manifestaciones de su ser, entonces estas cosas funcionan como un velo tras el cual Dios se oculta. En este marco ideológico, el desciframiento adecuado de estos símbolos sagrados —la capacidad de salvar las apariencias— adquiere una relevancia trascendental, pues se considera que esta labor puede determinar el destino espiritual de una persona tras su muerte.

La belleza, en el organicismo, es una noción profundamente vinculada al orden y la jerarquización. Es decir, la belleza reside en la proporción de las partes,

humana, y cristiano, como una conexión con lo divino (Rodríguez, 2017: 63-66). Este cambio ideológico revaloriza el dinamismo y la movilidad, antes vistos como amenazas, y los convierte en pilares esenciales del cosmos. Así, legitima la transformación y establece un nuevo horizonte cultural donde la actividad humana, ya sea artística o científica, participa activamente en la armonía universal.

entendida como la organización armónica del «todo» en un sistema jerárquico donde cada elemento ocupa un lugar predeterminado. Sin embargo, es el cuerpo el núcleo que sostiene esta perspectiva ideológica. Por un lado, el cuerpo representa la *quidditas*, es decir, la esencia de la semejanza de la criatura respecto al Creador. Por otro, el cuerpo es también el signo visible de la desemejanza entre Dios y el hombre, entre lo material y lo espiritual. En este sentido, el cuerpo corrupto (símbolo del pecado original) se convierte en un espacio donde, mediante la analogía, puede intentarse salvar el abismo insalvable entre el cuerpo y el alma, entre la criatura y su creador (Rodríguez, 2017: 85).

La salvación del alma, por tanto, no depende únicamente de la correcta interpretación de los signos divinos inscritos en las apariencias, sino también del reposo del cuerpo. Esta noción de reposo no se limita a lo individual, sino que se extiende al cuerpo social, concebido también como un organismo jerárquico y armónico. Desde la perspectiva tomista, en la que se fundamenta el organicismo, el bien común es inseparable del orden natural y sustancial de los diversos lugares sociales. Así, la nobleza es vista como un lugar «natural», y cualquier alteración de este orden jerárquico es interpretada como un síntoma de corrupción. La verdadera finalidad de todo movimiento, por tanto, no es el cambio, sino el retorno al reposo, como máxima expresión del bien común y del equilibrio orgánico (Rodríguez, 2017: 54).

En este sistema, el cuerpo social y el cuerpo físico están intrínsecamente conectados, ya que ambos funcionan como espejos donde se reflejan los signos divinos. Sin embargo, esta concepción no solo busca justificar el orden jerárquico de la sociedad feudal, sino también naturalizarlo como un mecanismo necesario para la salvación tanto individual como colectiva.

Con estas premisas establecidas, resulta pertinente interrogarse cómo y bajo qué formas se manifiesta una actualización del organicismo —denominado a partir de ahora como neorganicismo— en las primeras décadas del siglo XX. Este periodo histórico, caracterizado por el pleno establecimiento de la burguesía en las relaciones económicas y sociales, parecía haber superado las condiciones materiales que sustentaron al sistema feudal. Sin embargo, para que el organicismo resurja en este nuevo contexto, se requiere una crisis sistémica del modelo burgués, una crisis que efectivamente comenzó a gestarse en Europa y en España, y que culminaría en la Segunda Guerra Mundial, tras preludios como la Guerra Civil española (Rodríguez Puértolas, Blanco Aguinaga y Zavala, 2000: 201-213).

La cuestión puede sintetizarse de la siguiente manera: el triunfo de la burguesía en el siglo XIX implicó la consolidación de los mecanismos de producción

y explotación capitalistas en la infraestructura económica. Sin embargo, la superestructura ideológica permaneció dominada por una nobleza anquilosada, que veía amenazada la legitimidad de sus valores y su estatus frente al avance de las nuevas relaciones sociales capitalistas. Este desajuste entre base y superestructura —es decir, entre los valores en decadencia del antiguo régimen y los códigos emergentes del capitalismo— generó una crisis ideológica profunda que se tradujo en tensiones sociales de gran alcance.

Frente al avance de la burguesía como clase dominante, surgieron dos respuestas antitéticas que definieron gran parte de las luchas del siglo XX: el fascismo y el comunismo. Estas dos corrientes, aunque opuestas en sus objetivos, compartían una raíz común en su reacción a la crisis del capitalismo. En este marco, el poeta Miguel Hernández puede entenderse como un producto cultural de esta fricción ideológica, ya que su obra opera dentro de la crisis de valores que cuestiona la legitimidad del capitalismo en su fase de consolidación (Becerra Mayor, 2014: 15-16).

El desarrollo de las fuerzas productivas capitalistas rompió los vínculos tradicionales entre los hombres y la tierra, generando alienación, desorientación y una sensación de pérdida. En este proceso de transformación, se desarticuló el antiguo orden orgánico natural: nobles empobrecidos y plebeyos enriquecidos. Este desorden, acentuado por las crisis cíclicas del capitalismo, creó un terreno fértil para la ideología fascista, que clamaba por una restauración del orden perdido. El fascismo, como ideología neorganicista, busca devolver a cada individuo a su «lugar natural», asignándole un rol específico en una sociedad jerarquizada, que se presenta como reflejo de un orden divino inmutable (Becerra Mayor, 2014: 22-23; Ama Navidad, 2023: 79).

En oposición al movimiento y caos inherentes al capitalismo, el fascismo exalta la quietud y la calma como valores esenciales. Frente a la libre circulación de mercancías y personas, se propone fijar cada elemento en su lugar «natural». Este discurso es particularmente atractivo para las élites capitalistas, que, al enfrentar la amenaza de una revolución obrera a gran escala, recurren al fascismo como una solución de emergencia. El fascismo se convierte así en un estado de excepción, un mecanismo de defensa que permite a la clase dirigente reprimir violentamente los movimientos revolucionarios mientras mantiene las condiciones necesarias para la acumulación de capital. Como ha señalado Winckler, «el liberalismo mismo «saca» de sí al estado autoritario como una realización superior de su desarrollo» (1979: 124).

En España, esta dinámica es especialmente evidente durante el régimen franquista. En la primera posguerra, el falangismo se erige como la ideología hegemónica, asegurando el control autoritario y la eliminación de toda oposición obrera. Sin embargo, una vez garantizada la estabilidad política y la desaparición de la amenaza revolucionaria, los falangistas son desplazados por los tecnócratas del Opus Dei, quienes promueven políticas de corte liberal, marcadas por la privatización del Estado y la apertura económica. Este proceso tiene su punto culminante en el Plan de Estabilización de 1959, que marcó el inicio del desarrollismo español.

El Opus Dei, como mediador entre el nacional-catolicismo y el desarrollismo tecnocrático, opera como una figura clave en la reestructuración ideológica del régimen. A través de sus políticas, logran suturar las contradicciones entre el atraso ideológico del régimen fascista y las demandas de modernización económica, consolidando un modelo de autoritarismo tecnocrático que mantiene, no obstante, una matriz ideológica de raíz neofeudal. Con el debilitamiento de los movimientos obreros y la estabilidad del capitalismo global, el fascismo deja de ser necesario como estado de excepción, y España comienza a integrarse en el bloque capitalista internacional (Rodríguez Puértolas, 2008: 43-45; Fernández-Cebrián, 2023: 8).

2. «Mi concepto del poema»: la radical historicidad de Miguel Hernández

Miguel Hernández nació el 30 de octubre de 1910 en Orihuela, Alicante, en el número 82 de la calle San Juan, en el seno de una familia humilde dedicada a la ganadería. Aunque su figura ha sido envuelta en un mito que exagera la pobreza y el autodidactismo del poeta, lo cierto es que su infancia estuvo marcada más por la austeridad que por privaciones extremas. Es legítimo referirse a su entorno como humilde: una familia trabajadora y sencilla, donde la severidad del padre inculcaba el sacrificio y el esfuerzo, a menudo de manera autoritaria y emocionalmente distante, limitando la capacidad de generar afecto en el hogar (Ferris, 2010: 29-31)⁵.

Antes de cumplir los cuatro años, la familia Hernández se trasladó al número 73 de la calle de Arriba, un cambio que refleja cierta estabilidad económica.

5 No debemos olvidar, sin embargo, que al servicio de don Miguel trabajaban entre cuatro y seis personas. Además, logró consolidar su posición como cacique gracias a sus sólidas conexiones con otros caciques (Martín, 2010: 19, 50-52).

Este nuevo entorno lo sumergió en un universo de iconografía natural que marcaría profundamente su vida y obra. Su contacto cercano con la naturaleza le proporcionó un conocimiento intuitivo de la vida elemental, dejando un sustrato indeleble en su sensibilidad poética (Ferris, 2010: 33-34).

Entre 1918 y 1923, Miguel Hernández recibió su educación primaria en la escuela Ave María, una institución dirigida a las familias más desfavorecidas. Aunque su padre podría haber optado por el prestigioso colegio Santo Domingo, eligió no hacerlo, quizás por razones económicas o por considerarlo innecesario. Sin embargo, los jesuitas del colegio, al detectar la extraordinaria inteligencia del joven, decidieron subvencionar su ingreso, permitiéndole cursar el bachillerato. Miguel destacó académicamente, obteniendo calificaciones sobresalientes, pero su formación se vio interrumpida en 1925 por la muerte de su tío, evento que obligó a su padre a priorizar las labores ganaderas sobre la educación de sus hijos⁶. Este abrupto final a su formación académica fue una de las experiencias más traumáticas de su vida.

Tras abandonar los estudios, Miguel Hernández compaginó su labor como cabrero con una pasión clandestina por la lectura y la escritura. Desarrolló un hábito autodidacta, tomando libros de donde podía, a menudo a escondidas de su padre, quien desaprobaba su inclinación literaria. Este rechazo familiar hacia su vocación queda evidenciado en una carta que el poeta escribió a Federico García Lorca el 10 de abril de 1933, después de haber publicado *Perito en lunas*⁷:

Por otra parte, en mi casa soy el cristo de los cinco sampedros: me niegan la mitad del pan; me niegan, padre y madre y sus hijos, como hijos de aquéllos, como hermano de éstos; les avergüenza el que haga versos; no quieren darme vestidos nuevos, y hasta a los pantalones viejos que tengo no les quieren poner remiendos, que amordacen rotos proclamadores de nalgas mías. Hoy mismo, hoy, me han escondido la llave del huerto para que no pudiera entrar en él. Y yo he saltado a la torera la tapia, no la valla, y aquí, en este chiquero de abril, aquí donde ha tenido el suyo «Perito en lunas» este estío, bajo esta higuera, que dilataban hasta sus pámpanos mi carne de acordeón semejante a una palmera degollada, aquí le escribo esto desesperado, desesperado (Hernández, 2019: 222-223).

Aunque Hernández aún compartía los valores conservadores de su entorno, el germen de su cambio ideológico posterior puede rastrearse en su oposición

6 Los hijos de Don Miguel, padre del poeta, representaban su más directo capital humano en el contexto de una economía preindustrial, donde era habitual disponer de la fuerza de trabajo familiar para optimizar los recursos y ahorrar en salarios (Alonso, 1993: 305). En este marco, no resulta sorprendente que decidiera sacar a Miguel de la escuela, priorizando la actividad ganadera sobre su educación formal.

7 Es publicado el 20 de enero de 1933. David Becerra Mayor señala que «a punto estuvo de no ser publicado debido a que el periódico [*La Verdad*] fue clausurado por su implicación y apoyo al golpe de Estado fallido del general Sanjurjo» (2014: 31).

al núcleo familiar, que encarnaba una jerarquía autoritaria y rígida, tematización de una estructura feudal en decadencia (Alonso, 1993: 310). Esta confrontación, lejos de ser meramente anecdótica, operó como un catalizador que definió su sensibilidad artística y su cosmovisión poética, particularmente en *Perito en lunas*. Aquí, el poeta inicia un diálogo con las tensiones entre tradición y modernidad, entre el peso de lo heredado y la búsqueda de un lenguaje propio que legitime su figura como creador (Rodríguez, 2010: 194; Abad Merino, 2019: 562).

La combinación de esta adversidad familiar con su formación jesuita marcó profundamente su poética. Orihuela, en su contexto religioso y cultural, brindó a Hernández una perspectiva que conjuga el peso de la tradición escolástica con una sensibilidad estética capaz de dignificar las realidades más simples mediante la metáfora. Como él mismo admite en la carta a Federico García Lorca, el «aire falso de Góngora» (Hernández, 2019: 222) vertebró su primer poemario. Como señala Sánchez Vidal, «[p]recisamente era la metáfora lo que permitía dignificar las realidades más bajas. Góngora se constituía en el perfecto ejemplo de cómo puede efectuarse la transposición de plantas, espumas, frutos, etc., en joyas inmarchitables» (1976: 10). Esta transposición encuentra su núcleo conceptual en el texto en prosa «Mi concepto del poema», donde Hernández expone su visión sobre el poema como una «bella mentira fingida» y un acto de desciframiento casi litúrgico:

El lector: ¿Qué es el poema?

El poeta: Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Sólo insinuándola no parece una verdad mentira. Una verdad precisa y recóndita como de la de mina. Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias de luces. Una verdad verdadera que no se ve, pero se sabe, como la verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo, existe, late, se alude en el color lunado de la espuma en bulto. ¿El mar no evidente, sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede presentársenos venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas, ¿y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. ¡Oh la naranja: qué delicioso secreto bajo su ámbito a lo mundo! Salvo en el caso de la poesía profética, en que todo ha de ser claridad –porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas–, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mar sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta, con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: «Aquí está DIOS», y lo crearemos? (Hernández, 2018: 1441).

En este texto, Hernández equipara al poema con la luna, símbolo que impregna *Perito en lunas*. La luna, con su capacidad para metamorfosearse, deviene un mediador universal que conecta los objetos más dispares mediante la reducción de estos a formas geométricas simples, predominando las redondeces:

hogazas, hostias, naranjas, gotas de agua, norias e incluso cuernos de toro, entre otros (Sánchez Vidal, Rovira y Alemany, 2005: 35)⁸. Este repertorio iconográfico responde a una visión neorganicista en la que todos los objetos están impregnados por la omnipresencia divina. La redondez, como símbolo de perfección, refuerza la analogía entre el poema y la hostia, ambos receptáculos de lo sagrado (Chevallier, 1978: 38). Así, la luna no solo opera como un astro cambiante, sino como un reflejo de Dios, cuya omnipotencia transforma los objetos según el dictamen del poeta.

La metáfora lunar trasciende la analogía modernista: Hernández no solo conecta objetos entre sí a través de la luna, sino que también los transforma en signos sagrados. Este ejercicio no se limita al plano estético, sino que tiene implicaciones ideológicas: Dios, como autor supremo, «escribe» la naturaleza, y el poeta, en un gesto creacionista, participa en esa escritura divina. En este sentido, *Perito en lunas* no solo se presenta como una obra literaria, sino como un texto sagrado que exige al lector un esfuerzo hermenéutico equivalente al desciframiento de la naturaleza misma.

En última instancia, lo esencial no es tanto lo que los poemas dicen, sino lo que exigen del lector: un «entrenamiento» hermenéutico que, como señala Rodríguez (2017: 54), prepara para leer el mundo en busca de la felicidad. Hernández, al privilegiar el ingenio y la cultura como parámetros de legitimidad, invierte las jerarquías sociales y culturales que lo relegaban al rol de pastor inculto. Su poética se convierte, así, en una reivindicación de su figura como poeta y en una subversión de las estructuras de poder que buscaban negarle ese estatus (Martín, 2010: 211-213).

3. La influencia o yugo de Ramón Sijé

José Ramón Marín Gutiérrez, conocido bajo el seudónimo de Ramón Sijé, nació el 16 de noviembre de 1913 en Orihuela, Alicante, en el número 27 de la calle Mayor de Ramón y Cajal. Hijo de José Marín Garrigós, un comerciante de tejidos perteneciente a la pequeña burguesía, creció en un entorno marcado por la resistencia al cambio. Como observa Becerra Mayor, esta clase social, al igual que la familia de Hernández, se mostraba temerosa ante los grandes cambios que cuestionan una estabilidad social que les permite vivir sosegadamente.

8 En «Noria», Hernández escribe: «Luna, a la danzarina de las danzas,/ desnudas, a la acequia, acoge e iza,/ en tanto a ti, pandero, te golpea:/ ¡cadena de ti misma, prometea!» (vv. 4-8) (2018: 393), estableciendo una relación entre la luna y este objeto. De manera similar, en «Toro» declara: «La hora es de mi luna menos cuarto» (v. 2) (2018: 382).

Por ello, se sentían espontáneamente atraídos por valores conservadores e incluso reaccionarios, considerados los únicos capaces de contrarrestar las transformaciones sociales emergentes (2014: 18).

En esa coyuntura, Ramón Sijé cultivó una filosofía profundamente arraigada en los valores escolásticos y en el conceptismo barroco de Quevedo, que permeaban el ambiente conservador de la iglesia oriolana. Según Fernández Palmeral, esta filosofía, compartida con Hernández, se forjó bajo las sotanas de una iglesia inmovilista, que consideraba la fe ciega y la subordinación a la voluntad divina como los pilares de su doctrina. Desde esta perspectiva, se idealizaba el Siglo de Oro español como un modelo insuperable de gloria cultural y espiritual (2016: 49).

Sijé, con su filofascismo cristiano (Riquelme, 1990; Ama Navidad, 2023), defendía una visión del mundo inspirada en la claridad y perfección del neorganicismo. Como señala Urrutia, para Sijé, la luna (símbolo de Dios) actuaba como la clave o cristal que otorgaba sentido a los objetos y a la vida, dotándolos de una forma perfecta, clara, poliédrica y diamantina (2004: 100-102). Esta nostalgia por la unidad cristalina del mundo clásico cristiano, rota por los movimientos disolventes del romanticismo, se traduce en lo que Cecilio Alonso denomina «una activa nostalgia del siglo de oro teológico» (1974: 30).

Miguel Hernández, aunque dotado de una gran habilidad poética, carecía de la formación teórica que poseía Sijé, quien había completado sus estudios. En este sentido, Hernández se apoyó en la guía de su amigo y mentor, adoptando, al menos temporalmente, un inconsciente ideológico que, como muestra su evolución posterior, no le correspondía plenamente. Martín observa que esta dependencia intelectual contribuyó a la «desideologización» del joven poeta, quien parecía traicionar sus creencias originales en favor de una estética imperante que ocultaba un trasfondo burgués y conservador, ajeno a la sencillez y autenticidad que caracterizaban a Hernández (2010: 127).

El prólogo que escribe Sijé a *Perito en lunas* resulta esclarecedor:

Cuando la poesía es un grito estridente y puntiagudo —de madrugada en flor fría—, cumple el poeta su primer[a] luna reposada: es el poema terruñero, provincial, querencioso de pastorería de sueños.

Cuando es aterradora la pregunta «La poésie est-elle dépendante de la poétique? ou poétique et poésie, du poème?» [¿La poesía depende de la poética? ¿o la poética y la poesía del poema?], nace el religioso albor de su segunda luna: poesía literaria, resonante de voces y reflejos, con fundadora alegría de romancero entrañable; obra conseguida con mínimos «elementos», con mínimo «esfuerzo».

Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza, pariendo, su tercera luna: es el poema de rito inefable, producto de «la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa»; es la estrella pura, en delirio callado de tormentas deliciosas.

Miguel Hernández (nacido el 30 de octubre del año de gracia poética de 1910, en Orihuela, lugar situado a 50 kilómetros de Alicante, a 20 de Murcia), ha resuelto, técnicamente, su

agónico problema: conversión del «sujeto» en «objeto» poético. Porque la poesía —y su «poesía», con musculatura marina de grumete— es, tan solo, *transmutación, milagro y virtud* (Sijé, 2018: 381).

Se describen aquí tres fases lunares/poéticas por las que el poeta debe pasar antes de llegar a su plenitud (a ser un perito). La primera es la «luna reposada», en la que se da el primer aliento poético, el sueño de ser poeta. La segunda, fundada en el «religioso albor», es obra alegre y conseguida con vanidad. En la tercera el poeta se erige como una hermética e inexpugnable torre desde la cual logra la glorificación mediante la divinización de lo natural y cotidiano. Se cumple así la «conversión del «sujeto» en «objeto» poético», de la poesía impura a la pura, de lo terrenal a lo divino; es «*transmutación, milagro y virtud*».

Del mismo modo, resulta significativo lo que escribe Sijé en su ensayo «La novela del belén, o el barroco temporal y el eterno barroco», publicado en *El Gallo Crisis* (nº 2, 1934)⁹:

El eterno barroco, en sus manifestaciones humanas, supone el *conceptismo de la física*, o escolasticismo de la naturaleza y el *conceptismo de la edad de oro*, o idea del Reino de Dios. *El barroquismo es*, pues *la forma plástica del conceptismo*, y el conceptismo, fruto último de una maduración escolástica, de un predominio absoluto de la *ratio*, es un sistema de pensar cristianamente: negando al pensamiento, no ya peligrosamente por la fe, sino por el pensamiento mismo: por la contorsión formal y el mental ascetismo del pensamiento (2021: 379).

Este fragmento parece corroborar la conexión entre el barroquismo y el neorganicismo presente en *Perito en lunas*. Sijé parece igualar el barroco con la idea del Reino de Dios. Más adelante, añade:

¿Para qué inmortalidad —resurrección de la carne y, sobre todo, comunión de los santos— si cabe la posibilidad humana de la edad de oro? ¿Para qué la profecía del reino de Dios, si puede existir la novela de la edad de oro? El barroco temporal marcha por un camino de esclavitud; el eterno barroco nace y vive por la libertad. Porque hay libertad en la imaginación, y hay esclavitud en la realidad (2021: 380).

En otras palabras, Sijé sugiere que el neorganicismo permite experimentar en la tierra lo que tradicionalmente se prometía en el cielo. Sin embargo, omite considerar que solo a través del impacto animista y su visión del mundo bello es posible alcanzar la purificación «en este mundo, que es en este mismo mundo donde debe comenzar a lograrse la fusión con lo Absoluto» (Rodríguez, 2017: 233). Esta posición evidencia contradicciones ideológicas en el discurso de Sijé.

⁹ Es importante señalar que algunos de los textos citados aquí fueron escritos después de la publicación de *Perito en lunas*. No obstante, aunque Sijé no hubiera plasmado estas ideas en artículos antes de esa fecha, ello no implica que no las hubiera transmitido oralmente a Hernández.

En otro artículo, «Antojos del gallo. La ausencia del alma y del objeto (Sonrisa y cólera en la poesía de Rafael Alberti)», publicado en *El Gallo Crisis* (nº 5-6, 1935), escribe:

[El siglo XVIII] Había agotado la máquina de la octava real, máquina de guerra poética que fue necesaria en el Imperio; y había buscado, sumergiéndose en el ambiente sentimental y político del siglo, su representación poético-moral e inocente en la fábula (2021: 444).

La elección de la octava real por parte de Hernández —posiblemente por recomendación de Sijé— en *Perito en lunas* no responde únicamente a su afinidad con Góngora ni a un deseo de dignificación estética. Más bien, implica una declaración de intenciones, tanto imperialistas como cristianas. Esta visión, no obstante, refleja contradicciones adicionales:

Espera el milagro. Espera la resurrección de la carne: *la vuelta del cuerpo a la relación con el alma*. Porque hay que vivir como sin cuerpo: *con el alma sola*. El cuerpo se nos dará en la otra vida, juntamente con el imperio (2021: 449).

La separación entre cuerpo y alma no se puede concebir desde el organicismo, únicamente ya atravesado por el animismo, sea laico o cristiano. Es lógico, por otro lado, que Sijé, viviendo en un estadio ya avanzado del liberalismo, tematice tensiones entre matrices ideológicas como el neorganicismo y el neoanimismo¹⁰.

El texto concluye con un ataque y un intento de redimir a Rafael Alberti, poeta comunista alejado de Dios:

Rafael Alberti aún no ha llegado a la edad del catolicismo. Yo —que acabo de vivir con él seis años de poesía, desesperación esperanzada y muerte— le espero en la capilla más solitaria de mi Cristo: porque la espina que Alberti lleva clavada en el corazón y en la mano, habrá de atravesar trágicamente su cabeza y su alma: *porque hay que comenzar en Federico Nietzsche* (ya vosotros sabéis el principio humano de la poesía de Albert), *y descansar en Cristo*: comenzar en la exaltación absoluta y terminar en la cólera absoluta: en la resignación. Yo oigo el llamamiento del Cristo, y confío: *Rafael, ven a mi yugo* (2021: 455).

Es evidente que Hernández estaba bajo este yugo durante la escritura de *Perito en lunas*. Resulta inevitable recordar los versos que, con justicia, han tenido mayor resonancia que los de su primer poemario:

¹⁰ También Hernández incurre en contradicciones al combinar el neorganicismo con el neoanimismo. Por un lado, destaca la presencia de Dios en los objetos; por otro, subraya su unidad a través de esa misma presencia divina, evocando la «armonía platónica» centrada en el signo más que en la corporeidad (Rodríguez, 2017: 82). Esto, desde el «mecanicismo» (Rodríguez, 2017: 93), permite reducir los signos a formas geométricas, en línea con el cubismo presente en *Perito en lunas* (Rovira, 1978: 129; Sánchez Vidal, 2010: 27). Tanto el platonismo como el mecanicismo requieren anular el interior de los objetos para unificarlos o reducirlos. Sin embargo, dado que ese interior es Dios, parece improbable que Hernández busque conscientemente esta aniquilación, aunque inconscientemente pueda hacerlo.

¿Quién habló de echar un yugo
sobre el cuello de esta raza?
¿Quién ha puesto al huracán
Jamás ni yugos ni trabas,
ni quién al rayo detuvo
prisionero en una jaula?

(«Vientos del pueblo me llevan», vv. 19-24) (Hernández, 2018: 668).

4. Peritaje lunar o saber leer los signos

Una vez tratado el conjunto de textos teóricos que rodean la escritura de *Perito en lunas*, resulta conveniente tratar de aprender también a leer los signos sagrados de Dios; o lo que es lo mismo, tratar de realizar una interpretación de las composiciones. Para ello, se escogerán aquellas que permitan identificar los diversos niveles de análisis que aquí se han esbozado. Tal vez resulte obligatorio comenzar con «Horno y luna», pues es uno de sus versos el que da nombre al poemario:

Hay un constante estío de ceniza
para curtir la luna de la era,
más que aquella caliente que aquél iza,
y más, si menos, oro, duradera.
Una imposible y otra alcanzadiza,
¿hacia cuál de las dos haré carrera?
Oh tú, perito en lunas; que yo sepa
qué luna es de mejor sabor y cepa

(Hernández, 2018: 394).

En el primer verso, el «constante estío de ceniza» actúa como una metonimia del horno, representado a través de su calor, mientras que «la luna de la era» se presenta como una metáfora de la masa de trigo blanca que se cuece en el horno. Como señala Fernández Palmeral, esta luna «surrealista» se interpreta como una figura perteneciente al mundo vegetal, específicamente las mieses, tal vez inspirada en los paseos de Hernández por la era, donde la luna parece bailar sobre el trigo (2006: XXXV). Esta metáfora establece un símil entre el pan que se cuece en el horno y la luna que se eleva en los cielos, reforzado en el tercer verso al afirmar que el calor del horno «iza» esa luna terrestre, haciéndola más cálida y «dorada» que la luna celestial. Sin embargo, se advierte que el pan, al permanecer demasiado tiempo en el horno, puede quemarse, siendo así más «oro» (valioso) pero menos «duradera» (perecedera).

En la segunda parte del poema, Hernández introduce un dilema personal y existencial: las dos lunas representan dos caminos, uno imposible y otro

alcanzadizo. Este contraste metafórico simboliza la encrucijada vital del poeta: ser pastor, como desea su padre, o ser poeta, como anhela su espíritu. Este conflicto está profundamente influido por la compleja relación de Hernández con su padre, quien veía con escepticismo sus aspiraciones literarias. Como describe Ferris, el regreso del poeta a Orihuela tras su estancia en Madrid estuvo marcado por el rechazo paterno, quien consideraba que sus fracasos confirmaban la inutilidad de sus esfuerzos poéticos y reforzaban su idea de que debía dedicarse al oficio familiar (2010: 140).

En los dos últimos versos, Hernández se dirige a sí mismo como «perito en lunas», adoptando un tono irónico y reflexivo. En este soliloquio, su alter ego poético, como una conciencia proyectada al futuro, busca anticipar qué camino le brindará mayor suerte. Esta dualidad entre el poeta y el pastor refleja su tensión interna y su deseo de resolver la encrucijada con una certeza divina. Esta idea aparece también en el texto en prosa «YO –la madre mía», publicado en *El clamor de la verdad* (1932), donde Hernández escribe: «Que me dejen, solo en las que cuelgo islas canarias de hierro en lluvia y cristal, aprender el arte de pescar estrellas; aunque nadie sepa que soy lunicultor» (2018: 1423). Aquí, el término «lunicultor» puede considerarse un antecedente de «perito en lunas», consolidando su identidad como un cultivador de símbolos celestiales.

El poema plantea una pregunta fundamental: ¿qué camino, o qué «luna», debe tomar Hernández? La respuesta no es trivial, pues el poeta se dirige a Dios, representado aquí como la luna, para que le dicte el rumbo. En este contexto, el acto de preguntar a la luna no es solo una búsqueda de orientación práctica, sino también una expresión de fe en el destino divino. La luna, como figura recurrente en *Perito en lunas*, actúa como un símbolo de perfección y trascendencia, capaz de reflejar la voluntad divina en el mundo terrenal.

De este modo, «Horno y luna» no solo representa el dilema personal de Hernández, sino que también encapsula el núcleo de su poética neorganicista: la conexión entre lo divino y lo cotidiano, mediada por el signo sagrado que es la luna. La tensión entre el pastor y el poeta, entre lo material y lo espiritual, encuentra en este poema una síntesis simbólica que trasciende las limitaciones de su circunstancia personal para alcanzar, desde su visión, un significado universal.

En otra composición, «Mar y río», se puede observar cómo Hernández conceptualiza una luna perfecta y cerrada, en el sentido de estar contenida en sí misma para cumplir las funciones orgánicas otorgadas por Dios. Este poema representa una síntesis poética de las dinámicas naturales y divinas, aludiendo a un equilibrio armónico y circular:

Agrios huertos, azules limonares,
 de frutos, si dorados, corredores;
 ¡tan distantes! que os sé si los vapores
 libertan siempre presos palomares.
 Ya va el río a regarle los azahares
 alrededor de sus alrededores,
 en menoscabo de la horticultura:
 ¡oh solución, presente al fin, futura!

(Hernández, 2018: 389).

El poema está estructurado en dos partes, como indica el título. Los primeros cuatro versos se refieren al mar, específicamente al Mediterráneo, mientras que los últimos cuatro describen al río. Esta división refleja la relación simbiótica entre ambos elementos naturales, expresada en términos que remiten a la matriz organicista.

En el primer verso, «Agrios huertos» describe metafóricamente al mar como un huerto agrio, una alusión directa a la sal marina. Este huerto se enriquece visualmente en «azules limonares», donde las olas se imaginan como copas de limoneros flotantes, con limones azules que evocan el movimiento y el brillo del agua. El mar, entonces, se convierte en un paisaje vivo, lleno de elementos orgánicos y dinámicos.

El siguiente verso parece remitir a los esquivos («corredores») peces que son comparados con limones debido a sus escamas doradas por ser el fruto del mar. «¡Tan distantes!» resulta más sencillo, se refiere a que los peces están distantes de Orihuela, pues esta ciudad se encuentra aproximadamente a 32 kilómetros del mar.

Los versos 3 y 4 profundizan en la relación entre el poeta y el mar:

que os sé si los vapores
 libertan siempre presos palomares

Aquí, la interpretación de Fernández Palmeral sugiere una bisemia entre los «palomares» como metáfora de los peces (palometas) y los barcos de vapor que los capturan, aunque esta lectura puede parecer algo forzada (2006: XXI). Más convincente resulta la propuesta de Sánchez Vidal, quien conecta los «vapores» con las velas de los barcos, evocando una imagen lírica de movimiento y libertad inspirada en lecturas de Góngora y Valéry. Este último, en *El cementerio marino*, utiliza la figura de las palomas para simbolizar el desplazamiento entre cielo y mar, una resonancia literaria que Hernández podría haber adaptado para vincular su imaginario a estas influencias clásicas y modernas (Sánchez Vidal, 1976: 111).

La segunda parte del poema se centra en el río, que, al dirigirse al mar, deja de cumplir su función de regar los cultivos, lo que supone un «menoscabo de la horticultura». Esta pérdida temporal se contrarresta al final del poema con la idea de «solución», un término que apunta tanto a la resolución del ciclo del agua como a la restauración del equilibrio natural. El verso «alrededor de sus alrededores» refuerza la circularidad del movimiento, una metáfora de la interconexión entre los elementos naturales.

El poema refleja la visión de Hernández sobre la naturaleza como un sistema orgánico que tiende al reposo. Según la matriz organicista, el movimiento no es un fin en sí mismo, sino un medio para alcanzar el equilibrio natural, dispuesto por Dios. En este caso, el río «muere» en el mar, completando un ciclo perfecto que asegura la continuidad y la estabilidad. Este equilibrio circular recuerda a la luna cerrada, que Hernández asocia con la perfección orgánica y divina.

El concepto de cierre en «Mar y río» conecta con la idea de una luna cerrada en sí misma, capaz de mantener sus funciones gracias a la voluntad divina. La armonía implícita en el poema también se alinea con el neorganicismo, al presentar la naturaleza como un sistema en el que cada elemento tiene un propósito determinado por Dios. Este esquema refuerza la idea de que la verdadera finalidad del movimiento es el retorno al reposo, un estado de gracia que garantiza la perpetuidad del orden divino.

En «Mar y río», Hernández logra entretener simbolismo natural, referencias literarias y una poética de lo divino, construyendo una visión profundamente orgánica del mundo. El poema no solo describe un paisaje, sino que reflexiona sobre la conexión entre los elementos, la circularidad del tiempo y la presencia divina como principio ordenador. Así, la luna perfecta y cerrada, al igual que el río que muere en el mar, se convierten en expresiones de una misma verdad: el reposo armónico al que tiende todo lo creado bajo la gracia divina.

En «La granada», Hernández expresa de forma sorprendente y contradictoria la idea de la perpetuación natural y divina a través de una alegoría en la que convergen la naturaleza y la historia:

Sobre el patrón de vuestra risa media,
reales alcancías de collares,
se recorta, velada, una tragedia
de aglomerados rojos, rojos zares.
Recomendable sangre, enciclopedia
del rubor, corazones, si mollares,
con un tic-tac en plenilunio, abiertos,
como revoluciones de los huertos

(Hernández, 2018: 390).

La granada, como explica Fernández Palmeral, es «símbolo de la fecundidad de la naturaleza», asociada al Árbol de la Vida. Al abrirse por su maduración, esparce sus granos, que simbolizan nuevas semillas capaces de generar más granados. Este hecho es clave para interpretar la composición, ya que, aunque la alegoría de la Revolución Rusa (representada en los «zares») ha atraído la atención crítica, el verdadero núcleo simbólico reside en el florecimiento de nuevos granados, una imagen de perpetuación orgánica que parece reforzar la cosmovisión natural de Hernández (Fernández Palmeral, 2006: XXIII).

En los primeros versos, la granada se compara con la cabeza coronada del zar Nicolás II. La «risa media» (v. 1) alude a la apertura de la fruta cuando madura, asemejando una sonrisa que anticipa la «tragedia» de su interior. El «se recorta» refuerza la conexión con el asesinato de la familia real rusa, mientras que las pepitas de la granada, visibles tras su apertura, se asocian con los órganos de los cuerpos asesinados, destacando su color rojo intenso: «rojos, rojos zares» (v.4).

La alegoría se extiende al comparar la granada con una alcancía (un recipiente cerrado que guarda riqueza) y las pepitas con joyas que decoran la corona. Así, en el segundo verso, las «alcancías de collares» transforman las semillas en símbolos de opulencia, sugiriendo que la granada no solo contiene vida, sino también riqueza, la cual, al abrirse, es redistribuida o destruida.

En los versos 5 y 6, Hernández describe la granada como un maestro del color rojo: «Recomendable sangre, enciclopedia / del rubor». Las pepitas, o «corazones, si mollares», son blandas y abundantes, y su color rojizo refuerza la conexión con la sangre y la tragedia. La dualidad es clara: mientras que la fruta es recomendable por su sabor, la tragedia del color rojo, que evoca sangre derramada, tensiona su carácter simbólico.

En los versos finales, la granada se abre como una luna llena partida, y las semillas que caen desencadenan «revoluciones de los huertos». Este movimiento de caída y regeneración conecta el acto sangriento de la Revolución Rusa con el ciclo natural de la vida. Al abrirse, la granada provoca la multiplicación de granados, lo que Hernández describe como un proceso natural y necesario para la perpetuación de la vida.

El poema contiene una contradicción inherente entre la visión sangrienta de la Revolución y su legitimación como un acto en sintonía con el orden natural. Por un lado, Hernández enfatiza la violencia al describir la Revolución como una «tragedia». Su círculo conservador de amigos y la influencia de su entorno oriolano refuerzan esta interpretación crítica. Sin embargo, la metáfora natural

del florecimiento de nuevos granados sugiere que este proceso, aunque doloroso, sigue el orden natural y, más importante aún, el orden orgánico de Dios.

Desde la cosmovisión organicista de Hernández, todo movimiento encuentra su justificación en el reposo y la perpetuación armónica. De manera subyacente, el poema legitima la toma de tierras por parte del campesinado como parte de un equilibrio divino y natural. Así, la Revolución, aunque sangrienta, aparece como un acto necesario para restaurar el orden en un sistema que, al igual que la granada abierta, da paso a la regeneración.

En «La granada» Hernández fusiona simbolismo natural y alegoría histórica para explorar la complejidad de la Revolución Rusa y sus implicaciones. La fruta, como imagen central, encapsula tanto la violencia como la renovación, subrayando la tensión entre tragedia y fertilidad. Aunque el poeta parece criticar la sangre derramada, su cosmovisión natural legitima el acto revolucionario como parte de un ciclo necesario para la perpetuación de la vida, integrando lo político en el marco divino y natural. Este enfoque contradictorio refleja la ambigüedad ideológica del poeta, atrapado entre su entorno conservador y su admiración por la regeneración orgánica de la naturaleza.

En «Monja confitera», Hernández hace evidente la matriz neorganicista al explorar la relación entre la labor religiosa, los alimentos y la presencia divina en la naturaleza, representada a través del pan y los dulces:

La gala de la luz, a lo cohete
en el poliedro de la vidriera...
Una virgen constante, confitera,
ay, sustrayendo Dios, pellas comete.
Al almidón su mano da en roquete
o por lo que se riza, o por lo cera;
de primor cuando hiñe se propasa,
cuando repulga la que emula masa

(Hernández, 2018: 384).

Los dos primeros versos describen las vidrieras de una iglesia, representadas como poliedros relucientes por la luz que atraviesa sus cristales de colores. La «gala de la luz» alude a los destellos que se proyectan, creando líneas que, como cohetes, trazan caminos en el aire. Según Palmeral, estos versos comparan los rayos de sol con cometas que atraviesan las vidrieras, enfatizando el carácter dinámico de los destellos y su interacción con los relieves de los cristales (2006: VIII). Sin embargo, también podría entenderse que Hernández utiliza «poliedro» metafóricamente para describir la multiplicidad de colores y formas que componen los dibujos de

la vidriera, una visión fragmentada pero armoniosa que se corresponde con el simbolismo geométrico del neorganicismo.

En el tercer verso, «Una virgen constante, confitera», Hernández introduce a la monja que, a través de su laboriosidad, combina su dedicación religiosa con el arte de la confitería. La elección de «virgen» con minúscula no es casual, ya que distingue a la monja del carácter sagrado atribuido a la Virgen María, evitando así una posible blasfemia.

El cuarto verso, «ay, sustraendo Dios, pellas comete», es especialmente revelador. Como señala Vidal, aquí Hernández juega con un doble sentido. «Sustraendo Dios» puede interpretarse como «quitando harina» para hacer las pellas (bolas de masa), pero también sugiere que la monja se desvía de su devoción al dedicarse a la confitería. Este doble juego de palabras refuerza la idea de que el pan, como símbolo eucarístico, contiene a Dios. En este sentido, el acto de sustraer harina es también un acto simbólico que conecta lo terrenal con lo divino, manifestando la presencia de Dios en los alimentos elaborados con trigo, un tema recurrente en la poesía de Hernández (1976: 93).

En los versos 5 y 6, Hernández refuerza la analogía entre los ornamentos religiosos y la labor pastelera. El «almidón» se asocia tanto con el cuidado del hábito de la monja (el «roquete») como con la harina utilizada en la masa de los dulces. Por su parte, «lo que se riza» y «lo cera» evocan la manga pastelera que da forma a los pasteles y la miel que los endulza, fusionando simbólicamente el acto religioso con la creación culinaria. Este juego entre las funciones del hábito y la confitería sugiere que ambas labores, aunque aparentemente distintas, comparten un mismo propósito: glorificar a Dios a través del cuidado y la dedicación.

En el séptimo verso, «de primor cuando hiñe se propasa», el verbo «hiñe» (amasar) refuerza la relación entre la monja y el acto de confeccionar dulces, mientras que el «primor» alude a la perfección y cuidado con los que realiza su trabajo. El último verso, «cuando repulga la que emula masa», describe el bordeado de los pasteles, donde la masa parece cobrar vida al ser moldeada, resaltando la habilidad artesanal de la monja.

El punto central del poema radica en la explicitación de que Dios está presente en el pan. Aunque este es un símbolo tradicional del cristianismo, Hernández lo lleva más allá, insertándolo en la matriz neorganicista. En este marco, los objetos terrenales no solo contienen a Dios, sino que adquieren un significado trascendente al integrarse en el orden orgánico y divino del mundo. La confitería de la monja, al igual que su hábito almidonado, se convierte en un

acto de comunión con lo sagrado, donde la perfección formal y funcional de los elementos refuerza la idea de un universo armonioso regido por Dios.

En «Monja confitera», Hernández logra una síntesis poética entre lo religioso y lo cotidiano, utilizando la imagen de la monja pastelera como un símbolo de la conexión entre lo divino y lo terrenal. La elaboración de dulces, paralela al cuidado del hábito religioso, se presenta como una manifestación tangible de la presencia de Dios en el mundo. Este poema no solo refuerza la interpretación de la matriz neorganicista en *Perito en lunas*, sino que también destaca la capacidad de Hernández para convertir los gestos más mundanos en expresiones de trascendencia y comunión espiritual.

En este trabajo también se ha defendido la autodeificación de Hernández, quien se presenta como un pequeño dios en *Perito en lunas*. Esta idea se desarrolla particularmente en la composición «Yo: Dios»:

El maná, miel y leche, de los higos,
lluevo sobre la luz, dios con calzones,
para un pueblo israelita de mendigos
niños, moiseses rubios en cantones;
ángeles que simulan las pasiones
en una conjunción vana de ombligos,
por esta, donde tiene, serranía,
tanta, pura la luz, categoría

(Hernández, 2018: 384-385).

La interpretación de esta composición ha suscitado debates entre críticos. Fernández Palmeral argumenta que el «dios» mencionado en la octava no es Hernández, sino su padre, cuya figura autoritaria marcó profundamente la infancia del poeta. Para apoyar esta lectura, Palmeral señala el evidente resentimiento de Hernández hacia su padre, quien lo obligó a abandonar los estudios y dedicarse al pastoreo, ejerciendo un control físico y emocional sobre su hijo (Fernández Palmeral, 2006: IX). En este sentido, el «pueblo israelita de mendigos niños» (vv.3-4) representaría a Miguel y su hermano Vicente, quienes sufren bajo la explotación del padre, mientras que «simulan las pasiones» alude al sufrimiento de ambos como un eco de las penurias del pueblo israelita en el desierto.

Por otro lado, Sánchez Vidal apuesta por una lectura más religiosa y metafórica, en la que el propio Hernández se autodeifica como un «dios con calzones» (1976: 94). Esta autodeificación, no exenta de ironía, refleja el acto creador del poeta, quien no solo escribe, sino que se convierte en protagonista de su poema, configurándose como un pequeño dios capaz de generar sus propios símbolos sagrados.

Siguiendo la interpretación de Sánchez Vidal, el poeta se presenta como un dios menor, humanizado y sin pretensiones de blasfemia, como indica el uso de la minúscula en «dios». Este dios con calzones actúa como creador al hacer llover «maná» —una mezcla de miel y leche contenida en los higos— sobre los niños que lo reciben. La elección del verbo «lluevo», transformando su uso defectivo, subraya la acción divina del poeta en su papel de proveedor. Según Vidal, los «niños» se convierten en «moiseses rubios», donde el simbolismo de los cabellos dorados evoca la pureza y la luz, en contraste con los «higos», asociados a los ángeles caídos por su color oscuro y su carga simbólica sexual (1976: 94).

Esta acción creadora implica que Hernández no solo genera símbolos, sino que establece una jerarquía simbólica en la que el poeta es mediador entre lo divino y lo terrenal. Como dios menor, transforma los elementos naturales —el maná de los higos— en signos sagrados, legitimando su capacidad de moldear el mundo poético.

En esta composición, Hernández combina elementos visuales y simbólicos para explorar la tensión entre la luz y la oscuridad. Los «moiseses rubios» representan la claridad y la inocencia, mientras que los «higos», oscuros y caídos, se convierten en emblemas de lo terrenal y lo sensual. Este contraste refuerza la idea de que la creación poética no solo imita la naturaleza, sino que la eleva a un plano simbólico donde lo divino y lo humano se entrelazan. La «serranía» del último verso, con su luz pura y elevada, parece simbolizar el lugar desde el cual el poeta-dios actúa, en una posición intermedia entre el cielo y la tierra.

Si aceptamos la interpretación de Sánchez Vidal, Hernández no solo se presenta como un poeta creador, sino como un protagonista central de su propio universo poético. Este «dios con calzones» no es una figura omnipotente, sino un mediador que dota a los objetos y actos cotidianos de una dimensión sagrada. Esta autodeificación, aunque humilde, refuerza la matriz neorganicista al establecer que los elementos del mundo natural —como los higos— contienen a Dios en tanto que símbolos.

La elección del título, «Yo: Dios» deja claro el carácter personal de la composición, en la que Hernández, consciente de su capacidad creadora, transforma su identidad en un símbolo más de su obra. En este sentido, el poema no solo reflexiona sobre la relación del poeta con su entorno, sino que también legitima su papel como pequeño dios, capaz de convertir el lenguaje en un instrumento de trascendencia.

«Yo: Dios» ofrece una síntesis de las tensiones que recorren la obra de Hernández: entre lo terrenal y lo divino, entre la creación y la sumisión, entre la luz

y la oscuridad. Al configurarse como un pequeño dios, Hernández no solo legitima su labor poética, sino que establece un marco simbólico donde los elementos naturales, como el maná de los higos, se convierten en vehículos de lo sagrado. La interpretación de Sánchez Vidal, que ve en este poema una autodeificación del poeta, resulta especialmente reveladora, ya que coloca a Hernández en el centro de su universo poético, como creador y símbolo a la vez.

Conclusiones

A partir de la puesta en común de los trabajos de Juan Carlos Rodríguez (2001 y 2017), David Becerra Mayor (2014 y 2018) y Julio Rodríguez Puértolas (2000 y 2008), se ha evidenciado cómo, en la coyuntura de la crisis social burguesa de comienzos del siglo XX, una matriz ideológica que parecía haber desaparecido —el organicismo— resurge actualizada, adaptándose a la infraestructura burguesa que inicialmente la había desplazado. Este resurgimiento, en forma de fascismo, revela su carácter contradictorio: mientras que el capitalismo necesita desarticular esta matriz para mantener sus propias relaciones de producción, también la emplea como un instrumento eficaz para contener y reprimir el movimiento obrero.

En esta coyuntura específica, las contradicciones ideológicas —entendidas como el desajuste entre la superestructura y la base material— se manifiestan de manera particularmente intensa, y encuentran expresión en los discursos literarios de la época. La literatura, lejos de ser un espacio neutral, se convierte en un campo de batalla en el que se tematizan estas tensiones, ya sea legitimando el orden existente o cuestionándolo abiertamente.

La producción inicial de Miguel Hernández se inscribe en estas dinámicas, transmitiendo lo que David Becerra Mayor denomina «elementos residuales de un mundo en descomposición» (2014: 19). Bajo la influencia de Ramón Sijé, Hernández adopta un rechazo a la modernidad burguesa que no se posiciona desde una perspectiva progresista, sino desde una visión reaccionaria que idealiza un pasado jerárquico y orgánico. En *Perito en lunas*, esta reacción se materializa en una poética que busca una vuelta a la visión barroca del mundo, donde cada elemento ocupa un lugar orgánico determinado por un orden divino.

Esta poética se convierte en una resistencia reaccionaria frente al avance de la modernidad burguesa, que, aunque critica el sistema, no lo hace desde un marco emancipador. En lugar de ello, propone una regresión hacia un modelo

social sustentado en los valores orgánicos y naturales de un pasado teológico. Este modelo se alinea con las ideologías fascistas, que buscan restaurar un orden jerárquico bajo el amparo de un discurso de estabilidad y armonía.

No será hasta la escritura de «Sonreídme» (1935) que Hernández se aleja de esta visión tradicional y religiosa. Según Rodríguez Puértolas, Blanco Aguinaga y Zavala, este poema marca un punto de inflexión, reflejando su «ruptura con el pasado tradicional y religioso y su toma de conciencia social» (2000: 336-337). A partir de este momento, la oposición de Hernández a la burguesía deja de articularse desde un marco reaccionario para inscribirse en un horizonte comunista, comprometido con la lucha obrera y las reivindicaciones colectivas.

Este cambio no puede entenderse como una simple evolución lineal, sino como una transformación dialéctica que responde a las contradicciones históricas. La influencia de sus experiencias personales y políticas, junto con el impacto de la coyuntura social de los años treinta, conduce a Hernández a replantear su posicionamiento frente a la modernidad y a encontrar en el comunismo un espacio de resistencia frente al capitalismo.

El análisis de la producción inicial de Miguel Hernández dentro de las dinámicas ideológicas de su tiempo permite identificar cómo en su obra se tematizan las tensiones entre la modernidad burguesa y los residuos de un modelo orgánico en crisis. En un primer momento, Hernández se posiciona desde una resistencia reaccionaria que idealiza un pasado teológico y jerárquico. Sin embargo, en su obra posterior se lee una transformación en la que la crítica al capitalismo se articula desde un marco comunista, orientado a la emancipación colectiva. Este cambio evidencia no solo las contradicciones de su coyuntura histórica, sino también el potencial de la literatura para reconfigurar las bases ideológicas desde las que se cuestiona el orden social.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Merino, L. M. (2019). ««Aire falso de Góngora»: vanguardia y ultraísmo en *Perito en lunas*». En José Ferrándiz Lozano *et al.* (eds.), *Miguel Hernández. Poeta en el mundo: IV Congreso Internacional Orihuela – Elche – Alicante* (pp. 559-580). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

- Alonso, C. (1974). «Fascismo, catolicismo y romanticismo en la obra de Ramón Sijé». *Camp de l'Arpa*, 11, 29-33.
- (1993). «Desclasamiento y mentalidad campesina en Miguel Hernández». En José Carlos Rovira (ed.), *Miguel Hernández, cincuenta años después, Actas del I Congreso Internacional Miguel Hernández. Alicante, Elche, Orihuela, (25-28 de marzo de 1992)*, Tomo I (pp.305-310). Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández.
- Ama Navidad, M. del (2023). «Ramón Sijé. Fascismo y organicismo actualizado». *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 18, 73-88.
- Becerra Mayor, D. (2014). *Miguel Hernández. Del fascismo al comunismo*, Madrid: Ediciones del Orto.
- (2018). «La actualización del animismo en *Soldados de Salamina* y *La lengua de las mariposas*». En Natalie Noyaret y Catherine Orsini-Saillet (eds.), *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain. Binges: Éditions Orbius Tertius* (pp. 279-295). Binges: Éditions Orbius Tertius.
- Bellón Aguilera, J. L. (2024). «Inconsciente ideológico e inconsciencia de clase». *Revista Izquierdas*, 53, 1-17.
- Chevallier, M. (1978). *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI.
- Fernández-Cebrián, A. (2023). *Fables of Development. Capitalism and Social Imaginaries in Spain (1950-1967)*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Fernández Palmeral, R. (2006). *Simbología secreta de «Perito en lunas» de Miguel Hernández*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrx9m7>.
- (2016). *Ramón Sijé, el estigmatizado*. Alemania: Lulu.
- Ferris, J. L. (2010). *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Planeta.
- Hernández, M. (2018). *Miguel Hernández: la obra completa*. J. Riquelme y C. R. Talamás (eds.). Madrid: Edaf.
- (2019). *Epistolario general de Miguel Hernández*. Riquelme, J y Talamás, C.R. (eds.). Madrid: Edaf.
- Martín, E. (2010). *El oficio de poeta. Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar.

- Read, M. (2022). *Journeys through the Ideological Unconscious: Marx, Althusser and Juan Carlos Rodríguez*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Riquelme, J. (1990). «El pensamiento influyente de Ramón Sijé: utopía y ucronía como alternativas a la realidad republicana». *Empireuma*, 16, s. p.
- Rodríguez, J. C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada: Comares.
- (2001). *La literatura del pobre*. Granada: Comares.
- (2010). «¿Existe el día? Algunos matices sobre Miguel Hernández». *Nuestra Bandera: revista de debate político*, 224/225, v. I-II, 189-202.
- (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal.
- (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, 3ª ed. Madrid: Akal.
- (2022). *Freud: la escritura, la literatura (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal)*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Puértolas, J., Blanco Aguinaga, C. y Zavala, I. M. (2000). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, v. II. Madrid: Akal.
- Rodríguez Puértolas, J. (2008). *Historia de la literatura fascista I*. Madrid: Akal.
- Rovira, J.C. (1978). «Elogio de Perito en lunas». *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento. Vida y muerte de Miguel Hernández*, 73-74-75, 124-130.
- Sánchez Vidal, A. (1976). «El gongorismo como redención». En Miguel Hernández, *Perito en lunas. El rayo que no cesa* (pp. 9-10). Madrid: Alhambra.
- (2010). «La forja de un poeta». En José Carlos Rovira (ed.), *Miguel Hernández. La sombra vencida* (pp. 23-31). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Sánchez Vidal, A., Rovira, J.C. y Alemany, C. (2005). «Introducción», en Miguel Hernández, *Obras completas I* (pp. 27-112). Barcelona: Espasa Calpe.
- Sijé, R (2018). «Prólogo», en Miguel Hernández, *Miguel Hernández: la obra completa* (p. 381). Madrid: Edaf.
- (2021). *Ramón Sijé, del periodismo al ensayo*, ed. José Antonio Sáez Fernández, Alicante: Fundación Cultural Miguel Hernández.

Urrutia, J. (2004). «Leer a Miguel Hernández (*Perito en lunas* y el modelo comunicativo hernandiano)». En Aitor L. Larrabide (ed.), *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela – Madrid, 26-30 de octubre de 2003* (pp. 95-105). Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández.

Winckler, L. (1979). *La función social del lenguaje fascista*. Barcelona: Ariel.



TEMAS Y PARATEXTOS: LA CONEXIÓN ENTRE CONCHA MÉNDEZ Y CONSUELO BERGES A TRAVÉS DE *CANCIONES DE MAR Y TIERRA* (1930) Y *ESCALAS* (1930) / TOPICS AND PARATEXTS: THE CONNECTION BETWEEN CONCHA MÉNDEZ AND CONSUELO BERGES THROUGH *CANCIONES DE MAR Y TIERRA* (1930) AND *ESCALAS* (1930)

BEATRIZ FERREIRA RIBEIRA

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Recibido: 22/06/2024

Aceptado: 03/12/2024

Resumen: El presente artículo se centra en la relación de amistad que unía a Concha Méndez y Consuelo Berges, explorándola a través de un análisis temático y paratextual de dos de sus obras: *Canciones de mar y tierra* (1930) y *Escalas* (1930), respectivamente. Ambas obras constituyen un importante testimonio que permite explorar y profundizar en la red transnacional de colaboración entre mujeres intelectuales creada a principios del siglo XX. En ese entramado tejido por mujeres, que hacía de puente entre las dos costas del Atlántico, la sororidad adquirió una importancia capital desempeñando un papel clave en la consecución de la profesionalización que tanto ansiaban y que tan necesaria les era.

Palabras clave: Concha Méndez, Consuelo Berges, red transnacional, profesionalización de la mujer escritora, Edad de Plata.

Abstract: This article focuses on the friendship between Concha Méndez and Consuelo Berges, exploring it through a thematic and paratextual analysis of two of their works: *Canciones de mar y tierra* (1930) and *Escalas* (1930), respectively. Both works constitute an important testimony that allows us to explore and delve deeper into the transnational network of collaboration between women intellectuals created at the beginning of the 20th century. In this network woven by women, which acted as a bridge between the two coasts of the Atlantic, sisterhood acquired capital importance, playing a key role in achieving the professionalisation they so longed for and which was so necessary for them.

Keywords: Concha Méndez, Consuelo Berges, transnational network, modern woman, Silver Age.

En su deseo por alcanzar la profesionalización, las autoras de principios del siglo XX crearon diferentes estrategias en pro de su visibilización. Entre ellas la creación de redes sororas, sociales y culturales, porque «entendieron la necesidad de no ser individualidades aisladas para visibilizarse» (García y Garcerá, 2018: 30), lo que les llevó a acercarse a personas reconocidas del ámbito cultural para conseguir su apoyo y publicitar tanto su figura como sus trabajos. Así, lograron que legitimasen sus obras y comenzaron a integrarse en el panorama intelectual de la época que les había sido vetado en innumerables ocasiones anteriormente. Además, con el paso del tiempo, fueron construyendo redes transnacionales gracias a los viajes y a las cartas que se enviaban a los dos lados del océano, y que actuaron como un instrumento de profesionalización de su labor creadora y son los que nos permiten rastrearlas a día de hoy.

En este momento en el que las mujeres intentaban desprenderse de la posición de subordinación con respecto a los hombres, y trataban de entrar en la esfera pública, dichos mecanismos surgieron de la necesidad de profesionalizar su escritura. Estas redes no solamente las construían las mujeres, sino que también formaban parte de ellas hombres que estaban integrados en el panorama cultural de la época como editores, poetas, periodistas, traductores o políticos. Puede que este entramado se construyese como un espacio no-institucional que sirviese para solidificar las relaciones que se creaban en ellos o para conocer a personas nuevas de su interés con las que compartir su experiencia vital y profesional. En este sentido, Claudia Cabello-Hutt defiende que

estas redes [...] forjan espacios alternativos a las instituciones y a los centros culturales hegemónicos y [...], por lo tanto, cumplen una función estratégica en la profesionalización de sujetos en posiciones periféricas y marginadas como son las mujeres en el campo cultural de las primeras décadas del siglo XX (2015: 370).

En este artículo nos valemos de los paratextos de *Canciones de mar y tierra* (1930) de Concha Méndez y *Escalas* (1930) de Consuelo Berges para evidenciar y documentar las relaciones nacionales y transnacionales que mantenían ambas autoras a finales de la década de los años veinte. La correspondencia epistolar actuaba de igual modo, puesto que

Cartearse regularmente con un miembro destacado del campo cultural ponía de relieve una relación y, por ende, consolidaba cierto estatus. La correspondencia era una forma de tomar contacto, de presentarse e introducirse en el ámbito artístico. La carta era un medio para establecer una relación personal y profesional. Tener una comunicación por correo expresaba un interés y un vínculo. Asimismo, era la vía para fortalecer la amistad, seguir conectada y no distanciarse (García y Garcerá, 2018: 31).

En este caso, el hecho de que se prologasen las obras entre ellas y que Concha Méndez dedicase la mayoría de los poemas que componen su tercer poemario, nos permite rastrear una amplia constelación de redes personales y/o profesionales que este conjunto de mujeres mantenía entre ellas y con otros agentes del campo cultural español y americano. Así, estas relaciones les proporcionaron un importante apoyo público y una merecida legitimación tanto de su papel como mujeres escritoras como de sus obras, ganando una gran visibilidad y una consolidación de su figura en la esfera cultural. De esta manera, estas redes de influencia se expanden paulatinamente hasta tal punto que se ven en posición de impulsar la carrera profesional de pequeños poetas que se encuentran al comienzo de su andadura en el panorama intelectual.

Este fue el caso de Carmen Conde que, siendo ya una autora reconocida, «invitó a otras escritoras y amigas a participar en la editorial [Alhambra]» (Garcerá, 2019: 142). Este hecho nace al calor de un sentimiento de sororidad ante una situación opresora que vivían todas las mujeres intelectuales de la época. De amistades individuales fueron capaces de crear una amplia red de contactos insertando a mujeres de diferentes ámbitos para que se comunicasen y compartiesen experiencias. Buen ejemplo de ello es Concha Méndez que actuó de intermediaria entre Carmen Conde y Consuelo Berges, quienes comenzaron a cartearse gracias a ella durante su etapa en Argentina donde conoció a la escritora cántabra.

Concha Méndez (1898-1986) estuvo estrechamente vinculada a la esfera de la cultura y la labor editorial tanto en España como en América a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Procedente de una familia adinerada, tuvo la oportunidad de estudiar en un colegio francés situado en Madrid. Además de ser una alumna excelente, también se interesó por los deportes en los que destacó tanto en gimnasia como en natación, personificando el modelo de mujer atleta tan inusual en la época. Como bien narra en sus memorias, acostumbraba a pasar los veranos en San Sebastián: lugar que marcaría su futuro al conocer allí a Luis Buñuel, su primer amor. Paulatinamente, Concha fue entrando en los círculos intelectuales de la época hasta tal punto que se convirtió en íntima amiga de Maruja Mallo, Luis Cernuda, Rafael Alberti o Federico García Lorca.

Inmersa en este ambiente cultural tan rico en el que reinaban las vanguardias, Concha Méndez publicó su primera obra: *Inquietudes* (1926), su primer poemario «del que se desdice en su madurez literaria [y] cuyos versos no serán incluidos en futuras antologías» (Broullón-Acuña, 2019: 31). Dos años más tarde, en 1928, vio la luz su segundo poemario titulado *Surtidor*, profundamente ligado a la influencia juanramoniana, pero con una combinación de tintes clasicistas y

modernos. Además de desvincularse de las reglas compositivas impuestas por la tradición, es interesante recordar que también la joven poeta rompió con los estándares esperados para una mujer de su clase social, puesto que estas solían estar destinadas a ser esclavas del papel opresor de musa o de ángel del hogar. En este sentido, James Valender defiende que estos dos poemarios son una clara prueba del rechazo que la joven sentía contra «los valores tradicionales de la sociedad burguesa en la que [...] había nacido; también significaron un valiente esfuerzo por superar la pobrísima educación que sus padres (en su papel de defensores de una rígida estructura patriarcal) habían considerado conveniente darle» (Valender, 2001a: 43).

En 1929, tras varias desavenencias familiares, decidió independizarse y comenzar un periplo en solitario que podría entenderse como un viaje personal de emancipación, gracias al cual conoció lugares como Londres, Montevideo o Buenos Aires: «viajar era viajar, pero era también liberarme de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía» (Ulacia, 2018: 83). En este sentido, la joven autora escapó del ambiente de intolerancia creado por su familia para adentrarse en otros que le permitieran crecer como una mujer intelectual libre y emancipada. Este año, «el mismo día de Nochebuena» (Broullón-Acuña, 2019: 33), recaló en la capital argentina «consciente de que daba un paso trascendental en la vida» (Ulacia, 2018: 71). Con una carta de recomendación bajo el brazo —al igual que Consuelo Berges—, contactó con Ramiro de Maeztu, entonces embajador vigente y hermano de su amiga María de Maeztu, para que le ofreciera su ayuda en su nuevo destino. De igual manera, se comunicó con Guillermo de Torre, director de la sección de letras del diario *La Nación* donde trabajó junto a Consuelo Berges hasta su regreso conjunto a Europa tras conocer la proclamación de la Segunda República en España.

Consuelo Berges conocía a Concha Méndez antes de que esta llegase a Buenos Aires, tal y como se puede comprobar en el siguiente fragmento. En él se aprecia también la conexión que tuvieron ambas desde que se conocieron:

[...] en estas apareció por allí Concha Méndez Cuesta, que había sido novia de Buñuel y ya había publicado dos o tres libritos de versos, muy influidos por Alberti y por Federico. Llegó en tercera clase, de aventurera (aunque su padre tenía mucho dinero) y con unas mantelerías de lagartera para venderlas y sacar dinero los primeros días. Yo le ayudé a venderlas y le conseguí un trabajo, además de presentarle a todas mis amigas; Alfonsina Storni, Salvadora Leguina, la mujer de un tal [Natalio] Botana, que era una especie de gánster uruguayo. Nos lo pasamos muy bien (Balló, 2018: 141).

«En la sala de espera del Consulado Español conocí a Consuelo Berges; le mostré unos manteles de lagartera que quería vender, y entre mantel y mantel

empezamos a citarnos todos los días» (Ulacia, 2018: 73). Así es como nació una duradera amistad entre dos mujeres españolas en un país extranjero sin suponerles esta circunstancia ningún tipo de impedimento para integrarse en la vida intelectual rioplatense en la que construyeron redes, tanto de amistad como laborales, con personas de la talla de Alfonsina Storni, Norah Borges o Alfonso Reyes. Además, se relacionaron también con «otros destacados miembros de la intelectualidad radicada en Argentina o de la acomodada colonia española, los cuales la invitarán a banquetes en su honor, a dar charlas sobre el panorama literario del momento en España, a ofrecer lecturas de poemas suyos o de sus contemporáneos, e incluso a mítines a favor de la República» (Trallero, 2004: 42). Por tanto, a pesar de encontrarse a miles de kilómetros de su territorio natal, ambas estaban implicadas en la campaña política internacional que su país estaba llevando a cabo.

De esta manera, Concha Méndez se adentró en el panorama intelectual y cultural rioplatense de la mano de Consuelo Berges, gozando de amistades de renombre y posicionándose ella misma como una escritora portadora de una actitud de superación inigualable con un recorrido literario y vital breve, pero intenso:

Concha Méndez Cuesta, embajadora, en Buenos Aires, de la vanguardia madrileña: embajadora en estupendas circunstancias, con estupendas credenciales, con estupendos planes, con estupenda historia embotellada —a muchas atmósferas de presión vital— en el breve contingente de tres años de actividad intensiva¹.

El resultado material de este recorrido libre y autónomo realizado por Concha Méndez es su libro *Canciones de mar y tierra* (1930) publicado en Buenos Aires, ilustrado por Norah Borges —quien había ilustrado también el segundo poemario de Carmen Conde— y prologado por Consuelo Berges. Sin embargo, nada tiene que ver la relación que mantenía con la española con la que mantenía con la argentina: «Mientras que esta última, por su influencia en la vanguardia como artista plástica, sí pudo consagrar en cierta medida el nombre de Méndez en el campo cultural, la aparición de Berges es producto de la gran relación que entablaron ambas» (Garcerá, 2018: 261). Para la autora, este libro suponía:

[...] un itinerario de recuerdos, de sensaciones «vivas» en los últimos países que acabo de visitar y en los que permanecí algún tiempo. Por los mares y tierras que vaya recorriendo he de ir dejando una doble estela traducida en canciones. Tal vez por esta razón se me ocurrió titular este nuevo volumen *Canciones de mar y tierra* (Valender, 2001: 51).

1 Berges, C. (¿1930?). «Hoy creo en la vanguardia», *El Diario Español*. [Recorte no identificado]. (CM-8.2. —Álbum café / 00010503-00010504). Archivo de Concha Méndez Cuesta, Archivo de la Residencia de Estudiantes.

El prólogo de este poemario lleva por título «Los ‘raids’ náutico-astrales de Concha Méndez Cuesta» y ocupa las primeras páginas de la obra dando muestra de la íntima relación existente entre ambas, al igual que lo revela el prólogo, en forma de seguidillas, escrito por Concha Méndez para *Escalas* (1930) de Consuelo Berges. En este sentido, James Valender afirma que ambos libros son «libros paralelos» (Valender en Trallero, 2004: 43) no solo debido a las evidentes concomitancias temáticas, sino también por las ansias de libertad espiritual y artística que las dos escritoras descubrieron a temprana edad y que se materializaron en sus primeros textos.

Las seguidillas escritas por Concha Méndez, a modo de prólogo para *Escalas* (1930), son una oda a la amistad entre ambas autoras que gira en torno a la temática del viaje soñado en solitario por mar. Como no podía ser de otra manera, este medio es el protagonista de muchas de las imágenes que evocan los versos, además de ser también el hilo conductor entre los mismos. Se encuentran también en él referencias a su tierra natal, tanto España como las diferentes Castillas, y se alude, de igual manera, a la posibilidad de la separación física entre ambas. No obstante, se afirma con certeza que esta nunca significará el olvido o la pérdida de la amistad entre ellas:

1

Otra costa dejamos.
Largo viaje.
Un mundo de ilusiones
nuestro equipaje...va

Cielo que dejes
llévalo en tus azules,
Consuelo Berges.

2

Nos vieron cruzar, solas,
los altamares.
Tú traías razones...
yo, mis cantares...

Tierra que dejes,
llévatela contigo,
Consuelo Berges.

3

Arcángeles guiaban
nuestros navíos.
Te guardaban los tuyos
y a mi los míos.

No eran herejes;
eso tú bien lo sabes.
Consuelo Berges.

4

Yo vine marinera;
tú, sembradora.
Las dos nos encontramos
en buena hora.

Cuando te alejes...
Me quedará tu nombre:
¡Consuelo Berges!

5

Tres carabelas trajo
Colón al mando
Tú y yo, un sueño nacido
¡quién sabe cuando!...

Cuando te alejes...
quédate con mi nombre:
¡Consuelo Berges!

6

Tú, Castilla del Norte;
yo, la del Centro.
Se unieron dos Castillas
en nuestro encuentro.

No te despejes
de ese ensueño que llevas,
Consuelo Berges.

7

Madroños engarzabas
en tu Montaña.
Esos verdes madroños
que tiene España.

Madroños verdes.
Los campos te miraban,
Consuelo Berges.

8

Te he de bordar un sueño
con cuatro soles.
Dos serán extranjeros;
dos, españoles.

No te me quejes
si hay dos que brillan menos...
Consuelo Berges.

De igual manera, el prólogo escrito por Consuelo Berges deja patente la gran admiración que siente por su compañera tanto por su faceta personal como por la profesional. En este sentido, elogia su inquietud y curiosidad ante lo desconocido, su positividad, sus ganas de vivir deprisa y su espontaneidad creativa alejada de toda teoría haciendo su propuesta original e innovadora:

[...] aquella muchacha de «la vanguardia» madrileña cuyo nombre nos traían, de cuando en cuando, los periódicos jóvenes de España. [...] Viene repartiendo canciones y alegrías. Viene como ha empezado y como acabará: con un magnífico apetito de vivir, de actuar, de ser feliz. Ella misma nos lo dice a menudo, con estupenda ingenuidad y un ejemplar convencimiento: —Yo he nacido para ser feliz (Méndez, 1930: 5-9). [...] Técnicos y no técnicos —los de ayer, los de hoy, los de mañana—, acatarán la personalidad indiscutible que separa el acento singular de Concha Méndez de todas las poetisas que ha escrito y escriben en lengua castellana. —Y también de todos los poetas—. Personalidad, autenticidad, espontaneidad fresca y genial que llevó a Concha Méndez a escribir y publicar su primer libro sin saber qué era un soneto y que la hace seguir ignorando, todo lo que no se aprende por experiencia e intuición directa y personal. (Méndez, 1930: 12-13)

La relación entre ambas, por tanto, fue más allá de lo meramente profesional, puesto que esta se basa en el afecto, la sororidad y un enorme deslumbramiento que las capacidades intelectuales de cada una producen en la otra incrementándose aún más al interesarse y preocuparse por los mismos temas —los viajes, la política, lo social, lo cultural—, aunque los aborden de manera distinta: «Desde que Concha Méndez está en Buenos Aires, vibran, contra el aburrimiento bonaerense, un grito multicrómico y una luz polifónica. Peor para los que no oyen ni ven» (Méndez, 1930: 8). Esta cita podemos leerla en el prólogo que Consuelo Berges escribió para su obra titulada *Canciones de mar y tierra* (1930), pero también exponía orgullosa las envidiables capacidades de su nueva amiga en los medios de comunicación porteños a modo de publicidad tanto para ella como para su obra:

Ahora sí amigos. Ahora creo en —la vanguardia. Porque la he visto. [...] Concha Méndez [...] quiere hacer de la vida arte y, sobre todo, vida. Y a eso se ha venido a Buenos Aires. Sin dinero y con la presentación de lo mejor de la intelectualidad madrileña, la madura y la joven. Esto ya es mucho. Pero no es esto lo que nos da la fe a los muchos que aquí se la tenemos ya. Es, sencillamente, esa marcha rotunda suya —flecha y blanco en sí misma—, ese gesto bravo de emancipación de la comodidad, esa luz de triunfo que trae sobre la frente. [...] Hoy creo en la vanguardia y, en homenaje a ti, le suprimo las comillas suspicaces, Concha Méndez. Hoy creo en la vanguardia porque tu corazón la vitaliza y tus miembros de nauta la desplazan en vanguardia efectiva².

En este mismo poemario, la dedicatoria es el elemento paratextual más significativo y recurrente junto a la georreferenciación de todos y cada uno de los

2 Berges, C. (¿1930?). «Hoy creo en la vanguardia», *El Diario Español*. [Recorte no identificado]. (CM-8.2. —Álbum café. / 00010507). Archivo de Concha Méndez Cuesta, Archivo de la Residencia de Estudiantes.

poemas que lo forman. Ambos componentes paratextuales aparecen en la mayoría de los poemas y nos proporcionan información relevante sobre las redes, tanto personales como profesionales, de la autora. Estas dedicatorias, según propone Fran Garcerá (2018) en su tesis doctoral titulada *La Edad de Plata dedicada: mapas del paratexto y de las redes culturales en la obra poética de las escritoras españolas (1901-1936)*, pueden dividirse en cinco grupos: el primero compuesto por las amistades creadas en la vanguardia madrileña, el segundo son las mujeres que conoció en el Lyceum Club o en la Residencia de Señoritas, el tercero conformado por poetas y amigas conocidas durante la infancia, el cuarto por las personas que conoció durante su etapa en Londres y, finalmente, el quinto que corresponde a las amistades fraguadas en Argentina.

Además de las dedicatorias, como se ha señalado, todos los poemas están acompañados del nombre del lugar geográfico en el que fueron creados, lo que permite trazar el itinerario realizado por la joven escritora desde que decidió emprender su propio camino. A Consuelo Berges le dedicó uno de los poemas que constituyen la obra y, como no podía ser de otra manera, se haya georreferenciado en Buenos Aires. Quizá ensombrezca este detalle el hecho de que la mayoría de los poemas estén dedicados a diferentes personalidades del mundo cultural, intelectual y artístico tanto español como americano, pero merece especial atención, puesto que Concha Méndez lo trae a colación años después en sus memorias: «A Consuelo le dediqué un poema, el único que recuerdo completo entre todos los que he escrito en mi vida» (Ulacia, 2018: 77). Dicho poema se titula «Toma este sueño»:

Toma este sueño que traigo
y engárzalo a tu collar.
Amiga, toma este sueño
que vengo de ver el mar.

Siete puertos he corrido
de uno y otro continente.
Siete luces me han nacido,
y brillan bajo mi frente.

Toma este sueño tan mío
y cuídalo bien cuidado,
que en una noche sin noche
en altamar lo he encontrado

(Méndez, 1930, 85-86)

En estos versos tan emotivos, la autora le entrega a Consuelo Berges su sueño, sueño que ambas comparten. Entiendo este sueño como una experiencia

personal relacionada con el viaje liberador y emancipador realizado por ambas y con el descubrimiento de nuevos horizontes geográficos, culturales, personales y profesionales gracias a él. Destaca también la importancia del mar —una constante tanto en la vida como en la obra de la madrileña— porque es en este medio donde se siente en paz y, por ende, donde se le clarifica el pensamiento en un momento de notable lucidez en el que se siente plena y dueña de su propio destino. De esta manera, ambas entrelazan su futuro autosuficiente y sin ataduras en una amistad duradera que, pese a tiempos de prolongado silencio, perdurará hasta el día de su muerte con mayor o menos intensidad.

No obstante, no hay que perder de vista que su afinidad nace de una posición subversiva con respecto al orden establecido. Eran dos mujeres que no cumplían las expectativas que la sociedad patriarcal del momento había puesto sobre ellas y que, además, desafiaban las barreras de género al viajar solas, al querer ser autónomas, al tener una ambición profesional pública... Esta realidad compartida creó una conexión sorora entre las mujeres modernas que necesitaban buscar un apoyo incondicional para poder sobrevivir en un mundo hostil y, a su vez, para poder crear esas redes de afectividad que las mantuviese a flote en un plano más personal. Por tanto, esta sororidad nace de un primer sufrimiento primigenio provocado por el orden patriarcal y las normas establecidas que crea en ellas una predisposición a una identificación con las otras.

Si retomamos la propuesta estructural de Fran Garcerá (2018) relativa a las dedicatorias, independiente del lugar en el que se haya compuesto el poema, es evidente que las redes comunicativas de Concha Méndez eran amplias y variadas, nacionales e internacionales, personales y profesionales... Un hecho insólito si se tiene en cuenta el momento histórico y su condición de mujer, puesto que recaían sobre ellas las espesas sombras del sistema patriarcal y de los discursos de género que perpetraban los modelos tradicionales de feminidad en los que las mujeres eran seres inferiores, abnegados y sumisos que debían permanecer obligatoriamente encerradas en la soledad de la esfera privada. La familia de Concha Méndez perpetuaba este tipo de pensamiento misógino, por lo que la poeta decidió alejarse de ellos y comenzar su vida de manera independiente. Así, se convirtió en una asistente recurrente de los lugares en los que se reunían los intelectuales de la vanguardia madrileña: desde las tertulias que se realizaban en los cafés hasta las salas de teatros o exposiciones que albergaban las obras compuestas por ellos mismos.

Fueron precisamente los integrantes de la vanguardia madrileña los que conformaron el primer grupo de contacto de Concha Méndez. En él se encuentran

grandes personajes de la cultura española de la época³. Merece la pena resaltar aquí los poemas dedicados a Pedro Salinas y a Felipe Urcola, puesto que son claros ejemplos de la personalidad y el pensamiento de la joven escritora en esta etapa vital. Al primero le dedicó una composición titulada «Ya van» en la que la temática del viaje por mar es la gran protagonista. En ella se reúnen diferentes vocablos relacionados con el mar, con los espacios conectados con él y con las personas que trabajan en este medio, hasta tal punto que existe una personalización de la luna al nombrarla capitana de ese supuesto barco que navegaba en ese amanecer:

Ya van albos luceros, remadores,
por el mar de poniente a la otra orilla
a correr la regata a los albores
en esquifes de luz.

Siete luceros.

Capitana, la luna, en la gran nave,
siguiendo va a los altos marineros.
¡Por ese mar sin mar, quién navegara!
¡Quién se volviera azul y en los azules
marinos de su noche se incrustara!

(Méndez, 1930: 83)

Por otra parte, a Felipe Urcola le dedicó «En avión». Se trata de un poema en el que la autora da muestra, de nuevo, de su admiración por el mar y el viaje, pero esta vez no desde la perspectiva marina y los medios de transporte acuáticos comunes, sino desde el avión que, por estos años, era aún un medio de transporte novedoso. Este detalle da prueba de su cosmopolitismo, pero esta vez desde un punto de vista más sentimental, más íntimo:

Que cien estrellas fugaces
me borden un cinturón,
que a las playas de la Noche
he de ir en avión.
En un avión de sombra.
Brújula: mi corazón

(Méndez, 1930: 154).

3 Por ejemplo, el poeta Rafael Alberti (1902-1999), el «gran Ortega y Gasset», el crítico literario, historiador y periodista Melchor Fernández Almagro (1893-1966), la pintora surrealista Maruja Mallo (1902-1995), los escritores Pedro Salinas (1891-1951) y César M. Arconada (1898-1964), el escritor, periodista, crítico teatral y director de cine Antonio Obregón (1909-1985), el filólogo e historiador Américo Castro (1885-1972), el escritor, el filólogo y crítico literario Amado Alonso (1896-1952), el librero León Sánchez Cuesta, el escritor y periodista Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), el poeta, traductor y crítico literario Enrique Díez Canedo (1879-1944) y los periodistas Felipe Urcola (1895-1978) y Xavier Bóveda (1898-1963).

El segundo conjunto lo constituyen las mujeres a las que Concha Méndez conoció en el Lyceum Club o en la Residencia de Señoritas entre las que se encuentra la directora y pedagoga María de Maeztu (1881-1948), la pedagoga ligada a la Institución Libre de Enseñanza María Luisa de Luzuriaga (1890-1947), la pintora y artista gráfica Ángeles Santos (1911-2013), la escritora y traductora Zenobia Camprubí (1887-1956), la escritora y pianista Pilar de Zubiaurre (1884-1970) y la cantante y actriz argentina Berta Singerman (1901-1998), aunque se desconoce si se conocieron en Madrid o durante el viaje realizado por Concha Méndez por América.

En este caso, opto por resaltar los poemas dedicados a María de Maeztu y a Pilar de Zubiaurre. A la joven pedagoga le dedica unos versos titulados «A todas las albas», que están georreferenciados en San Sebastián: la ciudad en la que pasaba los veranos junto a su familia y donde conoció a Luis Buñuel. Esta breve composición da cuenta de las ansias que sentía Concha Méndez por emprender su viaje en solitario por mar, puesto que desde el principio de la misma hace conocedor al lector de su sentimiento de no-pertenencia en la atmósfera que la rodea y sus ganas de iniciar su viaje emancipador por mar que es el medio donde se siente segura y libre:

A todas las albas voy
a sentarme a la ribera.
No sé qué dicen que soy.
Yo sólo soy marinera.
Mi vida por ver el mar,
y cien vidas que tuviera.
Y no me quedaré en tierra,
no me quedaré, no, amante,
que me han hecho capitana
de la marina mercante,
y he de marchar en un alba
por los mares adelante

(Méndez, 1930: 29-30).

A la escritora y pianista Pilar de Zubiaurre le dedicó «Capitán», georreferenciado en Río de Janeiro, en el que relata una supuesta experiencia amorosa a bordo de un navío mediante un tono fresco y desenfadado que rompe con los cánones tradicionales como ya había hecho en *Inquietudes* (1926) y *Surtidor* (1928), sus dos primeros poemarios:

Mi traje verde
Su traje blanco
Mis ojos negros
Sus ojos claros
A su camarote voy

De puente a puente, saltando,
 La brisa de cada día
 Mi rostro va bronceando.
 A su camarote entro.
 Ya canta el ventilador
 Una canción de aire y sueño
 Que vuela a mi alrededor.
 A saltar en el azul
 Juegan peces voladores.
 Y vemos la cruz del Sur
 Por los altos miradores.
 Y vemos marchar el sol
 Rosando la tarde quieta.
 En el horizonte es
 Como una rubia cometa.
 Y vemos caer la luz
 Sobre el agua, desmayada,
 Y vemos un no sé qué
 Nacer en cada mirada...
 ¡Noches y días del mar
 A bordo de su navío
 Que ya no podré olvidar!
 ¡Noches y días del mar!

(Méndez, 1930: 125-126).

Además de acordarse de ella en este poemario para dedicarle una de sus composiciones, Pilar de Zubiaurre vuelve de nuevo a la mente de Concha Méndez cuando esta narra sus memorias y cuenta un episodio centrado en Juan de la Encina (1883-1963), el marido de la pianista, en el que quedan patentes las reticencias que despertaban las mujeres del Lyceum Club en algunos hombres, sobre todo, en los que perpetuaban los comportamientos misóginos y machistas impuestos por el poder patriarcal según los cuales el acceso de las mujeres a los lugares públicos debía seguir vetado:

En el Liceo Club Femenino hice amistad con Pilar Zubiaurre que se encargaba de la sección literaria. Era [...] mujer [d]el crítico de arte Juan de la Encina. Un día quiso presentarme a su marido y me llevó a su casa; me dejó esperando en el salón y, mientras esperaba, pude escuchar que De la Encina no tenía ganas de conocerme: «Pero ¿cómo me vas a presentar a esa chica? Debe de ser una de esas que se ponen a escribir y dicen tontería y media...». Y de golpe apareció un niño pequeño que al verme se asustó; así que en esa casa me [sic] estaba de sobra. Me acerqué a él y le dije: «No te asustes». Y en ese momento se golpeó contra un mueble y empezó a dar gritos. A Juan de la Encina no le quedó más remedio que salir. «¡Hola, señorita! ¿Cómo está?». Cambió completamente de actitud y nos hicimos amigos (Ulacia, 2018: 59).

El tercero lo componen mujeres las que conoció en los lugares anteriormente nombrados y que mantuvieron con ella una correspondencia constante o que eran amigas desde la infancia. En este grupo entrarían grandes mujeres como la

intelectual feminista Concha de Albornoz (1900-1972), a la que conoció durante su estancia en la Institución Libre de Enseñanza, la poeta y traductora María Alfaro (1905-¿?), la escritora Rosa Chacel (1898-1994), la poeta Ernestina de Champourcin (1905-1999) y la poeta, prosista, dramaturga, ensayista y maestra Carmen Conde (1907-1996).

En estos conjuntos destacan los poemas dedicados a Rosa Chacel y a Carmen Conde. La composición dedicada a la primera se titula «Dancing» y está georreferenciado en San Juan de Luz. Se trata de una representación de la atmósfera de los lugares de ocio nocturno en torno a los años veinte: cafés, teatros, tabernas, ateneos... Estos espacios, fueron escasamente frecuentados por las mujeres de la época, puesto que el lugar impuesto para ellas era la esfera privada. Sin embargo, esta situación fue cambiando a lo largo de la segunda década del siglo XX permitiendo la presencia de las mujeres en estos lugares de reunión pública, aunque continuaban siendo relegadas a las sombras de los hombres que siempre eran el centro de atención. No obstante, Concha Méndez no entra en este tipo de cuestiones en el poema, sino que se limita a recrear el ambiente distendido de estos sitios haciendo referencia a la música, la vestimenta o el baile. En este sentido, merece especial atención la mención al fox: baile originario de Estados Unidos que durante esta época estuvo de moda en Madrid y que supuso, en parte, la liberación del cuerpo femenino:

Se hizo cristal el paisaje
—la playa, los trampolines—
Grita la orquesta del dancing.
Y hay un rumor de jardines.

Vestida de frac, la noche,
va a jugar a la ruleta.
El fox bailan, campeones,
una estrella y un cometa.

La terraza, frente al mar,
flameante de banderas.
Soñando canciones van
unas brisas marineras.

Fiesta nocturna. Champaña.
Tres luceros embriagados
van en busca de la luna
a los cuatro reservados...

(Méndez, 1930: 53-54).

Pese a haberle dedicado este poema, en un claro afán propagandístico tanto de su figura como su obra, con el objetivo de ayudarse unas a otras en una esfera

pública dominada por los hombres, parece que la relación entre ambas sufrió diferentes altibajos como confirma una carta enviada por Consuelo Berges a Carmen Conde en la que reza lo siguiente:

Rosa Chacel ni se ha dignado contestarme. Tengo la impresión de que esta muchacha, de indudable talento, se ha puesto en genio, ya no tan indudable, y ha resuelto no concedernos beligerancia a las demás. No lo sigo sólo por su descortesía para conmigo, sino por la mucha más grave respecto a Concha [Méndez], que es su amiga, le ha escrito varias veces, le ha dedicado un poema en su libro, le ha enviado este y no ha recibido una sola letra de nuestra insigne compañera⁴.

Por otra parte, a Carmen Conde le dedicó un poema llamado «Nocturno», título que se repite en otras dos ocasiones en este mismo poemario, pero este destaca por ser el único que está georreferenciado en el Océano Atlántico. En él hace referencia a una planta endémica de Argentina y Uruguay que se suele encontrar en las orillas de los ríos, aunque se encuentra amenazada por la pérdida de hábitat. En este sentido, en los versos predomina un tono taciturno al hacer referencia a esta pérdida del espacio de la planta que puede significar, a su vez, la pérdida o el alejamiento de su casa familiar si se entiende que es ella la que se identifica con la situación vivida por las azucenas de sangre. Sin embargo, en los versos finales se produce un claro contraste con lo anteriormente expuesto, puesto que se vive esta pérdida desde lo positivo, desde lo que podría ser un nuevo punto de partida para afrontar el futuro:

En el corazón del aire
una azucena de sangre.

Por el mar van barcas negras.
Nadie sabe adonde van.
Sus marineros no cantan.
Dicen que muertos están.

En el corazón del aire
—¡qué bien lo siento latir!—
una azucena de sangre

(Méndez, 1930: 106).

Concha Méndez, en este caso, fue la que actuó como punto de unión entre Carmen Conde y Consuelo Berges antes de que estas se conocieran en persona. De la misma manera en la que Consuelo introdujo a Concha en el ambiente intelectual rioplatense, la madrileña hizo lo mismo con ella en España. Concha mantuvo correspondencia con Carmen a lo largo de su periplo transatlántico y, cuando

4 Berges, C. [Carta para Carmen Conde]. (signatura: 030- 00924). Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.

ella y Consuelo publicaron sus libros, no dudaron en enviarle una copia de cada uno de ellos para que estuviese al corriente de sus novedades. De esta manera, en la dedicatoria de la primera constaba «Para Carmen Conde, con mi mejor amistad y mi cariño. Siempre. Concha Méndez. Buenos Aires 1930⁵» y, en la de la segunda, «Para mi compañera Carmen Conde. Mensaje lejano y cordial. Consuelo Berges. Buenos Aires 1930⁶». Como es evidente, la de la madrileña es más cercana y la de la cántabra aún es lejana, puesto que no habían tenido oportunidad de conocerse personalmente. Sin embargo, antes de que esto ocurriese, Consuelo Berges le escribió una carta a Carmen Conde, fechada el 4 de mayo de 1931 desde Buenos Aires que confirma la presencia de Consuelo Berges en esa red de mujeres intelectuales unidas en la década de los años treinta. En ella se puede leer:

A Carmen Conde

Mi querida amiga:

Gracias por tu carta, por tu libro, por tus crónicas, por tu nota en *Nosotros* sobre mis Escalas. Mi intuición no me engañaba cuando presentía en ti una compañera en toda la cordial plenitud que yo le doy a esta palabra.

[...]

Tengo fe en tu porvenir literario. Tus años, tan pocos y ya tan fecundos, son para mí una garantía de tu futura obra. Recibí tu libro profesional, doblemente bien: por sólido y por valiente. Tu *Brocal* no lo tengo. Tal vez Concha lo encontrará en alguna de sus maletas. He de escribir, no sé cuando, un artículo sobre ti. Porque la conferencia sobre escritoras jóvenes de España se va a quedar en proyecto. No me queda ya tiempo ni he conseguido los elementos de juicio que necesitaba. Solo Ernestina [de Champourcin] —que debe ser muy simpática— me envió su segundo libro. (Garcerá, 2018: 265)

El cuarto grupo, el menos productivo y el menos numeroso, se corresponde con la etapa londinense de Concha Méndez. Entre estas personas destaca el Marqués de Merry del Val (1864-1943), que en esa época ocupaba el puesto de embajador de España en la capital inglesa. Es posible que puedan incluirse otros personajes en este conjunto, pero se trata de personas anónimas o no estudiadas como Miss Janet Perry, Mrs Sybil Mathieus o Mrs Alice Howe. No obstante, no está claro que las haya conocido durante su estancia en Inglaterra, puesto que los poemas que les dedica están georreferenciados en San Sebastián, Tenerife y Buenos Aires, respectivamente.

Al Marqués de Merry del Val le dedicó un poema titulado «Paisaje (Londres)» que, como su nombre indica, es la imagen del paisaje londinense vista a través

5 Méndez, C. [Carta para Carmen Conde]. (signatura 00498). Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.

6 Berges, C. [Carta para Carmen Conde]. (signatura: 00580). Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.

de los ojos de Concha Méndez. Es interesante porque contrasta radicalmente con el ambiente que presentaba Madrid, como se ha podido apreciar en el poema dedicado a Rosa Chacel. En este sentido, describe la ciudad de Londres como un lugar sombrío por el que vaga sin rumbo porque no consigue que nada le atraiga, aunque en la primera carta fechada entre Concha Méndez y Carmen Conde en junio de 1929, se puede leer que «Londres es magnífico. A mí me gusta cada día más»⁷. Mientras que el resto de composiciones del poemario gira en torno al amanecer o a la representación de la divertida noche madrileña, este poema es un claro reflejo de su soledad durante su etapa en este entorno que no le corresponde y que tampoco forma parte de él:

Noche.
 Una sombra sonámbula
 Otra sombra sonámbula
 Voces sonámbulas
 El silencio sonámbulo
 Luces de escarcha en su mejor sueño

A piccadilly Circus por Hyde Park
 Me voy viendo
 proyectada en todas las sombras:

Mi corazón, de niebla.
 Mis brazos, de niebla.
 Mis ojos, de niebla.
 Mis pisadas, de niebla.

¡Silencio!
 Esta noche ha debido dormirse
 el corazón del mundo

(Méndez, 1930: 41-42).

Finalmente, el quinto conjunto está dedicado a las amistades conocidas en Argentina. En él se encuentran personajes como el entonces embajador de México Alfonso Reyes (1889-1959), con el que tanto Concha Méndez como Consuelo Berges entablaron gran amistad como denotan las fotografías que se conservan de los tres juntos, el entonces Cónsul General de España en Argentina José Buigas de Dalmau, el guitarrista Regino Sainz de la Maza (1896-1981), el Capitán de la Marina Manuel Saiz, los doctores Federico Iribarren y Avelino Gutiérrez (1864-1946) —al que Consuelo Berges le dedicó también su libro *Escalas* (1930)—, el presidente del Centro Gallego de Buenos Aires Rodolfo Prada (1892-1980), el Teniente Coronel de Ingenieros, escritor y político Francisco Bastos (1875-1943),

⁷ Méndez, C. [Carta para Carmen Conde]. (signatura: 004-00353). Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver.

el director de *La Nación* Guillermo de Torre (1900-1971), la artista plástica y crítica de arte Norah Borges (1901-1998) con la que mantuvo tanto una relación personal como profesional al igual que con la poeta argentina Alfonsina Storni (1892-1938). Por supuesto, en este grupo también se encuentra Consuelo Berges (1898-1988).

Al Dr. Avelino Gutiérrez le dedicó el poema llamado «Quiero» que está georreferenciado en Buenos Aires, lugar en el que se conocieron. Sin embargo, los versos giran en torno a la ciudad de Santander, puesto que él era cántabro, a pesar de llevar muchos años asentado en Buenos Aires donde realizó sus estudios de medicina. Esta composición es una oda a Santander, especialmente a su playa, porque en ella había pasado Concha Méndez muchas horas en los veranos de su infancia:

Que quiero volver, madre,
que volver quiero
a jugar por la playa
de El Sardinero.

¡Mis sueños de diez años...
Mi bañador...
Alameda... Piquío...
Cabo Menor...!

¡Veranos de mi infancia!..
¡Puerto primero!..
Santander...
Y la playa
de El Sardinero

(Méndez, 1930: 77-78).

Consuelo Berges, por su parte, también le dedicó su libro a este ilustre doctor cántabro, compatriota suyo, que consiguió grandes avances médicos en Argentina. En este sentido, la autora alaba tanto su persona como su obra al considerarlo una de las pocas personas conocidas de América que merecen su más sincera reverencia:

Y hoy me siento aliviada de mi carga al llegar ante usted, don Avelino. Porque ante usted puedo rendir, con alegría y dignidad, uno de mis mejores gestos reverentes. [...] Pero como esta ambición es excesiva, porque la muchedumbre de unos y otros es tan grande como la eficacia españolista de usted, como su infatigable laborar en favor del prestigio de España en la Argentina, como su enorme valor cívico, como su militante y optimista fe en la cultura humana y como su larga práctica del bien, por mayor y al detalle, quédese este homenaje en lo que solamente y humildemente puede ser: público testimonio de mi simpatía, de mi afecto y respeto por el ejemplo consolador, optimista y fuerte de su persona y de su obra (Berges, 1930: 10-11).

Siguiendo con *Canciones de mar y tierra*, Concha Méndez le dedicó a Norah Borges «Estadio» que, al igual que el anterior, también está georreferenciado en Buenos Aires. En esta composición, se crea un claro retrato de la mujer deportista de los años veinte con el que ella se identificaba:

Morena de luna vengo,
teñida de yodo y sal.
Allá quedó el mar de plata,
sus barcas y su arenal

En el Estadio me entreno
al disco y la jabalina.
Al verme jugar, sonríen
las aguas de la piscina.

Y el viento —gran volador—
sale a la noche vestido
de teniente aviador.
—En las sienes se me clavan
Latidos de su motor...—

¡Yo quisiera, ay, que bajaran
al Estadio las estrellas,
con discos y jabalinas,
y poder jugar con ellas!

(Méndez, 1930: 137-138).

Para Concha Méndez su estancia en Buenos Aires supuso una etapa de crecimiento poético al publicarse en prestigiosos periódicos y revistas de la capital numerosas críticas y artículos sobre su obra. Quizá tenga que ver la nueva perspectiva desde la que la joven escritora compuso sus versos, ya que en ellos no reflejó lo tradicional como en sus poemarios anteriores, sino que en este prima lo intrépido, lo fresco, lo atrevido, lo espontáneo, más acorde a la modernidad y a las corrientes culturales del momento:

Para entonces la autora trataba de confirmarse como poeta adscrita a la última vanguardia, en un ingenuo pulso de similitud con respecto a las creaciones de sus compañeros poetas y en un ambiente escindido entre lo que es la cultura para los poetas y la naturaleza para las poetisas. En ese preciso encuadre trataría de trascender las seductoras y erotizadas voces poéticas, en aras de una identidad caracterizada por una continua reinención creadora y una forzada superación de sí misma: Que me pongan en la frente / una condecoración. / Y me nombren capitana / de una nave sin timón [...] (Broullón-Acuña, 2019: 34)

Tras conocer la proclamación de la Segunda República en España el 14 de abril de 1931, Concha Méndez y Consuelo Berges emprendieron su camino de vuelta a casa atraídas por la idea de progreso que este cambio de orden significaba en su país natal. La creación de este nuevo sistema «suponía la apertura de un mundo

de posibilidades nuevas y el corte con la realidad preexistente» (Díaz, 1993: 39) de la que, recordemos, habían huido previamente. Juntas recalán en París, puesto que allí se encontraba María Blanchard, familiar de la cántabra, aunque la marcha de la joven no tardó en producirse porque quería vivir de primera mano la efervescencia del momento histórico que estaba experimentando España. Concha Méndez también regresó a España y, gracias a su círculo cercano en el que se incluían algunos de los grandes intelectuales del momento, conoció al que será su futuro marido: Manuel Altolaguirre, poeta y editor español perteneciente a la generación del 27.

A partir de este momento, la amistad entre ambas escritoras comenzó a diluirse debido a las circunstancias vitales de cada una de ellas. Cuando estalló la Guerra Civil en España, Concha Méndez abandonó el país y puso rumbo a Europa «temerosa por la seguridad de su hija» (Martínez, 2011: 319), dejando en España a su marido que se puso al mando de La Barraca tras el asesinato de Federico García Lorca. La decisión tomada en ese instante por Concha, le salvó la vida tanto a ella como a su hija, puesto que al día siguiente la habitación en la que ambas solían dormir fue destruida en un bombardeo según le cuenta Manuel Altolaguirre (Ulacia, 2018: 103). Consuelo Berges, en cambio, permaneció en Madrid hasta que fue enviada a Granollers para salvaguardar a los niños de un orfanato. Una vez allí, tras dejarlos correctamente atendidos junto a una responsable, partió hacia Barcelona donde su pensamiento político giró hacia el anarquismo y colaboró en la redacción de la revista *Mujeres Libres*. Posteriormente, cruza la frontera francesa a pie junto a Mercedes Comaposada y otros intelectuales que pasaron de un campo de refugiados a otro hasta conseguir escapar de uno de ellos e instalarse en París de manera clandestina.

Esta serie de duros acontecimientos hicieron que la relación entre ambas se distanciara hasta tal punto que no volverían a tener contacto, al menos no se conocen pruebas de ello, hasta pasados veinticinco años. Ya en 1943, cuando Consuelo Berges regresó a España a su exilio interior, recibió noticias desalentadoras de Concha Méndez. En la correspondencia que mantuvieron se percibe un gran cambio en la actitud y en el ánimo de la madrileña. Sus trágicas experiencias personales, durante y después de la contienda, consiguieron que perdiera las ganas de escribir y de continuar con su proyecto creativo. Esta etapa de más decaimiento de Concha Méndez coincidió con el encargo de la editorial barcelonesa Argos a Consuelo Berges de crear una enciclopedia de la mujer. Ante este trabajo, decidió pedirle ayuda a su íntima amiga, que tenía buenos contactos en México y, de esa manera, en una carta fechada el 4 de junio de 1956, ambas

comenzaron a trabajar juntas para el proyecto que la cántabra tenía entre manos. En dicha carta, Consuelo Berges le solicitó datos de escritoras y artistas mexicanas que quería que formasen parte de esta nueva enciclopedia. Así, volvió a insertar a su amiga en el panorama intelectual, tanto español como americano, al ponerla en contacto con otras mujeres activas en los diferentes círculos culturales:

¿No te apetece, en vista de lo bien que aquí se pasa, volver a la dulce patria? De todos modos, y en serio, Madrid no está mal. Y no creo que te hayas radicado para siempre en ese simpático país, aunque tengas nietos mejicanos. ¿Lo es también tu yerno? ¿Y qué haces? Espero que no hayas abandonado del todo el oficio. Luis Felipe Vivanco, el poeta —con el que coincidí en el veraneo último junto a la bahía santanderina— me decía que te tiene por la mejor poetisa de tu generación. ¡Si lo llegara a oír Carmen Conde, la generalísima de todas las poetisas habidas y por haber! Si publicas algo, mándamelo (Madrid, 15 de mayo 1957). (Extracto citado en Begoña Martínez Trufero: 2011: 414).

Consuelo Berges no tenía dudas de que el nombre de su amiga debía formar parte de esta enciclopedia, por lo que le envió el cuestionario correspondiente para que lo rellenara con sus datos: «Hazme el favor de contestar a este cuestionario más o menos. Ya que la ‘caudilla’ de las poetisas [Carmen Conde] no te ha incluido en su antología de las ítem, te meteré yo en la Enciclopedia de la mujer» (González, 1999: 120). En la misma carta del 4 de junio de 1956 aclara que

La generalísima de las poetisas a que me refería, y que no te incluyó en su «Antología de la poesía femenina española viviente», que comprende 26 poetisas —entre ellas las de tu promoción, Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre— es la abominable Carmen Conde. Probablemente te eliminó porque eres emigrada y no conversa, como Ernestina. ¿Es que has abandonado el oficio para entregarte a las dulzuras, muy positivas, desde luego, de la maternidad y la abuelidad?

A pesar de que Concha ayudase a Consuelo en esta tarea, esto no significó su retorno inmediato al hábito de escritura. De hecho, no volvió a publicar una obra hasta 1967 cuando apareció la edición ampliada de *Villancicos de Navidad* editada en Málaga por la Librería El Guadalhorce. Posteriormente, ya solo se encuentran dos poemarios que pusieron fin a su trayectoria como mujer poeta perteneciente a la Generación del 27, *Vida o río* (1979) y *Entre el soñar y el vivir* (1981).

Resumiendo, Concha Méndez se erige como una de las pocas mujeres pertenecientes a la generación del 27 y como piedra angular de las redes de mujeres que se formaron entre las españolas y americanas gracias a su periplo transatlántico. Buen ejemplo de ello es la amistad que mantuvo con muchas de las mencionadas anteriormente, prestando especial atención a Consuelo Berges. La amistad entre ambas se basaba en la admiración mutua y el respeto, lo que daba muestra de su indudable sororidad, aunque esta se extendía al conjunto de mujeres con el que trataban. Ambas tenían en común las ganas de libertad, las

ganas de conocer nuevos lugares y experimentar nuevas sensaciones, quizá por eso congeniaron tan bien. En cuanto al hecho de que Concha Méndez decidiese georreferenciar todos los poemas que se incluyen en *Canciones de mar y tierra* (1930) sirve para acentuar ese perfil de mujer emancipada que puede emprender un nuevo camino en solitario y alejarse de una familia que nunca le prestó su apoyo tanto en sus intereses intelectuales como en los deportivos:

Como se ve aquí, para lograr su emancipación personal, Concha Méndez confió no sólo en la creación artística, sino en el estímulo vital que proporcionan los viajes. [...] su primer viaje, realizado a principios de 1929, la llevó a Inglaterra, donde permaneció seis meses y donde logró por fin la independencia tan largamente anhelada (Valender, 2011: 45).

Por todo lo dicho anteriormente, Concha Méndez y Consuelo Berges se alzan como el modelo de mujer moderna de la época por haber sido capaz de huir de la casa familiar, por haber viajado sin compañía, por haber sabido sustentarse económicamente, por continuar tras sus intereses, aunque estos no fueran del gusto de su familia y por haberse adentrado en la esfera pública a través de la sororidad en diferentes ambientes culturales haciendo de ella una pieza fundamental para la creación de un entramado femenino cultural del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Balló, T. (2018). *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables*. Barcelona: Espasa Libros.

Broullón-Acuña, E. (2019). «Concha Méndez: poeta, impresora, editora y divulgadora cultural. Del Lyceum Club a la sombra de sus contemporáneos en el exilio (Madrid, 1898-México, 1986)», *Atrio. Revista de Historia del Arte*. 1, 27-41. Recuperado de: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atric/article/view/4464>

Cabello-Hutt, C. (2015). «Redes transatlánticas y estrategias de profesionalización en Gabriela Mistral, Carmen Conde y Concha Espina (1932-1936)». En Pura Fernández (Ed.), *No hay nación para este sexo. La Re(d)pública transatlántica de las Letras: Escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, (pp. 369-388). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Díaz, J. (1993). *La república y el porvenir*. San Sebastián: Kriselu.

- García, I. y Garcerá, F. (2018). «Cuando la patria es el idioma: la correspondencia inédita de Norah Borges a Gabriela Mistral (1935-1948)», *Investigaciones feministas*, 9(1), 29-46.
- Garcerá, F. (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, Universidad de Valencia). Recuperada de <https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/926584ee-06fc-4e91-bff0-6929a8833a2b/content>
- González, A. (2001). «Mujeres y Exilio Republicano: Cartas de Consuelo Berges a Concha Méndez Cuesta». En José Ramón Saiz Viadero (Ed.), *El exilio republicano en Cantabria 70 años después*, (pp.113-122). Santander: Fundación Bruno Alonso / Tantín Ediciones.
- Martínez, B. (2011). *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*. (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia). Recuperada de <https://apidspace.lnhd.uned.es/server/api/core/bitstreams/85fb87b2-7854-48f4-a8c3-b0b4fb1dbf4a/content>
- Trallero, M. (2004). *La huella de la amistad en los exilios de Concha Méndez*. (A thesis of Master of Arts, Texas University). Recuperada de: <https://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/1530/etd-tamu-2004C-MODL-Trallero.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ulcia, P. (2018). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.
- Valender, J. (2001). *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898: 1986)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- (2011). *Manuel Altolaquirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*. Madrid: Residencia de Estudiantes de Madrid.

III
REPÚBLICA, CINE
Y ARTES PLÁSTICAS



EL DISEÑO DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA. EL BREVE VIAJE DE LAS VANGUARDIAS HACIA LO COTIDIANO / DESIGN DURING THE SECOND REPUBLIC. THE BRIEF JOURNEY OF THE AVANT-GARDE TOWARDS THE EVERYDAY

MIQUEL CABALLERO CRUELLS
Historiador y diseñador gráfico

Recibido: 22/10/2024

Aceptado: 29/11/2024

Resumen: La Segunda República española fue un periodo en el que se propusieron diferentes reformas para mejorar las estructuras económicas, políticas y sociales del país. El sector del diseño se vio favorecido por este escenario para desarrollarse y poner en práctica las teorías del vanguardismo. Una generación de jóvenes diseñadores floreció en este panorama de desarrollo cultural donde sus arriesgadas propuestas visuales fueron integradas con normalidad en todas las esferas relacionadas con el lenguaje visual. En este artículo se analizan algunos de sus aspectos principales en el mundo de los carteles publicitarios, diseño editorial, fotografía o packaging entre otros. Este trabajo pretende reconocer la adelantada originalidad de su trabajo en materia de color, tipografía y composición siendo referentes para los diseñadores de la actualidad. También como homenaje a su memoria para evitar que caigan en el olvido.

Palabras clave: Segunda República, vanguardias, composición, color, tipografía.

Abstract: Second Spanish Republic was a period with several reforms proposed to enhance the country's economic, political, and social structures. The design sector thrived in this environment, enabling the development and application of avant-garde theories. This article examines key aspects of their contributions in areas such as advertising posters, editorial design, photography, and packaging, among others. The victory of the national troops in 1939 brought the Second Republic to a close, as well as the work of that generation of designers. This article seeks to underscore the innovative originality of their work regarding color, typography, and composition, positioning them as vital references for contemporary designers. Additionally, it serves as a tribute to their memory, ensuring they do not fade into obscurity.

Keywords: Second Republic, avant-gardes, composition, color, typography.

Caballero Cruells, Miquel. «El diseño durante la Segunda República. El breve viaje de las vanguardias hacia lo cotidiano». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 154-162. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.007>.
ISSN: 2530-8238

En este artículo propongo realizar un viaje visual de noventa y tres años hacia un lugar donde las vanguardias españolas quizás fueron las únicas en el mundo que fueron de dominio público. Mientras en el resto de Europa solo tuvieron ecos populares minoritarios y elitistas como corresponde a este tipo de movimientos iniciáticos y de ruptura, en nuestro país convivieron en los años de la Segunda República con muchos de los elementos cotidianos de las masas populares.

Los diferentes movimientos vanguardistas como el arte Abstracto, Racionalismo, Futurismo, Dadaísmo, De Stijl o el experimento pedagógico Bauhaus apenas fueron espejismos lejanos para las masas. En el caso del constructivismo ruso, se instauró en la sociedad como lenguaje de comunicación después de una sangrienta revolución.

De este modo, con la proclamación de la II República el 14 abril de 1931 se vivieron en España momentos de esperanza que no tenían precedentes en la historia de nuestro país. Llegaban con ciento cincuenta años de retraso los ecos y energías de la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad a un país analfabeto y pobre dominado por una reducida élite de individuos (Beevor, 2005).

Así que, siendo las vanguardias movimientos de ruptura, las más accesibles a las masas son aquellas que caminan de la mano con su tiempo. Estas encontraron en España a partir de 1931 un espacio de desarrollo que identificaban vanguardia con la voluntad de modernizar un país totalmente atrasado. Sumado a las diversas reformas que propuso el gobierno republicano dieron alas a una generación de diseñadores para dar rienda suelta a su creatividad.

Uno de los factores que ayudó a este proceso fue que las clases más desfavorecidas se rindieran también a cualquier estímulo de modernidad como representación de un estado ideal justo y libre. De esta manera, en ese contexto social e histórico, las vanguardias se convirtieron en lenguaje cotidiano y aparecieron en todos los ámbitos de la sociedad. Cualquier elemento que hiciera referencia a esa modernidad era bien recibido por las masas como expresión de progreso y desarrollo a pesar de los altos índices de analfabetismo existentes (Satué, 2003a)

¿Cómo fue eso posible? El diseño como todo elemento visual apela a los sentimientos y a las emociones del receptor como lenguaje y no comprende de la formación intelectual del que lo recibe puesto que las emociones se transmiten como un lenguaje universal (Caldas, 2019). Se dio un proceso de empatía hacia unas propuestas visuales que se correspondían con la voluntad de un pueblo unido con una misma intención de cambio y regeneración de la sociedad. Estas propuestas también eran un elemento de distancia con la sociedad monárquica

anterior y cualquier elemento que lo significara era bien recibido (Casanova, Gil de Andrés, 2019).

Todos los protagonistas de ese cambio, jóvenes personalidades en el campo del diseño y el arte, detectaron en esa sociedad idealista el escenario idóneo para desarrollar libremente sus capacidades profesionales. Sus trabajos, libres de tendencias y reglas anticuadas tomaron el lenguaje vanguardista en su máxima expresión produciendo excelentes trabajos de enorme creatividad y originalidad. La llegada de multitud de profesionales extranjeros, como los casos de los polacos Amster y Rawicz, el checo Cerny o el suizo Frisco entre otros, también fue determinante para influenciar a la generación autóctona. En esta lista de los diseñadores más destacados no se encuentran los nombres anónimos de los diseñadores de imprentas que realizaban, como veremos en los ejemplos, fantásticos trabajos, lo que nos indica que este fenómeno estaba generalizado y no solo adscrito a un reducido número de profesionales (Satué, 2003a).

Color, tipografía, fotografía y composición fueron la piedra angular de esta revolución gráfica que inundó el país de brillantes ejemplos de diseño. De esta manera, los envases más comunes incorporaban modernas tipografías, dibujos expresionistas, sombreados y combinaciones de colores inusuales: jarabes, pastillas de jabón, cajetillas de tabaco, detergentes o las cajas de las hojas de afeitar se convirtieron en pequeñas joyas del diseño al alcance de cualquiera. La publicidad comenzó a experimentar con la tipografía, y la fotografía sustituyó paulatinamente a la ilustración en el diseño de portadas de libros que incorporaban arriesgadas combinaciones tipográficas. Especialmente intenso fue el fenómeno en la edición de libros y revistas que vivió una auténtica edad dorada. Veamos a continuación de forma breve algunos ejemplos que ilustran lo que significó esta etapa tan prolífica del diseño español (Córdoba, 2008).

En esta muestra de *packaging* y etiquetas para productos cotidianos puede observarse el tratamiento revolucionario que los diseñadores imprimieron a sus trabajos. La tipografía y las formas geográficas se convierten en un elemento formal exclusivo utilizado, como se puede observar en las imágenes de la figura 1 de forma radical. La sencillez con la que se utiliza el color también da muestra de la modernidad de estos trabajos. Azul Montserrat es un ejemplo de diseño para un producto de consumo masivo donde la letra adquiere no sólo el mayor protagonismo sino el único, aportando valor a un producto de lo más ordinario dentro de la gama higiénica del hogar. Oké, una marca distribuidora de naranjas, muestra en la etiqueta de sus cajas un ejemplo de diseño sin concesiones y totalmente funcional. Círculos y formas rectangulares conforman la figura de un

posible consumidor que se integra perfectamente con la tipografía sin serifa de la marca escrita en caja alta, una característica de uso de la identidad de marca totalmente atrevida para la época. La sencillez en el uso del color es otro elemento que dota a esta pieza gráfica de una gran modernidad. Se puede observar que son trabajos anónimos pero no por ello dejan de tener una gran calidad. Esteban Trochut, por su parte, diseñó este envase para productos farmacéuticos de la forma más descarada posible a partir de piezas geométricas de imprenta y una tipografía de palo seco. Solo en estos tres ejemplos podemos observar cómo se acercaba el diseño de productos de consumo convencional a los productos culturales de élite y se diferenciaba del diseño de las décadas anteriores donde predominaban las decoraciones florales, las recargadas ilustraciones y las tipografías con serifa como en el estilo *Art Noveau*.



Fig1. Packaging y etiquetas para productos cotidianos.
Fuente: Satué, 2003a.

En la segunda muestra de envases que aparece en la figura 2 también es evidente el uso de los nuevos elementos vanguardistas. La pastilla de jabón Sopón mimetiza la marca con una tipografía variada y original y un uso elegante y sofisticado del color. Se trata de una forma muy contemporánea de gestión de la identidad de marca, sorprendente teniendo en cuenta que el *branding* tal y como lo conocemos hoy en día no comenzó a desarrollarse plenamente y de

forma sistemática hasta los años 50-60 en Estados Unidos. En el mismo sentido, los cigarrillos Ideales utilizan de forma magistral una misma plantilla que cambia de color para cada tipo de producto y refuerzan el sentido de la marca con una arriesgada tipografía sombreada.



Fig 2. Ejemplo de uso de los nuevos elementos vanguardistas.
Fuente: Satué, 2003a.

Como el ejemplo anterior, es un fenómeno que no se implantó en el diseño de envases de forma sistemática hasta décadas posteriores, por lo que sorprende encontrarlo en estas fechas. Del mismo modo, las composiciones complejas marcan la pauta de la etiqueta de las cervezas Moritz y el envase de la maquinilla de afeitar, de nuevo de forma totalmente transgresora para la época. En el caso de las cervezas Moritz es impactante cómo se desarrolla e integra la paleta cromática del envase con el resto de elementos tipográficos a partir de la elección de colores cálidos. Curiosa también es la manera en la que se deforma la tipografía en el *packaging* de la maquinilla de afeitar y el tono expresionista de sus ilustraciones.

La fotografía tratada desde la visión renovadora de los postulados de la Nueva Objetividad era desconocida en España. Català Pic normalizó su uso en el campo de la publicidad de forma innovadora utilizando las técnicas más avanzadas de la época: reflejos, transformaciones, sobre impresiones y repeticiones. En este caso hay que comentar que a menudo la elección del nombre de las marcas, el *naming* como concepto técnico, no era el más adecuado. Hoy en día sería impensable que

un perfume de mujer se llamara Cocaína como en el trabajo de Josep Masana que encontramos en la figura 3. Por otro lado, la influencia internacional podía encontrarse en los lugares más insospechados. Como en el humilde anuncio de los colmados Félix Estrada donde pueden observarse retazos del expresionismo alemán con el uso de la técnica del estarcido para sombrear y un uso innovador de la tipografía y la composición. Se trata de un simple panfleto para anunciar el negocio, pero bien podría ser el cartel promocional de cualquier película expresionista de la ciudad de Berlín. El juego existente entre los volúmenes de las hojas del calendario y la perspectiva de la pieza gráfica es sencillamente genial.



1931. José Morell. Anuncio de los Colmados Félix Estrada.



1932. Pere Català Pic. Anuncio de las pastillas Citronicina.



1936. Josep Masana. Anuncio de perfume Cocaína.

Fig 3. Publicidad realizada mediante la fotocomposición.
Fuente: Satué, 2003a.

Fuera de la publicidad y el diseño de envases comerciales también podíamos encontrar fascinantes piezas gráficas totalmente adelantadas a su tiempo. Las frescas y dinámicas láminas para juegos infantiles de Emeterio Ruiz esconden un uso refinado de las premisas del racionalismo, con la utilización de sencillas formas geométricas y colores primarios que a buen seguro podrían formar parte de las instrucciones de un juguete actual. Para un cartel de un evento cultural cualquiera era posible encontrarse con una pieza diseñada a partir de la técnica del collage dadaísta que se combinaba con un exquisito uso del color y un desenfadado

tratamiento de las figuras, como en el trabajo de Ortigas. Una sencilla revista de actualidad teatral impresa en blanco y negro podía convertirse en un manifiesto de las ideas constructivistas. Asombra pensar que este diseño no forma parte de la estética de un *flyer* actual de cualquier local de ocio.



Fig 4. Ilustraciones en *packaging* y cartelera.
Fuente: Satué, 2003a.

El diseño editorial también vivió una época de esplendor durante estos años de innovación y atrevimiento. El arte abstracto podía servir para diseñar cualquier cubierta, como en el caso de las formas no figurativas al estilo de Joan Miró de la revista *d'Ací i d'Allà* diseñado por el tándem Llovet-Frisco (Pérez, 2020), como vemos en la figura 5. Era habitual, también, un uso salvaje de las composiciones racionalistas y las tipografías de palo seco que podían combinarse en algunos casos con el fotomontaje de orientación constructivista. En este sentido, Mauricio Amster i José Renau eran elementos avanzados a su tiempo, impacta pensar que sus trabajos tengan 90 años debido a su complejo estilo contemporáneo y no pertenezcan a cualquier diseñador del estilo tipográfico internacional suizo de los años 50. Es interesante observar cómo en el trabajo de Amster el interletraje se encuentra aumentado de forma irreal como táctica para llenar el espacio. En el de Renau, las tipografías se pisan unas a otras sin ningún pudor.



Fig 5. Diseño editorial. Fuente: Satué, 2003a.

Este pequeño viaje visual que hemos realizado a la Segunda República nos ha enseñado la energía y la ilusión de una sociedad a través de las estrategias de sus diseñadores, que se atrevieron a innovar con sus propuestas vanguardistas. Sin embargo, todo fue un espejismo que se diluyó con el final de la Guerra Civil en 1939. Esta generación de jóvenes profesionales desapareció como por arte de magia, algunos caídos en las trincheras o fusilados, la mayoría exiliados y otros sencillamente anulados y convertidos en fantasmas por una sociedad gris y anodina. El viaje de las vanguardias hacia lo cotidiano terminó de forma abrupta y el diseño español no recuperó su frescura y dinamismo hasta la transición y la época de los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Expo de Sevilla (Satué, 2012).

BIBLIOGRAFÍA

Beevor, A. (2005). *La Guerra Civil Española*. Madrid: Crítica.

Caldas, S. (2019). *Diseña, crea, siente. El poder del diseño gráfico para generar emociones*. Barcelona: Elisava.

- Casanova, J. y Gil Andrés, C. (2019). *Historia de España en el siglo XX*, 7ª ed. Barcelona: Ariel.
- Córdoba, P. (2008). *La modernidad tipográfica truncada*. València: Campgràfic.
- Meggs, P. B. y Purvis, A. W. (2009). *Historia del Diseño Gráfico*, 4ª ed. Barcelona: RM Verlag.
- Pérez, L. (2020). «Sueño y diseño en la República Española». *Revista Visual*, 196. Recuperado de: <https://visual.gi/sueno-y-diseno-en-la-republica-espanola/>
- Satué, E. (2003a). *Los años del diseño. La década Republicana*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.
- (2003b). «La revolución gráfica en la II República». *El País*: Recuperado de: https://elpais.com/diario/2003/12/10/cultura/1071010801_850215.html
- (2012). «El diseño gráfico en España: un estímulo colectivo que se aglutina en la Segunda República» en *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, 2ª ed. Madrid: Alianza.



LA MUJER, OBJETO Y SUJETO DE CULTURA VISUAL DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA / WOMEN, OBJECT AND SUBJECT OF VISUAL CULTURE DURING THE SPANISH SECOND REPUBLIC

JAVIER PÉREZ SEGURA
Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 04/09/2024

Aceptado: 29/11/2024

Resumen: El objetivo principal de este artículo es subrayar que la mujer fue protagonista de la cultura visual entre 1931 y 1936. Su cuerpo siguió siendo un objeto sexualizado en fotografías y en películas, pero en paralelo surgieron numerosas pintoras o fotógrafas que rompieron ese techo para ser autoras de imágenes modernas. Para ello, hemos estructurado sus contenidos en una introducción teórica y en dos bloques centrales, dedicados respectivamente a cada uno de esos planteamientos. Utilizando perspectivas sociológicas, de la recepción y de género, se enumeran algunos de los ejemplos más relevantes (y aún poco conocidos) y se aportan conclusiones. Entre ellas, que el diálogo entre identidad y globalidad fue determinante en la construcción del relato moderno en España, o que los medios de masas (en sus reportajes pero, en especial, en las páginas publicitarias) tuvieron un rol decisivo en ese mundo urbano y cosmopolita previo a la Guerra Civil.

Palabras clave: Segunda República española, imágenes de la mujer, medios de masas, fotografía, pintura.

Abstract: The aim of this article is to underline that women became main characters of visual culture between 1931 and 1936. Their bodies kept on being a sexualized object in pictures and movies, but at the same time many women painters and photographers emerged who broke through their undetectable ceiling to become authors of modernity images. We have structured its contents in a theoretical introduction and two main parts, dedicated respectively to each of these approaches. Using sociological, reception and gender perspectives, we list some of the most relevant (and still little known) examples and draw conclusions such as the fact that the dialogue identity-globality was decisive in the construction of modern narratives in Spain, or that mass media played a major role in that urban and cosmopolitan world prior to our Civil War.

Keywords: Spanish Second Republic, images of the woman, mass media, photography, painting.

Pérez Segura, Javier. «La mujer, objeto y sujeto de cultura visual durante la Segunda República». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 163-182.
DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.008>. ISSN: 2530-8238

Es un hecho que uno de los fenómenos sociológicos más definitorios de los años de entreguerras en Occidente —y desde los años veinte y hasta el comienzo de la Guerra Civil en España—, fue el creciente protagonismo de la mujer en todas las esferas de la vida. Durante la Segunda República se produjeron avances significativos como la aprobación del divorcio, el aborto, el derecho al voto y la aspiración a la igualdad de género, transformaciones impulsadas por las élites y encarnada en representantes políticas como Clara Campoamor, Victoria Kent o Margarita Nelken; en paralelo, se intensificó el liderazgo cultural de instituciones como la Residencia de Señoritas, nacida en 1915 de la Junta de Ampliación de Estudios. Fue dirigida por María de Maeztu, quien también estaría al frente del Lyceum Club Femenino (creado en 1926), otra de las plataformas clave, junto al Instituto Internacional, para entender el desarrollo de esa tendencia.

Este ensayo va a tratar de enmarcar todo ese proceso a partir de diversos aspectos que conciernen a la creación artística y visual. En primer lugar, abordará algunos de los que hacen referencia a los modos de representación, a cómo fueron mostradas las mujeres en los medios de masas (fotografía, cine) durante ese periodo. Nos referimos a unas miradas muy concretas hacia esas mujeres, las que se enfocaron en su cuerpo, y en especial en las distintas maneras de exhibir su desnudez. Obviamente, la actitud cosificadora de los siglos anteriores no desapareció en esos primeros años treinta, ni mucho menos (porque sigue persistiendo hasta hoy, lamentablemente), pero se produjeron algunos matices que tienen que ver con el nacimiento de la cultura de masas que lo hacen diferente y que por eso nos interesan. En una segunda parte de este artículo, nos centraremos en las mujeres como creadoras de arte y fotografía moderna en ese periodo, y de qué forma ellas encarnaron ese proceso, personal y colectivo, de liberación social al tiempo que con sus obras contribuían a la construcción visual de la modernidad.

Empezaremos afirmando que desde los años veinte se venía registrando un crecimiento exponencial de las representaciones del cuerpo en los medios de masas occidentales, tendencia que en la década siguiente sería abrumadora. Se trataba de cuerpos desnudos y femeninos en su inmensa mayoría, como hemos apuntado arriba, siendo estos dos aspectos esenciales de ese telón de fondo sobre el que se planteará este ensayo. En el primer caso, la desnudez artistizada, que fue puesta en relación con una serie de prácticas de ocio (o sea, de consumo visual y cultural) de las que hablaremos más adelante pero que, anticipo, tienen mucho que ver con el deporte o el cine; por el contrario, en el segundo caso, la desnudez de la mujer estéticamente presentada, que registra la actualización de una tradición milenaria, pero consagrada especialmente desde el Renacimiento y el Barroco,

y que tiene todo que ver con el hecho de que tanto los artistas como los clientes eran y serían abrumadoramente hombres.

Así pues, la representación visual del cuerpo desnudo femenino fue, al mismo tiempo, epicentro y excusa de una actitud machista que, en el mejor de los casos, lo consideraba motivo predilecto de inspiración (la musa) y, en el peor, un mero objeto de deseo (el fetiche), de consumo rápido y sustitución más rápida todavía. Pero también debemos ampliar esa perspectiva tan estrecha para comprender que en ocasiones esa omnipresencia de cuerpos femeninos desnudos era, de hecho, un síntoma más de la liberación de la mujer, que ejercía así su derecho a mostrarse como quisiera y que de paso reclamaba una sociedad más tolerante, en la que la censura y la moral (tan conectadas, por otra parte, en todos los países) tuvieran menos poder sobre la existencia de las mujeres. En las clases medias y en las menos favorecidas, esa ruptura de convencionalismos se hacía notar, sin ir más lejos, en diversas manifestaciones sociológicas como el creciente triunfo del erotismo en todo el universo de revistas gráficas (tanto en la publicidad de productos destinados a ellas como en la reproducción “artística” de esos desnudos, en este caso destinada a ellos sobre todo), la popularidad de las novelas eróticas, el cine importado de Hollywood, e incluso en algunas representaciones teatrales, que en el caso español están siendo bien estudiadas (Guillén Lorente, 2022).

El cómo y el por qué se produjo esa avalancha de representaciones de cuerpos femeninos desnudos cobra una enorme importancia. De hecho, no es exagerado afirmar que estamos ante uno de los asuntos centrales en la construcción de toda la cultura visual de la contemporaneidad en Occidente. No solo como objeto de estudio en sí mismo, anclado en un tiempo específico, sino porque la complejidad y potencialidad de esos modos de presentación sentaron las bases de un discurso que se confirmaría durante las décadas siguientes. Además, su influencia fue mayor porque todos esos desnudos pintados, fotografiados o filmados traspasaron sin ninguna dificultad las fronteras geográficas y políticas, hasta convertirse en un elemento más que definiría la cultura del pasado siglo.

Retomando una introducción que escribí hace unos años (Pérez Segura, 2022), me parece importante recuperar algunas reflexiones generales (Armstrong, 1998) sobre por qué, a comienzos del siglo XX, era tan importante el cuerpo para la modernidad. Después de plantear la complejidad de los mecanismos de concepción y percepción del cuerpo —como frontera entre el yo y el mundo, como incompletud que podría ser solucionada mediante la tecnología, como totalidad de fragmentos ensamblados—, concluía que fue así, entre otras razones, en tanto en cuanto necesario contrapunto vitalista al

desolador balance de la Primera Guerra Mundial, con sus millones de cuerpos muertos o mutilados. Ese panorama es lo que habría llevado de inmediato a impulsar toda una serie de actuaciones sobre el cuerpo destinadas, en revancha, a la búsqueda del hedonismo a través de la perfección física, que por lo general fue entendida como sinónimo de felicidad individual y, por qué no, también de triunfo social. De forma metafórica, concluye que «el cuerpo troceado fue cosido en un sistema de prótesis virtuales: un sistema que al mismo tiempo expone y remedia los defectos, implicando un cuerpo total que sólo podía ser conseguido mediante la tecnología» (Armstrong, 1998: 100).

En consecuencia, fue entonces cuando se convirtieron en temas cotidianos —con un creciente e imparable interés para todas las clases urbanas, pudientes o no tanto— asuntos que desde entonces nos siguen interesando al máximo porque, de hecho, tienen todo que ver con la cuestión central de la identidad en los tiempos de la modernidad. Y en su inmensa mayoría estuvieron obsesionados con el cuerpo de la mujer, en total sintonía con lo que había caracterizado la cultura occidental desde hacía milenios. Nos referimos, sin ir más lejos, al auge de la cirugía plástica, de los tratamientos de belleza, de la industria del maquillaje y la existencia de una publicidad fuertemente erotizada, al culto del cuerpo musculado, a los concursos de belleza o a los grandes espectáculos nocturnos, en algunos de los cuales decenas de mujeres mostraban sus cuerpos en coreografías mecanizadas que animaban el deseo del público¹.

Todos estos fenómenos culturales, que cubrían tanto la esfera del trabajo como la del ocio, tienen que ver con un proceso más globalizador como es el de la naciente sociedad de consumo, que utilizaría el cuerpo —y en especial el cuerpo femenino, insistimos— como plataforma de exhibición de infinitos productos:

Consumir no se trataba sólo de comprar sino también de ver, de desear bienes y también de entender el cuerpo de modos muy particulares. Esto último ciertamente convertía el cuerpo en algo en continua necesidad de monitorización y atención, así como en algo en un cambio rápido y alarmante (Nicholas, 2015: 26 y 32).

Este ensayo subrayará algunos episodios del panorama español, pero —excepto algunas iconografías explícitamente ancladas en los tópicos de la tradición española más folclórica, apegada por ejemplo a lo flamenco o a lo gitano— en el fondo lo sobrepasa, como decíamos arriba, para integrarse en un

1 Existe una abundante bibliografía sobre todos estos apartados, entre la que destacamos las monografías de Chapman, D. y Grubisic, B. (2009). *American Hunks. The Muscular Male Body in Popular Culture 1860-1970*. Vancouver: Arsenal Pulp Press; Savage, C. (1998). *Beauty Queens. A playful history*. New York: Abbeville Press; y Haiken, E. (1997). *Venus Envy. A history of Cosmetic Surgery*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

modelo transnacional, que desprendía el glamuroso perfume de la modernidad. Sobre todo, a través de la imagen fija (como publicidad, carteles o fotogramas de las revistas gráficas, sin olvidar algunos cuadros o esculturas) o en movimiento, en el cine.

A mediados de los años treinta, el fenómeno se había extendido por todas partes, permeando hasta las instituciones más conservadoras. Pocos días antes del comienzo de la Guerra Civil se inauguraba, como cada dos años aproximadamente, una nueva edición de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En un artículo muy extenso que aparece en la importante revista gráfica *Crónica* —que va a aparecer una y otra vez porque fue un espacio privilegiado para estas cuestiones—, las seis reproducciones de tamaño grande de obras de arte son desnudos femeninos, todos muy sensuales. Mujeres tumbadas con los brazos alrededor de la cabeza, adormiladas o mirando provocativamente al espectador. Como en los siglos anteriores. Los títulos de esas obras refuerzan el tono erotizante y están firmadas por los pintores Ramón Stolz (*Vacaciones*), Daniel Sabater (*Son perfectas cuando duermen*), Juan Giráldez (*Capricho andaluz*), Francisco Rodríguez S. Climent (*Reposo*), Luis Muntané (*Naturaleza*) y una escultura de Federico Marés (*Desnudo*). Sus cuerpos están interpretados mediante lenguajes tan variados como el *art déco*, el clasicismo, una cierta figuración épica (inspirada, por otra parte, en los totalitarismos alemán, italiano o soviético) o la reducción geometrizable de sus formas, pero el artículo no se centra en esa cuestión sino en aclarar si los temas de esas obras eran modernos o no, lo cual resulta de lo más interesante:

Al pasar por las salas se experimenta el efecto de haberse perdido en la noche de los tiempos. Esta Exposición lo mismo puede ser la de 1936 que la de 1935 o la de 1928. Están en los cuadros los mismos motivos que inspiraron a varias generaciones de pintores [...] En una época como la nuestra, en la que todo se ha renovado, los pintores, creo yo, no han sabido captar los panoramas nuevos, y se han dedicado, como ayer y como anteayer, a llevar a los lienzos a los pescadores sacando la red, a las mujeres de Lagartera vestidas con el traje típico y a sorprender a unos labradores valencianos debajo de una parra ¿No hay otras cosas más importantes que hacer? Por lo visto, no. En este aspecto, la Exposición no revela el nivel de la época [...] Apenas se encuentra una alusión a la vida deportiva, a las nuevas formas sociales o simplemente a la vida de hoy. Todo o casi todo es pasado y manoseado. Hay, por ejemplo, una señorita que toca el piano junto al balcón. En cambio, no hay ninguna que se tome un *cock-tail* en la «barra» de un bar americano. Hay muchos carros y carretas, pero no hay más que un automóvil. Hay muchas medias de algodón y ninguna de seda. Esta falta de sincronismo entre los autores y su tiempo no está salvada sino por contadísimas excepciones [...]

Muchos desnudos. Los desnudos siempre están bien, siendo de mujer, y si es en verano, como ahora, mucho mejor. Sin duda, por la temperatura de la estación es por lo que todas las modelos están durmiendo la siesta. Desnudos de Muntané, de Berdejo, de Vila Arrufat, de Pellicer, de Stolz Viciano... Desnudos en todas las salas. Muchos estarían mejor vestidos, y alguna mujer que se lava los pies en una palangana haría bien en no limitar tan loable medida higiénica más que a una parte tan reducida de su cuerpo (Martínez Gandía, 1936).

Sin dejar de subrayar el pretendido humor (en todo caso, de mal gusto) de las últimas líneas, el artículo viene a confirmar que el gran género de esa muestra era el desnudo, por encima del retrato, el paisaje o la naturaleza muerta. Eran desnudos explícitos pero velados por la tradición pictórica. Más sutil es el erotismo del cuerpo femenino que aparece en la película documental *Esencia de verbena* (1930), realizada por el activista cultural —y luego político, como militante del fascismo— Ernesto Giménez Caballero, que en la posguerra ocuparía cargos de relevancia en el franquismo como referente del estilo que debía adoptar el nuevo régimen. Pero estamos en 1930, unos meses antes de las elecciones de primavera de 1931 y la consiguiente proclamación de la Segunda República. Giménez Caballero (en adelante, Gecé, como se hacía llamar) había sido uno de los pioneros en introducir el futurismo y, sobre todo, el surrealismo, vanguardia que fue rápidamente adoptada por muchos de nuestros poetas, novelistas y artistas plásticos. Gecé había viajado por toda Europa (lo que dejó sistemáticamente consignado en su libro *Circuito imperial*, de 1929) y, sin embargo, decidió realizar una película como aquella, en la que se combinan elementos y temáticas castizos (la propia idea de verbena, obviamente, tan madrileña y tan popular) con un empleo muy atrevido para la época de planos de cámara: diagonales, picados y contrapicados, mucho más propios de las cinematografías avanzadas del continente, como la soviética o la de la Bauhaus (Monasterio, 2008; Barragán, 2022).

En ese cortometraje de apenas once minutos de duración existen un par de fugaces planos que son los que me interesa comentar. Por delante de un muro vemos pasar un cuerpo de mujer —literalmente un cuerpo, porque la cámara no nos deja ver su cabeza, su rostro— que se detiene, se sube su falda corta y se ajusta la liga de su pierna izquierda. Un corte neto nos lleva, como relación de causalidad, a otro plano mucho más inquietante, enmarcado por un círculo, en el que decenas de ojos masculinos parecen espiar esa acción tan cargada de erotismo para la época. O sea, que lo que nos presenta Gecé es un cuerpo femenino cosificado, de nuevo, por la(s) mirada(s) masculina(s). Eso sí, se trata de un cuerpo moderno, a tenor del vestido corto de la protagonista de dicha escena tan propia del *voyeur*, lo que la diferenciaba mucho de las que habían sido habituales representaciones en el arte y la fotografía española de la época.

Pensemos, por ejemplo, en uno de los mejores fotógrafos pictorialistas previos a la Guerra Civil, Josep Masana. Estuvo muy activo en Barcelona, publicando numerosos de sus trabajos en revistas especializadas como el *Art de la llum* o el *Arte fotográfico*, con un estilo que se dirigió a menudo hacia la fotografía publicitaria, en su caso a medio camino entre la Nueva Objetividad y la Nueva Visión —las dos

grandes tendencias vanguardistas del periodo de entreguerras— y el pictorialismo decimonónico, estilo en el que alcanzó una producción muy amplia de desnudos femeninos (Comas, 1984; Formiguera y Zelich, 1994). En este caso, aquella mirada vanguardista de Gecé es sustituida por una aproximación más historicista, que interpretaba grandes obras de la pintura de los siglos anteriores. En una de sus fotos vemos, por ejemplo, a una Salomé con el pelo a lo *garçonne*, que contempla una cabeza del Bautista que perfectamente podría haber sido tallada durante el Barroco. Las marcadas sombras, sin embargo, delatan la influencia de tendencias como el expresionismo alemán de películas como *El gabinete del dr. Caligari* (R. Wiene, 1920) o *Nosferatu. Una sinfonía del horror* (F. W. Murnau, 1922).

Hay también, en su trabajo fotográfico más reconocido durante esos años, un amplio espacio para lo que podríamos denominar «lo exótico erótico», con mujeres desnudas en medio de escenografías romanas, egipcias, incluso con referencias budistas. En paralelo, entre toda esa hibridación de fuentes visuales de inspiración para el fotógrafo catalán destaca un tema como es el de las majas desnudas, o envueltas solo con un mantón de Manila, que ejemplifica mejor que ninguno la pervivencia de las iconografías tradicionales de tipo folclórico, que apuntan a enfoques casi antropológicos sobre lo que suponía «lo español». Algunos pintores tardosimbolistas, como Julio Romero de Torres, José María López Mezquita o Anselmo de Miguel Nieto, llevaban unos años firmando cuadros con esas mismas «majas desnudas», lo que confirma el hecho de la enorme popularidad de esa iconografía. Y cómo esas composiciones, y esos modos de presentación, circulaban con fluidez entre medios tan diferentes como la pintura, la escultura o la fotografía. Y que lo hacían en todas las direcciones.

Massana se dedicó también mucho a la fotografía publicitaria, como algunos compañeros de profesión sobre todo en Cataluña. Su objetivo era casi cualquier objeto, desde ruedas de coche a perfumes, pero dentro de ella me gustaría destacar sus aportaciones para la crema adelgazante Gelée Mitza, muy popular en los años treinta. Así, una de sus fotografías presenta una Venus de Milo moderna, sin brazos pero de una carnalidad tan alejada del original griego en mármol blanco que provoca una sensación de extrañamiento que, por otra parte, comparte referencias visuales y conceptuales con el gran movimiento de vanguardia del periodo, el surrealismo, que no en vano tenía entre sus líderes a otro catalán, nada menos que Salvador Dalí. Se trata de un tema que está aún por investigar en toda su profundidad pero del que tenemos ya suficientes indicios como para poder establecer esta hipótesis de la conexión entre surrealismo y foto publicitaria; por ejemplo, el interés del artista de Figueras por la fotografía moderna, tanto por

teorizarla como por emplearla de maneras muy diversas dentro de su definición subversiva moralmente de arte (Manzano, 2021). En todo caso, volveremos a Dalí cuando hablemos de la importancia que tuvo el cine, su cine, en mantener la buena salud de ese proceso de cosificación del cuerpo femenino.

En definitiva, la fotografía se apoderó de las nuevas maneras de representación del cuerpo de la mujer, dejando relegadas cada vez más a las artes tradicionales. Baste recordar ese episodio especialmente interesante que es el de las agencias de publicidad internacionales, que vendían sus imágenes a las revistas gráficas de muchos países. Una de las más exitosas en España fue el Studio Manasse, fundado en 1922 en Viena por los húngaros Olga Spolarich (aunque en ocasiones aparece mencionada como Olga Solarichs) y su marido, Adorja'n von Wlassics (Faber y Laurence, 1998). Fue una auténtica factoría de miles de imágenes que se vendían al mejor postor. Muchas de ellas son desnudos femeninos definidos por el glamur, que a menudo buscan la analogía con la promoción de las estrellas de cine de los años veinte y treinta, y que hacen un empleo muy dramático de las sombras. En general, optaron por los registros naturalistas pero en ocasiones también se atrevieron con retos técnicos, como las superposiciones, los fotocollages y los fotomontajes. Durante quince años, hasta 1937, realizaron miles de fotografías, como decimos; de hecho, en España, dentro de las páginas de la destacada revista gráfica *Crónica* se han localizado nada menos que 263 fotografías, publicadas entre otoño de 1931 y finales de 1936, en las que se muestran todas las miradas posibles hacia el cuerpo femenino, a veces anónimo, otras de conocidas actrices de cine, teatro o espectáculos de variedades (Sánchez Vigil y Salvador Benítez, 2023).

El otro gran proyector de desnudos, el cine

Sin duda, junto a la fotografía impresa en revistas fue el medio preferido para sexualizar a la mujer aún más. Los actores que aparecían en esas películas, pero sobre todo las actrices, eran el sueño y el espejo en que se miraban, en todo el mundo, miles de hombres y mujeres desde la oscuridad de la sala. Es bien sabido que el cine fue muy relevante en la gestación de la modernidad, por supuesto, convertido de inmediato en un fenómeno de masas. Por su condición de industria, es decir, una actividad que ofertaba solo productos que podían tener garantizada una buena taquilla, reflejó a la perfección todos los tópicos y reformulaciones del cuerpo que se produjeron en ese periodo de entreguerras (y las revistas de cine darían cumplida cuenta de ello, como detallaremos más adelante).

Aquí habría que distinguir, a modo de breve introducción, entre cómo abordó este asunto el cine más experimental y cómo lo hizo el más comercial. Respecto al primero, pese a que fueron muy escasas las películas que merezcan ser llamadas propiamente de vanguardia, abordaron con interés los diversos modos de representación del cuerpo femenino. En la futurista *Thaïs* (1917), del también fotógrafo Anton Giulio Bragaglia, la cámara se centra en una mujer tardosimbolista de belleza lánguida; en *Ballet mécanique* (1924), del cubista Fernand Léger, se nos muestra en cambio el rostro multiplicado y muy maquillado de Kiki de Montparnasse (seudónimo de Alice Prin), pero también unos planos con piernas de maniquí de escaparate, elementos que eran y siguen siendo habituales del fetichismo. Se trata de una aproximación que al año siguiente reaparecería en *Entreacto* (1925), de René Clair, con esa repetición obsesiva del plano en contrapicado, incluso en nadir, del cuerpo de una bailarina. Película dadaísta por excelencia, anticipa además las poliédricas interpretaciones del cuerpo femenino que estaba a punto de desplegar el surrealismo, que por lo general definiría a las mujeres como máquinas deseadas y deseantes. Lo vemos en el que es considerado el film más temprano de ese ismo, *La concha y el reverendo* (1928), de la directora Germaine Dulac, pero sobre todo en *La estrella de mar* (1928), de Man Ray, y en las dos primeras obras maestras de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). En el caso de *Un perro andaluz*, en cuyo guion participó Salvador Dalí, se opta por la presentación de fragmentos corporales, que en ocasiones desembocan en anamorfosis y metamorfosis sorprendentes, como la escena en la que unas manos masculinas tocan un culo que se convierte en unos senos femeninos².

En la segunda, en cambio, el aragonés parece decantarse por la provocación surgida de la acción de cuerpos enteros, sobre todo el de la protagonista, Lya Lys (seudónimo de Nathalie Margoulis), cuya inconfundible modernidad es subrayada tanto por su modo de vestir como por su maquillaje o sus explícitos deseo y libertad sexual. No debemos olvidar que quien había sido uno de los maestros de Buñuel, el alemán Fritz Lang, había firmado poco tiempo antes esa obra maestra del expresionismo llamada *Metrópolis* (1927), sublime muestra de la gran complejidad de los modos de representación de la mujer en el cine. Desde el candor y la belleza ideal de su protagonista, María, hasta la actualización del mito

2 Pocos años más tarde, en 1933, Dalí realizaría ese mosaico fotográfico de rostros, cuerpos y trozos de cuerpo de mujer que titula *El fenómeno del éxtasis*, y en el que hay referencias al Modernismo y al fetichismo. Apareció ilustrando un artículo suyo homónimo en la revista *Minotaure* (núms. 3-4) y sobre esa imagen se ha escrito un lúcido ensayo, Lahuerta, J. J. (2004). *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Madrid: Siruela.

de *femme fatale* en su versión robótica, es protagonista de una célebre escena en la que su danza aviva el deseo de decenas de hombres que, al final de la secuencia, se han convertido solo en pares de ojos que se amontonan mientras acosan a ese engendro de la tecnología³.

Pese a todo, la vanguardia seguía quedando muy lejos del inagotable caudal de imágenes y arquetipos femeninos que comercializaría —y lo decimos con toda la intención cosificadora del término— el cine menos radical, pero también el que sin duda tuvo una mayor recepción popular. Se trata de un asunto fundamental porque es el que ocupa casi la totalidad de las páginas de las revistas de cine que vamos a analizar en breve. Llegados los años treinta, ya estaba firmemente anclado el *star system* (otra invención consumista) en los principales países occidentales, y lo lideraban sobre todo ellas, actrices que atraían a masas de seguidores y seguidoras que veían en esos cuerpos la encarnación de todas sus ideas sobre la mujer moderna, cosmopolita e independiente. Y, por supuesto, de una belleza perfecta. En Hollywood siempre fue una tentación difícil de resistir y pronto aparecieron los primeros desnudos en pantalla: Anette Kellerman en *Hija de los dioses* (1916), Lili Damita en *Tacones rojos* (1926) pero, sobre todo, *Madame Satán* (1930), dirigida por Cecil B. de Mille, aunque el primer desnudo integral en pantalla se hizo esperar un poco más, el de Hedy Lamarr en *Éxtasis* (1933). Ese mismo año los desnudos eran, por el contrario, presentados de una manera más natural, si atisbo de tentación, en algunas de las primeras cintas nudistas, como la célebre *Elysia* (1933), en cuyo cartel anunciador se leía:

Evas modernas, Adanes modernos, pero ninguna serpiente cerca, ya que todos son felices, sanos y sabios en Elysia [...] En todo el mundo hay más de 3.000.000 de nudistas, viviendo y disfrutando de la vida, en más de 50.000 campamentos nudistas. Sólo en América hay más de 500 campamentos nudistas. ¿Puede ser tan malo el nudismo?

La imagen que ilustraba ese cartel era un hombre fumando y una mujer de pie, en medio de un paisaje natural casi edénico. Ambos cuerpos están desnudos, por supuesto. En España, la censura puso todos sus medios para evitar que sobrevivieran escenas en las que aparecen cuerpos femeninos desnudos o semidesnudos, y hay una larga lista de películas de ficción en las que se pueden ver esos saltos de pantalla tan inesperados (Paz Rebollo y Montero Díaz, 2010).

Es interesante hacer notar que ese auge del naturismo estaba vinculado a tomas de postura frente al presente —como el rechazo de la revolución industrial

3 Y que, lejos de cualquier casualidad, reaparece en uno de los escasos films vanguardistas españoles, *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, y posiblemente con guion de Ramón Gómez de la Serna, como ya hemos comentado.

y de la ciudad, o la vuelta a la naturaleza—, que compartían algunas posiciones políticas como el anarquismo. En España durante los años veinte y treinta se publicaron muchas monografías y revistas anarquistas, que son un tesoro para investigaciones como la nuestra. En portadas y páginas interiores de publicaciones como las valencianas *Estudios* (1922-1937) y *Orto* (1932-1934), artistas como Manuel Monleón o Josep Renau realizaron decenas de fotomontajes en los que domina una imagen del desnudo femenino como signo de salud, rodeada de escenarios naturales, en el que se le intenta liberar de la perversión de la mirada, del exceso de sexualización. Pero fueron minoritarias respecto a la tendencia habitual, como decimos.

Lógicamente, desde el punto de vista comercial, se potenció ese «apetito visual» de muchas maneras, creando incluso ciclos o casi subgéneros como las películas de Busby Berkeley durante los años treinta, donde decenas de chicas ejecutaban complicadas coreografías con precisión matemática, como ya estaban teorizando algunos críticos de la cultura (Kracauer, 1995). De forma más sutil, triunfa en la llamada *screwball comedy*, donde se ofrece una imagen de la mujer como rebelde frente a las convenciones, libre para elegir qué ser, qué vestir, con quién estar y a quién amar. *Sucedió una noche* (1934), de Frank Capra, sirvió casi como una plantilla para numerosos directores de ese periodo. De la pasividad habitual que se había impuesto hasta entonces a los roles femeninos en el cine, ellas —lideradas en esa ocasión por Claudette Colbert— pasaron a tomar la iniciativa.

La invasión de la industria hollywoodiense sobre el resto del planeta, como decimos, se hizo más evidente en los años treinta. Y se multiplicaron las escenas y planos que mostraban los ideales de bellezas, respaldados por la teorización de un término que empezaba a ponerse de moda, el *sex-appeal*. Como se afirmaba en una revista de cine barcelonesa en 1934:

Son los americanos los que han realizado la comercialización en gran escala del sex-appeal. Gracias a ellos, la perfección de las piernas de una señora puede alimentar y en cierta manera satisfacer la fantasía de millones de ciudadanos de todos los continentes [...] El público, por su parte, qué quiere ¿qué los actores sean bellos o que sean buenos? El espectador prefiere, naturalmente, que posean ambas cualidades a la vez, pero en caso de elección forzosa ¿por qué se decidiría? (Planes, 1934).

Se comparaba luego, en ese mismo artículo, a algunas de las actrices que entonces eran símbolo de esa sexualidad, contraponiendo a Marlene Dietrich («Cuando nos enseña las piernas en *El ángel azul* nos ha dado la medida de todo su talento») con Greta Garbo, a la que sí valora también por sus dotes interpretativas, además de por su belleza. Para el periodista y novelista César M. Arconada, era la

misma diferencia que existía entre Buster Keaton y Charles Chaplin, o sea, entre una fría máscara y un cálido talento pleno de humanidad:

En medio de la frivolidad de los desnudos del cine —carne blanda, carne de espumas de voltios— su desnudo es prieto, real, conciso, rotundo. Entre la carne —falsa— de figurines, solo su carne tiene palpitaciones, emociones. Entre los cuerpos de cera de los muñecos del film, solo su cuerpo vive con abundancia de pasión. Con exceso [...] Greta Garbo: desnudo de sombras. Blanca de luz. Rubia de luz. Mujer: Venus entre las espumas del cinema (Arconada, 1928).

De nuevo aparece Salvador Dalí, que pintó incluso en 1934 el óleo *El espectro del sex-appeal*, para el que realizó varios dibujos previos, y que teorizó sobre esa categoría, que él asociaba a la frialdad erotizante que vería reencarnada en Mae West y en Greta Garbo, en un artículo publicado en la revista surrealista *Minotaure*:

Estoy orgulloso de haber predicho, en pleno apogeo de la anatomía funcionalista y práctica, entre el mayor de las burlas escépticas, la inminencia de los músculos redondos y salivarios terriblemente pegajosos de pensamientos de vuelta biológicos de Mae West.⁴ Hoy anuncio que toda la nueva atracción sexual de las mujeres vendrá de la posible utilización de sus posibilidades y recursos espectrales, es decir, de toda su posible disociación, descomposición carnal, luminosa [...] La mujer se hará espectral por las desarticulaciones y deformaciones nuevas de su anatomía, el «cuerpo desmontable» y la aspiración y verificación álgida del exhibicionismo femenino [...] A través de la luminosidad fulgurante y extra rápida del *sex-appeal* de los despellejamientos vivos, el prosaísmo monumental de los grandes automóviles y de las planchas de las enfermeras se convertirá en fantomático y sereno (Dalí, 1934).

Se publicaron decenas de revistas sobre cine, que eran básicamente sobre cine hollywoodiense, con el nacimiento del *star system* y los consejos estéticos que daban las actrices más idolatradas del momento, como Greta Garbo, Mae West, Jean Harlow o la alemana Marlene Dietrich. En cualquier kiosco había publicaciones de las grandes productoras (Fox, Paramount), también otras como *Cine Mundial*, editadas en español desde Nueva York; en Barcelona, destacó sobre las demás *Popular Films*; en Madrid, *Cinegramas* o *Súper-cine* fueron algunas de las cabeceras más leídas.

En cualquier caso, las opciones visuales que se manejaban a la hora de representar el cuerpo femenino (a menudo, cosificado) fueron casi infinitas y pasan del extremo de la tira cómica al del fotomontaje más vanguardista en el que aparecen cientos de piernas, que homenajean algunas *dancing girl bands*, diríamos, como las Tiller Girls o las Goldwyn Girls, que hacían giras por todo Occidente, también por España.

4 En 1934 la revista estadounidense *Vanity Fair* había nombrado «famosos del año» a Dalí y a Mae West. Ese año Dalí pinta un temple titulado *Rostro de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista*, y que décadas más tarde, y con la ayuda del arquitecto Óscar Tusquets, llevaría a las tres dimensiones en una sala de la Fundación Gala Salvador Dalí de Figueras.

Además, ese culto se alentaba con concursos de lo más variado, en el que las lectoras podían mandar sus fotos con la esperanza de ser famosas. Podríamos decir que se pasaba de un rol pasivo a otro activo en la búsqueda de la belleza ideal normativa. En muchos de esos concursos se buscaba a las más guapas que llevaran el tinte de moda, el rubio platino. Otras veces eran una especie de jeroglíficos visuales a partir de partes del rostro de actrices famosas. La sensación de que, en busca de la belleza perfecta femenina se estaba en realidad frente a algo parecido a Frankenstein no deja de ser inquietante, ¿verdad? En la prensa estadounidense también hubo concursos visuales en los que se tenía que adivinar de quien era un brazo, una pierna, un par de ojos, una melena (Pérez Segura, 2017: 332). Por ejemplo, en un artículo de la celeberrima *Vanity Fair*, ese concurso se presentaba con esta introducción:

Se han acabado los días en que las chicas decían: “Mi fortuna es mi cara, señor”. Ahora la fortuna sigue no a las caras sino a pequeñas porciones de ellas —una ceja curva, una brillante tapa de pelo, un labio trémulo, una nariz de forma extraña o un bigote sabroso— [...] Es posible estimar que las piernas, bigote, hombros, pecho, ojos, labios, muñecas, pies, nariz, puño, pelo y espaldas descritas en estas páginas puedan ser valoradas en dos millones de dólares (Anónimo, 1932: 30).

Ellas crean imágenes de modernidad

La segunda parte de este trabajo muestra el lado más dinámico y libre de la mujer moderna en España durante la Segunda República. Y es el de ellas como creadoras plásticas, ya no como objetos de deseo o de inspiración para ellos. Por supuesto, somos conscientes de que son solo una parte del total formado por las novelistas, las poetas, las periodistas o las políticas durante ese tiempo, pero aquí nos interesa ese proceso de exhibición de la mujer moderna que llevaron a cabo las artes visuales.

En pintura, quizás las cuatro más destacadas fueron Maruja Mallo (1902-1995), Ángeles Santos (1911-2013), Delhy Tejero (1904-1968) y Rosario de Velasco (1904-1991), aunque hubo muchas más, como veremos.⁵ Maruja Mallo

5 Una importante recuperación de la nómina de artistas y escritoras de ese periodo fue la exposición *Las sinsombrero* (2022-2023). Madrid: Centro Cultural Fernán Gómez. Fueron más de 400 piezas de artistas como Maruja Mallo, Margarita Manso, Marga Gil Roesset, Delhy Tejero, Rosario de Velasco, Ruth Velázquez, Norah Borges, Pitti Bartolozzi, Manuela Ballester, Ángeles Santos, María Zambrano, Rosa Chacel, Concha Méndez, María Teresa León o Carmen Conde. Algunas de ellas han sido objeto de otras exposiciones como *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (2020-2021). Madrid: Museo del Prado, y *Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España 1804-1939* (2022). Zaragoza: Universidad y otras sedes.

es el gran símbolo de la igualdad entre hombres y mujeres antes de la Guerra Civil. Había ganado notoriedad desde su individual en el salón de arte de la *Revista de Occidente* (1928), promocionada por el filósofo José Ortega y Gasset. En esa exposición y en su producción inmediatamente posterior sorprendió por una doble producción, que es muy coherente con esa complementariedad de la que estamos hablando, entre la tradición y la modernidad, y entre la identidad española y la internacionalidad. Nos referimos a las llamadas «estampas cinemáticas» y a la serie dedicada a las verbenas.

Respecto a las primeras, son casi una treintena de dibujos y cuadros con abundantes referencias al séptimo arte, en el que se multiplican las pelucas rubias platino, las bocas pintadas de carmín, los maniqués femeninos desnudos, los aviones, automóviles y otras referencias más veladas a Hollywood. Es una serie que habla de modernidad, de mujeres modernas especialmente, como la que simultáneamente estaba realizando dedicada al deporte, en el que aparece a menudo una raqueta de tenis, que estaba asociada a su buena amiga la escritora Concha Méndez, perteneciente a la generación poética del 27 y que también había posado para el óleo *La ciclista* (Huici, 2021: 344).

Más conocida es la serie dedicada a las verbenas, que deben ser consideradas una temática típica de esos años y que podrían haber influido a Gecé para realizar su *Esencia de verbenas*, de 1930. Maruja Mallo las presenta como un divertido caos de cuerpos, colores y atracciones de feria, en las que la mujer ocupa el papel predominante. Desde su primer óleo, *Pim, pam pum* (1926) aparecen mujeres modernas con deseos de disfrutar. Dos jóvenes con falda corta a la altura de las rodillas están en el centro de otra verbenas de 1927 (que posee el Museo Reina Sofía). En 1928 va más allá y pinta un primer desnudo femenino integral (*Dos mujeres en la playa*), que contrasta más al acompañar a una mujer totalmente cubierta con una túnica.

A comienzos de los años treinta se integra plenamente en el surrealismo, en su caso dentro de la que después sería llamada «Escuela de Vallecas», una síntesis de lenguajes europeos (expresionistas, sobre todo) y temática rural y de suburbio. Poco antes de la Guerra Civil recupera la figura femenina en la serie *La religión del trabajo*. Son ocho lienzos de tamaño mediano en los que aparecen mujeres en primer plano, con rostros y cuerpos rotundos, fuertes. Durante su exilio en Argentina, seguirá dedicando series enteras a la representación de cabezas y cuerpos femeninos, muchos de ellos dibujados siguiendo estrictamente la proporción áurea.

También Ángeles Santos empezó a destacar en la escena artística a finales de los años veinte, con autorretratos que la muestran moderna y confiada en sus posibilidades, y con retratos de otras mujeres, como la *Marquesa de Alquibla* (1928) en los que destaca la fuerte presencia del cuerpo. Sin embargo, tendría su gran éxito mediático tras su participación en el Salón de Otoño de 1929 con una combinación de realismo mágico, arte naif y surrealismo figurativo que se sublimó en el gigantesco cuadro *Un mundo*, que está en el Museo Reina Sofía. Cuando empezó la Segunda República se trasladó de Madrid a San Sebastián, donde se relacionó con otros artistas modernos como Carlos Ribera, Juan Cabanas o el arquitecto José Manuel Aizpurúa. Estuvo luego un tiempo en Barcelona y ya en 1935 regresó a Madrid, donde mantuvo estrechos contactos con la agrupación de arte vanguardista más importante, ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), liderada por Ángel Ferrant, Guillermo de Torre y otra mujer, la argentina Norah Borges.

Ángeles Santos es autora de la obra que para muchos especialistas mejor sintetiza las ansias de libertad y modernidad de las mujeres durante ese tiempo. Se titula *Tertulia (El cabaret)*, fechada en 1929, y en realidad es una reunión doméstica de cuatro amigas que fuman, leen, charlan y se dejan llevar, en una atmósfera de misterio e indolencia. Destacan los vestidos modernos, la silla moderna y algunas poses que remiten obviamente a algunas películas de la época.

Delhy Tejero procedía de Toro (Zamora) y se asentó en Madrid en los años veinte, viviendo en la Residencia de Señoritas entre 1928 y 1930. Tuvo enorme éxito como ilustradora en revistas (*La Esfera*, *ABC*, *Crónica*, *Nuevo Mundo*) y para libros como *La Venus bolchevique* (1932), de José María Carretero, en la que retrata a una mujer sofisticada y libre. En 1932 ganó una medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y un año más tarde hizo una muestra individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Su arte es muy difícil de encuadrar porque trabajó mucho en una estética naif (ejemplificada en la serie de gouaches y dibujos titulada *Las brujas o duendinas*) pero también se movió con mucha soltura en el muralismo y en el arte abstracto geométrico.

Muy de actualidad está Rosario de Velasco, a la que una retrospectiva en el Museo Thyssen de Madrid ha descubierto para el gran público. Fue una de las escasas mujeres que participaron en colectivos de artistas modernos en los últimos años veinte y en los treinta. Su gran éxito fue la medalla que ganó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932 con el cuadro *Adán y Eva*, en el que una pareja descansa tras haber tenido relaciones sexuales en el campo. Rosario de Velasco expuso en diversas muestras colectivas de la Sociedad de Artistas Ibéricos, dentro y fuera de España; durante esos años, y poco antes de la guerra se acercó a

Falange, reanudando su labor en los años cuarenta, ya bajo criterios estéticos más conservadores.

Por último, Remedios Varo (1908-1963) es una de las principales artistas del surrealismo internacional, que empezó en los años treinta estando muy próxima al círculo de André Breton. Se inició en el arte en Madrid, en la Escuela de San Fernando, y allí conoció a Maruja Mallo, Victorina Durán y Salvador Dalí. Vivió y trabajó en París durante los primeros años treinta y en 1936 participó en la mayor exposición surrealista celebrada dentro de la Península, la Exposición Logicofobista organizada en Barcelona por ADLAN.

Por esas fechas realizaba algunos cadáveres exquisitos (obras colectivas en dibujo o con recortes fotográficos) y fotomontajes como *El mensaje* (1935), en el que una joven desnuda de cintura para arriba y con el pelo muy corto sonríe mientras otra mujer, de espaldas y con la cabeza a la altura de los genitales de la primera, da de comer a un canario que está dentro de una jaula. Durante la guerra regresó a París y se exilió en México en 1941. Ya era conocida en el país americano porque había prestado obra para la importante muestra internacional del surrealismo celebrada en la Galería de Inés Amor en la capital.

Quiero concluir con alguien que todavía es bastante poco conocida y que me interesa en especial porque no era pintora, sino fotógrafa, y no era española sino extranjera, alemana en su caso. Son rasgos que remarcan la idea fuerza de que los años treinta fueron transnacionales, vanguardistas y globalizadores.

Me refiero a Sibylle von Kaskel (1905-2006), cuya biografía ha sido reconstruida hace pocos años. Nacida en Dresde, pertenecía a una familia de judíos ricos alemanes. En 1932, con la llegada de Hitler al poder, abandona definitivamente su país y llega a Francia, donde empieza a hacer fotos, llegando a exponer algunas de ellas en la galería Pléiade, de París, en 1932. Ese año se instala en Palma de Mallorca, donde colabora con el arquitecto racionalista Francesc Casas, cercano a los presupuestos del GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de la Arquitectura Contemporània) y empieza a colaborar con revistas como *Brisas* (donde, curiosamente, realiza una fotografía titulada *Nudismo*, en el que una niña desnuda sube unas escaleras blancas), *RE-CO* (dedicada a la arquitectura y al urbanismo) o *Las cuatro estaciones*. Esta última fue una revista de lujo de muy breve duración, apenas un año, que además estaba dirigida por una mujer, la aristócrata Fermina de Elduayen. En esas revistas realizaba reportajes fotográficos dedicados al mundo del deporte, protagonizados por mujeres modernas que pertenecían a la élite: el tenis, el golf o

la natación reciben un tratamiento visual muy sorprendente, con planos picados y contrapicados, con fuertes sombras y con objetos en primer plano.

Von Kaskel es una magnífica representante de la mejor fotografía de vanguardia, tanto de la adscrita a la Nueva Objetividad como a la Nueva Visión, que eran las dos opciones más punteras en el mundo durante esos años. También colaboró con el Patronato Nacional de Turismo en las primeras campañas de promoción de España, de su patrimonio cultural y natural, hacia el exterior. Por ejemplo, en la revista *Mundial* (núm. 3, junio de 1936), donde ilustra una página doble titulada «¿Hacia dónde iremos este verano? ¿Y qué rutas hemos de emprender?», en el que publica tres fotos de vías de tren, campo arado y orilla del mar.

Ella es también la autora de una serie de fotografías de la Gran Vía madrileña, realizadas desde los últimos pisos de edificios de la Plaza del Callao, que no tienen nada que envidiar a las que había hecho la mejor fotografía constructivista soviética de los años anteriores, de un Rodchenko o de un Klucis, por ejemplo. Cuando empieza la Guerra Civil huye a Nueva York, donde vivirá hasta 1969, cuando regresa a Palma (Martínez, 2020).

Hubo unas cuantas fotógrafas españolas activas en esos años treinta, que ahora empiezan a ser recuperadas por la historia de la cultura visual. Ana María Martínez Sagi (1907-2000), Eulalia Abaitua (1853-1943), que aún esperan ser descubiertas, aunque sobre la primera ya existe un interesante estudio (Prada, 2022). Obviamente, todas estas mujeres no desaparecieron el 18 de julio de 1936, cuando empezaron a caer las primeras bombas, por decirlo de forma gráfica. Siguieron luchando por sus derechos, por su arte, por su fotografía, tanto las españolas como las que llegaron aquí, como Gerda Taro, Margaret Michaelis o Kati Horna. La primera de ellas, incluso dando la vida en el combate.

Conclusiones

Como hemos visto, el protagonismo de las mujeres durante la Segunda República fue uno de los asuntos centrales del periodo. Las artes tradicionales y los medios de masas avanzados las representaron de muchas maneras, siendo la imagen de su cuerpo una de las preferidas, sobre todo si aquella mostraba un desnudo. A través del cine (en especial, de Hollywood) y la fotografía (principalmente publicitaria), se convirtieron en modelos referenciales para una parte importante de la sociedad. Los tópicos sobre sexualidad y erotismo se actualizaron y globalizaron, y solo en

contadas ocasiones la tradición española logró resistir en ciertas iconografías, como la de la flamenca o la gitana. En todo caso, se potenció la objetualización del cuerpo de la mujer como objeto de deseo para una mirada que seguía siendo mayoritariamente masculina.

El reverso de la moneda es la multiplicación de mujeres artistas modernas — pintoras, ilustradoras y fotógrafas sobre todo—, que lograron alzar una voz propia que aspiraba a la modernidad y a la igualdad en todos los ámbitos de la sociedad. La llegada de la Guerra Civil mantuvo aún esa tendencia, aunque el desenlace de la misma, con la muerte o el exilio de muchas, y con la imposición moral y machista de la dictadura franquista, hizo retroceder las posiciones que habían ganado con tanto esfuerzo en los años treinta.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés del Campo, S. (2002). *Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República: Crónica y Blanco y Negro*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.
- Anónimo (1932). «Anatomy pays». En *Vanity Fair*, octubre de 1932.
- Arconada, C. M. (1 de julio de 1928). «Posesión lírica de Greta Garbo». *La Gaceta Literaria*, I, 37, 5.
- Armstrong, T. (1998). *Modernism, Technology and the Body*. New Haven: Cambridge University Press.
- Barragán, M. (2022). «Surrealismo y existencialismo en *Esencia de verbena*, de Giménez Caballero», Centro Zurbarán de Arte Español y Latinoamericano, Instituto Cervantes, Leeds, Inglaterra, [<https://cultura.cervantes.es/leeds/es/surrealismo-y-existencialismo-en-esencia-de-verbena/148888>. Última consulta, 15 de julio de 2024].
- Comas, J. y otros (1984). *Massana, fotogràf* (cat.exp.). Barcelona: Fundació Caja de Pensiones.
- Dalí, S. (1934). «Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectrale». *Minotaure*, 5, 15 de mayo, 20-22.

- Encabo, E. (2019). «Introducción. Más allá del canon: erotismo, deseo y frivolidad». En E. Encabo (ed.). *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios* (pp. 9-38). Madrid: ICCMU.
- Faber, M. y Laurence, D. H. (1998). *Divas and lovers: The Erotic Art of Studio Manasse*. Nueva York: Universe.
- Formiguera, P. y Zelich, C. (1994). *1892 Josep Massana 1979* (cat. exp.). Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya.
- Guereña, J.-L. (2018). *Detrás de la cortina. El sexo en España (1790-1950)*. Madrid: Cátedra.
- Guillén Lorente, C. (2022). «El cuerpo desnudo en los escenarios de la Segunda República: liberación o cosificación de la mujer. Una aproximación a través de la obra *La pipa de oro*». *Lectora*, 28, 289-305.
- Huici, F. (2021). «De lo popular a lo cósmico. Los ciclos fundamentales en la pintura de Maruja Mallo». En *Maruja Mallo. Catálogo razonado de óleos* (pp. 341-359). Madrid: Fundación Azcona.
- Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard U. P.
- Manzano, M. (2021). *Salvador Dalí. Fotografía y delirio*. Madrid: La Fábrica.
- Martínez Gandía, R. (R. M. G) (1936). «La Exposición Nacional de Bellas Artes, vista por un profano». *Crónica*, 19 de julio.
- Martínez, C. (2020). *La baronesa Sibylle von Kaskel. Un recorrido por la vanguardia fotográfica (1930-1950)*. Sevilla: Albores.
- Monasterio, A. (2008). «Abandonar el XIX. Vanguardias e imaginarios tradicionales a partir de Esencia de verbena». *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 11, 1, 21-44.
- Nicholas, J. (2015). *The Modern Girl. Feminine Modernities, the Body and Commodities in the 1920s*. Toronto: University of Toronto Press.
- Paz Rebollo, M^a A. y Montero, J. (2010). «Las películas censuradas durante la República. Valores y temores en la sociedad española republicana (1931-1936)». *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 16, 369-393.

- Pérez Segura, J. (2017). «Cuerpos deseados, cuerpos destrozados: historias de la cultura popular estadounidense de los años treinta». En *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III* (pp. 331-353). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- (2022). «Sueños de piel y celuloide: representando el cuerpo de la mujer en las revistas españolas de cine durante los años treinta». *Hispania Nova*, 1 Extraordinario, 119-154.
- Planes, J. M. (31 de mayo de 1934). «El “sex-appeal”, element cinematogràfic». *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, 278, 6.
- Prada, J. M. de (2022). *El derecho a soñar: vida y obra de Ana María Martínez Sagi*. Madrid: Espasa.
- Sánchez Vigil, J. M. y Salvador Benítez, A. (2023). «Las fotografías de arte del estudio Manassé en la revista Crónica durante la Segunda República española». *Archivo Español de Arte*, 96, 383, 275-296.
- Zubiaurre, M. (2015). *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*. Madrid: Cátedra.



LA NACIÓN ESPAÑOLA A TRAVÉS DE LA GRAN PANTALLA (1930-1939)/ SPANISH NATION THROUGH THE BIG SCREEN (1930-1939)

ÁLEX GARCÍA GUILLÉN
Universitat de València

Recibido: 15/07/2023

Aceptado: 13/12/2024

Resumen: El siguiente trabajo va a realizar una sistematización y revisión bibliográfica al respecto de la vinculación entre el cine de los años treinta, la II República y la Nación española. El cine de los años treinta fue una herramienta de difusión social que trató de asentar y difundir unos valores específicos vinculados a lo que significaba la «españolidad». En este marco, este trabajo recoge cuáles eran los principales elementos y su trascendencia, combinando el análisis bibliográfico con el filmográfico. Acudiendo a la fuente primaria se ha conseguido constatar la bibliografía estudiada y aportar valor al texto, combinando la revisión de textos con el análisis del sistema de discursos.

Abstract: The following work is going to carry out a systematization and bibliographical review about the relation between thirties cinema, II Spanish Republic and the Spanish Nation. The cinema of the 1930s was a tool for social diffusion to establish and spread specific values linked to what means to be Spanish. In this framework, here we collect what were the main elements and their importance, combining the bibliographical analysis with the filmographic one. Going to the primary source, it has been possible to verify the bibliography studied and add value to the text, combining the text review with the analysis of the discourse system.

Palabras clave: II República, Florián Rey, cine español, nacionalismo, nacionalización de las masas, medios de comunicación.

Keywords: II Republic, Florián Rey, Spanish cinema, nationalism, nationalization of the masses, mass media.

García Guillén, Álex. «La nación española a través de la gran pantalla (1930-1939)». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 8 (diciembre 2024): 183-212.
DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2024.8.009>. ISSN: 2530-8238

El concepto de nación española ha sido objeto de análisis a lo largo de la historia, generalmente reconocida por su carácter poliédrico y peculiar en su formación. España ha sido considerada por la literatura académica como una nación atravesada por un gran número de clivajes: desde las casas de Austria y Borbón y su diferente forma de entender la construcción de España, hasta el clivaje territorial, basado en la identidad nacional; pasando por lo ‘rural-urbano’, el ‘centro-periferia’, la ‘monarquía-república’, el ideológico ‘izquierda-derecha’ o el ‘catolicismo-laicismo’, entre otros (Robles Egea y Valencia Sáiz, 2019).

Este trabajo pretende realizar un análisis del significado de la nación española en un periodo concreto: desde el inicio de la II República hasta el final de la Guerra Civil. Además, este análisis se realizará desde un elemento sociocultural concreto como es el cine de la época. Así, se pretende realizar una radiografía de los diferentes significados que ha ido adquiriendo el significante *nación española* a través del cine. Este análisis se realiza a nivel regional, pues como señala la profesora García Carrión (2013), la nación española en esta época está articulada fundamentalmente a través de diferentes regionalismos, donde todos ellos suponen una expresión diferente —pero unitaria— de aquello español.

Partimos de la idea de que la cultura es una herramienta bidireccional de generar identidades, en este caso, de carácter nacional. Es decir, consideramos el cine como un elemento generado y, a la vez, generador de una identidad nacional concreta. De hecho, Thiesse (1999) señalará que al comenzar el siglo XX, la construcción de la identidad entra en la era de la cultura de masas. Así, con un folclore establecido, unos antepasados en la memoria y la composición de una música nacional, llega el momento de que las nuevas herramientas de difusión de cultura expandan aquello que ya ha nacido. En este contexto, se pretende aunar diferentes variables para desarrollar una conceptualización concreta de lo que significó el cine en los años treinta en España. Las principales variables que pretendemos relacionar son el nacionalismo español y el cine, pero también aparecerán otros elementos: la cultura como herramienta, la nacionalización de las masas, la identidad nacional o la cultura de masas.

Por otra parte, este trabajo viene motivado por el escaso desarrollo que experimenta el cine español durante la época de la II República. Tanto es así que incluso el propio Gobierno republicano durante diversas etapas hizo caso omiso a su cine de producción nacional, hasta que fue inevitablemente necesario tras el estallido de la guerra (Montes Ibars, 2016). Es obvio que existe dentro de la literatura especializada un alto conocimiento con respecto al tema del que trata este trabajo. No obstante, la gran mayoría de autores que profundizan sobre el tema

señalan aspectos parecidos: los distintos Gobiernos republicanos no apoyaron lo suficiente el cine nacional; la posterior guerra destruyó algunos documentos que hubiesen servido para desarrollar un mayor volumen de literatura específica al respecto; en España, pese al enorme crecimiento del cine nacional durante la II República, las distribuidoras norteamericanas copaban las carteleras, por lo que el recorrido del cine nacional durante la época fue limitado (Montes Ibars, 2016).

En suma, este trabajo pretende desarrollarse como una herramienta para congrega los *filmes* clásicos de los años treinta españoles. No de manera aislada, sino a través de una visión holista de la realidad que se vivió en la II República española con relación al proceso de creación de identidades. Estas producciones nacionales, entendidas en su contexto, pueden servir como guía para comprender la identidad del territorio español en aquella época, es decir.

Precedentes teóricos y contextuales

La nación

Esta investigación defiende una concepción de nación específica, basada fundamentalmente en la idea de que esta es una construcción social, es decir, es un espacio construido a partir de la vida en comunidad, que se desarrolla de acuerdo con elementos o situaciones que te hacen formar parte de ella. Formar parte de una nación no solamente responde a una situación jurídico-administrativa en la que se forma parte de un país concreto, sino que existe una parte simbólica que viene dada por elementos como la cultura de ese territorio y el proceso de construcción nacional a partir de símbolos concretos, en este aspecto podemos tener en cuenta elementos como la lengua, el folclore o los elementos de cultura popular que hacen que las naciones desarrollen espacios de fraternidad y hermanazgo (Billig, 2021).

Elementos como el cine suponen uno de aquellos factores que contribuyen a reconstruir la historia o idiosincrasia de una nación. A través de las historias, las costumbres o la cultura, se va estructurando un conjunto de características y elementos que conforman la pertenencia a determinada nación. En este sentido, siguiendo la línea que se defiende en este trabajo, una nación se puede definir como una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Podemos considerarla *imaginada* porque los individuos jamás conocerán al resto de compatriotas; se concibe como *limitada* por sus definidas fronteras; *soberana* por el carácter histórico del término; e imaginada como *comunidad* porque la nación nace a partir del compañerismo profundo y horizontal.

Las comunidades imaginadas suponen una de las formas de entender en este artículo la nación, pues se aproxima notablemente a la visión que se quiere ofrecer. Desde esta forma de entender la nación, la imprenta —es decir, los medios e instituciones de comunicación como puede ser el cine en este caso concreto—, el mercado y el idioma son la referencia básica para entender la pertenencia a una colectividad política determinada (Anderson, 1991). En este contexto, podemos justificar la relevancia social del cine a partir de esta teoría. El cine supondría una de las herramientas (la *imprenta*) para entenderse a sí mismo como una nación, es decir, como una comunidad imaginada con unas características y particularidades concretas (Anderson, 1991). Esta es una vinculación que se realiza con vistas a aplicar la teoría de Anderson a este trabajo. Así, enmarcados en esta teoría, el cine es una herramienta que sirve para construir la comunidad (*imaginada*) a la que se pertenece, siendo uno de esos elementos que contribuyen a construir un imaginario colectivo y hacer sentir que se forma parte de él.

No obstante, somos conscientes de que la nación no es un concepto plano y se encuentra lleno de matices; en este contexto, podemos considerar que existen dos concepciones clásicas de nacionalismo, el nacionalismo histórico-cultural y el nacionalismo político-cívico. Pese a que en este trabajo se concuerda más con la perspectiva cultural, pues se está analizando un componente que consideramos que crea nación, no es menos cierto que todo nacionalismo cultural tiene su parte cívica, y viceversa. Tanto es así, que desde el surgimiento de los primeros textos acerca del nacionalismo en las primeras décadas del siglo XX, y con su posterior desarrollo, se ha destacado la posibilidad de combinación de elementos enmarcados en la unión libre y voluntaria a una nación con la existencia de rasgos diferenciadores comunes entre comunidades que posibilitan o predisponen la existencia de una nación (Archilés, 2018: 9-24). Por tanto, aunque a continuación desarrollemos el nacionalismo cultural a partir de la idiosincrasia de este proyecto, el nacionalismo cívico no deja de estar presente en cada una de las naciones culturales existentes.

Ejemplos paradigmáticos sobre la combinación de ambas concepciones nacionalistas los encontramos especialmente en Francia, nación tradicionalmente vinculada a la concepción cívica, siendo una nación «universal», pero la cual fue enormemente desarrollada a nivel cultural y simbólico a partir de su III República en base a su lengua y su relato histórico; o incluso el caso español, entendida como una unión cívica y universal, pero que gracias al romanticismo desarrolló un potente arsenal cultural que dotaba de historia y relato a su construcción, donde elementos como el quijotismo han sido centrales en la construcción del ideario nacional español (Archilés, 2018: 9-24).

Pese a que entendemos el dinamismo y combinación de modelos de nación, como ya se ha comentado, la definición más congruente con nuestro trabajo es la definición cultural de nación. Para introducirla, debemos hacer referencia al término de *pertinencia*, este concepto cobra relevancia a partir de pertenecer a una comunidad dada, y a partir de que sus miembros estén conectados por lazos de carácter indisoluble e impalpable sobre la base de un lenguaje en común, una memoria histórica compartida, así como unos hábitos, sentimientos y tradiciones. Tanto es así, que diferentes autores han llegado a considerar la pertenencia a una comunidad como una necesidad básica humana equiparable al comer o el beber.

Otro concepto relacionado en este sentido y que es frecuente en este tipo de análisis culturales es el *Volksgeist* (espíritu del pueblo), recogido de la tradición hegeliana, el cual hace referencia a los rasgos comunes a lo largo de un periodo histórico por parte de cada nación. Ello se encuentra directamente vinculado a la referencia que hace Herder al derecho de todo pueblo a su peculiaridad cultural (Berlin, 1983).

Por contextualizar, podemos señalar la perspectiva herderiana de nación como una «comunidad natural vinculada a costumbres y tradiciones, por un carácter cualificado como nacional (*Nationalcharakter*), una lengua y un sentimiento de reconocimiento mutuo o de pertinencia a una misma cultura» (Masó, 2001: 31). Esta perspectiva señalada también entronca directamente con la idea que se quiere plasmar aquí. Se pretende explicar cómo la población española se vería autorreferenciada a través del cine, sintiéndose parte de una cultura y valores comunes, expresados en estas películas. Por tanto, esta definición de nación sería, junto con la anterior, la idónea para acotar el término que queremos tratar.

Por otro lado, para comprender el sentido de nación que este trabajo defiende, debemos hablar de las diversas prácticas sociales colectivas que trataron, a partir del último tercio del siglo XIX, de reforzar la legitimidad de los proyectos nacionales a través del refuerzo de la cohesión social por medio de tradiciones, según la argumentación de algunos autores, gran parte de ellas inventadas. En este contexto, no nos importa tanto la valoración de la cultura como imaginada, sino la comprensión que podemos hacer de esta. Entendemos la cultura o tradición como una herramienta nacionalizadora básica. Si bien somos conscientes de que en muchos casos las tradiciones son falsamente remotas, su importancia reside en que se articulan como una herramienta para aportar cohesión y sentimiento de pertenencia a una comunidad (Hobsbawm y Ranger, 2002).

Al principio de su obra, Hobsbawm nos pone un ejemplo para diferenciar la tradición de la costumbre: «La *costumbre* es lo que hacen los jueces, la *tradición*

(en este caso inventada) es la peluca, la toga y otra parafernalia formal y prácticas ritualizadas que rodean esta acción sustancial» (Hobsbawm y Ranger, 2002: 9). Por tanto, la tradición es la forma en que aquellas acciones se ritualizan y adquieren ese (falso) carácter «místico» que las sociedades utilizan para reconocerse a sí mismas como parte de una Nación.

El cine es un elemento que era un pasatiempo con poca solemnidad, con espíritu lúdico, algo que entraba en la cotidianeidad de, al menos, las clases medias, pese a que tuvo una rapidísima expansión. Esa cotidianeidad es la que nos interesa, pues resulta importante caracterizar la generación y expansión del sentimiento nacional a partir de elementos culturales cotidianos y no ritualizados.

Podemos considerar el nacionalismo como banal en tanto que mundano y firmemente instaurado en la lógica de las acciones de los Estados. Al mismo tiempo, las naciones necesitan un medio para reproducirse como tal (Billig, 2021), y aquí es donde el cine adquiere un carácter relevante. Los elementos culturales cotidianos sirven como sustento ideológico de un Estado-nación, estas referencias a la nación no tienen un carácter acalorado ni solemne, sino que se introducen como una constante habitual que permite a la ciudadanía acostumbrarse a formar parte de una nacionalidad concreta sin necesidad de hacer referencias que reafirmen explícitamente la pertenencia a esta (Billig, 2021).

En definitiva, la nación se convierte en un elemento que se hace entender a las masas como propio a través de la difusión cultural que hemos venido mencionando, a partir del cual las masas han de verse representadas y amparadas sobre determinada nación. La nación aparece, por tanto, como un elemento religioso secular, pues es la nueva forma que se adopta desde los albores de la Revolución Francesa hasta la época de los totalitarismos para controlar y racionalizar las actitudes del pueblo. El nacionalismo como religión secular es una idea que numerosos autores han recogido posteriormente y es una referencia constante la cual también hemos de tener en cuenta, pues se convierte a la nación en el elemento a venerar a partir de conceptos como la soberanía popular y la voluntad general (Mosse, 2019).

Aspectos fundamentales sobre la nación española

Al tener en cuenta a la hora de realizar el análisis el contexto regional en que se enmarca, bebemos necesariamente de la idea de que hacer región es hacer patria, es decir, de que la región fue un elemento que contribuyó de manera notable a

desarrollar el sentimiento nacional español, y este desarrollo vino dado a partir de la difusión cultural de elementos de carácter regional. Hacer región es hacer patria porque, como sostenía Víctor Balaguer, hubo un momento histórico en la construcción de la nación española en que el regionalismo fue un elemento fundamentador de esta identidad, distanciado y contrapuesto a los nacionalismos periféricos de entonces (Archilés, 2006).

El «paradigma regional», es decir, la forma de entender la nación española a partir de sus regionalismos, tal y como este trabajo entiende la identidad española, surge en el periodo de la Restauración. Además, autores como Archilés abordan la aparición de las (auto)representaciones de la identidad nacional desde una perspectiva de carácter cultural, si bien no a través del cine, pues todavía no había llegado a España, otras obras culturales servían como homólogas para desarrollar la misma idea.

La vinculación entre el regionalismo y el cine tiene una relación muy clara: a través de la modernidad. El regionalismo de carácter cultural supuso la creación de un discurso estético de modernidad; por tanto, a través del cine (como elemento que moderniza los medios de comunicación de masas españoles) podemos entender cómo el regionalismo supuso un factor de modernidad y modernización de la construcción identitaria española, en la medida en que la construcción regional iba íntimamente ligada al moderno *nation-building* español (Archilés, 2006: 146-147). Por tanto, ambos elementos, regionalismo y cine, son dos elementos que deben encuadrarse en el avance y modernismo español, alejándose de concepciones arcaicas.

A diferencia de lo que pueda parecer en el imaginario colectivo, en el cual las regiones son un «punto caliente» o elemento conflictivo, los regionalismos españoles supusieron una extrapolación de la nación española al ámbito regional. Así, a partir de ello, sostenemos una tesis fundamental: el nacionalismo español se desarrolló como un conjunto de regionalismos no conflictivos que contribuyeron formando parte del todo, pero donde cada una de las partes en sí mismas podía ser una representación de ese *todo*. Ver representada una sardana catalana o una jota aragonesa no entra en contradicción con sentirte representado como español, sino todo lo contrario; un flamenco andaluz sería generalmente español y específicamente andaluz, y su reivindicación como andaluz forma parte de la construcción cultural española.

Existe, además, otra idea generalizada dentro de la literatura: la especificidad histórica española se debe a un proceso incompleto de nacionalización y construcción de la nación española; fruto, a su vez, de un desarrollo incompleto

del liberalismo, a contracorriente de la tendencia europea. Como contrapartida, existe el ejemplo del regionalismo valenciano: una construcción simbólica que tuvo como finalidad la redefinición de la propia identidad regional, no en un sentido conflictivo, sino como instrumento de interiorización de la identidad nacional española. En este mismo sentido, cabe revisar los planteamientos habituales respecto a la construcción de la identidad nacional española haciendo una crítica de la tesis de la débil nacionalización española, así como reconociendo la decisiva función que la construcción de la región tuvo como mecanismo para la interiorización de la (moderna) identidad nacional española (Archilés y Martí, 2004).

Por otro lado, cabe hacernos una pregunta acerca del cine de la II República: ¿era un elemento moderno que promovía valores católico-conservadores?, ¿había contradicción entre esa modernidad que suponía el desarrollo del cinematógrafo y enarbolar símbolos conservadores enmarcados sobre todo en la religión —más si cabe con la constitución de la II República española—? Estas y otras preguntas conforman un debate alrededor de la construcción nacional española y su reflejo en los medios de comunicación de masas. Además, existe cierta perspectiva desde la que no se identifica la producción cultural republicana como una herramienta en favor de los intereses nacionales e ideológicos de la República, sino todo lo contrario. Muchos de los elementos culturales de la época favorecían más bien la perpetuación de la concepción nacional previa al periodo republicano, promocionando valores alejados del anhelo republicano vinculado al laicismo y la cultura popular (Checa, Espejo, Langa y Ribas, 2007: 48).

En suma, desde una de las perspectivas de este debate se considera que el arraigo tan fervoroso del pueblo español hacia las ideas, creencias y sentimientos nacionales no está construido mentalmente por el republicanismo, sino por el conservadurismo, aunque sean los primeros quienes traten de recogerlo y adaptarlo a sus ideales. Tal y como se señala (Checa, Espejo, Langa y Ribas, 2007: 50):

Aquello que miraban, leían u oían los españoles de los años treinta parecía bastante alejado de la dinámica de cambio anunciada desde las tribunas de oradores del Congreso de los Diputados por los republicanos. Ese universo de significados no representaba nuevas formas de pensar, ni desafiaba las grandes tradiciones sociales e ideológicas forjadas desde el catolicismo o la monarquía.

Por lo que respecta a la otra postura en este debate, se considera que el cine republicano, en términos generales, sí contribuye a difundir y consolidar los valores democráticos que debían formar el corpus republicano. Considera que la

extensión cultural, entendida de forma amplia, comenzó a considerarse como una manera relativamente fácil de implicar a las masas en la vida política, social y económica de España, adhiriéndolas a la causa republicana. Un ejemplo reseñable sería, aunque no es exclusivamente cinematográfico, las Misiones Pedagógicas, instauradas con el objetivo de llevar la cultura a los lugares más recónditos del Estado. Gracias a ellas se consiguió que una masa de españoles, generalmente ligados al ámbito rural, adquiriesen conocimientos y servicios gracias a la acción republicana, favoreciendo así su proclividad al régimen (Checa, Espejo, Langa y Ribas, 2007: 110).

Así, este debate se enmarca como un ejercicio de conocimiento dialéctico en que podemos enfrentar dos posturas respecto a la comunicación de masas durante la II República, pese a que, como abordaremos posteriormente, el resultado de la revisión nos hace pensar que abundan los elementos de carácter conservador, ilógicos en el contexto de expansión del cinematógrafo y de instauración del régimen democrático progresista en España, régimen que políticamente abogada por el laicismo y la modernidad, y así debería haberse visto representado en sus pantallas.

Contexto cinematográfico y cultural básico

El mercado cinematográfico nacional al comienzo de la década de 1930 se encontraba en una situación de fuerte segmentación y disperso en pequeñas productoras, distribuidoras y exhibidoras con un marcado carácter nacional, frente a lo que se ha llamado la «colonización norteamericana» de las pantallas. De hecho, si se hace un repaso de las distribuidoras y productoras que existían en España en la época, puede parecer que la producción nacional predominaba sobre la internacional. No obstante, la producción norteamericana, pese a tener un número menor de empresas, distribuían una cantidad mayor de películas, ya que funcionaban a través del formato de lotes completos¹.

Además, durante este periodo republicano, en España se consolidó un proceso sociocultural que llega hasta nuestros días: la conversión del cine en una industria de ocio de masas. Esta concepción del cine como una posibilidad de ocio estuvo, en gran medida, vinculada a la también fuerte proclividad por parte del público

1 Esta forma de producción y distribución cinematográfica consistía en la venta a diferentes salas de cine de lotes completos de películas, donde se incluían y se pagaban varias, independientemente del éxito que tuviesen, además del porcentaje correspondiente para aquellas que tuvieran gran éxito (Checa, Espejo, Langa y Ribas, 2007: 41).

hacia la producción nacional (Montes Ibars, 2016). Así, el cine comienza a ser utilizado como una herramienta de difusión ideológica, como señala la profesora García Carrión (2013), no con un mensaje explícitamente político, con alguna excepción, como puede ser el caso de *Fermín Galán*, del director Fernando Roldán (1932), sino a partir de la puesta en escena de elementos folclóricos, símbolos o imaginarios, los cuales, a través de la representación cinematográfica, aparecen como representaciones de lo propiamente español.

Debido a la «colonización norteamericana», estas productoras imponían condiciones de abuso flagrante, por lo que diferentes sectores cinematográficos, así como la prensa especializada reclamaban por activa y por pasiva medidas políticas para proteger el cine autóctono. Las principales demandas que se reclamaban eran la eliminación de la carga fiscal al cine español, además del establecimiento de medidas de carácter proteccionista, así como la imposición de una cuota de pantalla para el cine español.

A partir de la década de los treinta comienza a producirse un auge del cine español, tanto es así que, como señala Filiberto Montagud, las principales casas norteamericanas perdieron un 24% de su presencia en carteles y pantallas, en beneficio, principalmente, de las productoras españolas. Así, comenzó a aflorar un gusto por lo español entre la ciudadanía, encarnado en tradiciones rurales, folclore, paisajes, temática basada en contextos sociales en los que se ven reflejados, etcétera. Al mismo tiempo que se desarrollaba el cine español, otra forma de dar consistencia y fortalecer al cine que representaba aquello propiamente español fue la creación de un *star system* al estilo hollywoodiense para la producción nacional; así, se blindó salarialmente a profesionales del cine como Florián Rey o Imperio Argentina por parte de las productoras nacionales, en este caso, *Cifesa* (Montes Ibars, 2016). Por tanto, solamente con la contextualización de esta situación podemos ver que existe entre la nación como construcción política y cultural y el séptimo arte una relación a desentrañar. Relación ligada directamente a los intentos dirigidos hacia la creación de una cinematografía nacional consonante con la identidad española, su cultura y tradiciones (García Carrión, 2013).

Se ha de tener en cuenta el contexto en el que se desarrolla el cine republicano, naciendo en una época de construcción y consolidación de la propia identidad española. Esta, como se ha comentado, mantenía un carácter ambivalente entre ser un elemento conservador y arcaico, y convertirse en el motor de cambio. Como se ha podido observar, aún hoy en día, las interpretaciones que se hacen al respecto son antagónicas en algunos casos. Esta idea plasma el carácter de la obra *Por un cine patrio* (2013), pues más allá de los aspectos concretos del cine, se hace

una suerte de «estado de la cuestión nacional» alrededor del cine, adquiriendo un carácter más holístico.

Respecto al carácter de la vida regional española, se considera, a través del análisis de la crítica, que en la combinación de los distintos folclores regionales podía encontrarse la encarnación del espíritu nacional. Se recoge la siguiente afirmación de la crítica de la época (García Carrión, 2013: 303):

Cada región es un semillero de argumentos con sus costumbres, sus grandezas pasadas y presentes, sus leyendas características y sus rasgos peculiares. En cada parte española hay algo que nos recuerda las más gloriosas inspiraciones del espíritu español.

Además, cabe destacar cómo el cine se asienta en la cultura de masas española. Ya no era un pasatiempo poco consumido, sino que se convirtió en un fenómeno artístico, ideológico y comunicativo de grandísimo alcance. Tanto fue así que durante algunas décadas la cinematografía nacional hizo distintos intentos de encontrar el género nacional español por excelencia, es decir, aquel que conectase con la sensibilidad popular. En este sentido se considera que llegó a desarrollarse cierta obsesión por conseguir plasmar una imagen fidedigna de España en la gran pantalla. Dentro de este contexto, cabe destacar que el intento de conseguir un cine propiamente español suponía un hecho fundamentalmente ideológico. Es decir, no era tanto una búsqueda de un estilo cinematográfico con determinadas características en términos de realización o dirección, que también era así, sino la búsqueda ideológica de aquellos elementos que representasen de manera más precisa el sentir español.

En esta época revivió el concepto de «cine nacional», acuñado durante la primera década del siglo. Este era un concepto que pretendía dar coherencia al *corpus* nacional que se venía estructurando. Se consideraba necesario que el cine (así como cualquier elemento cultural relevante) tuviese una coherencia con el espíritu atemporal e intrínseco que se atribuía a la Nación desde la literatura que conceptualizaba las naciones de manera estática (García Carrión, 2007).

Análisis de contenido

Este análisis se ha estructurado en base a determinados conceptos transversales al conjunto de la filmografía, a fin de explicar qué elementos comparten las diferentes películas y son representativos de la nación española. Los conceptos seleccionados han sido la *lengua*, la *representación del pueblo*, la *tradición de*

carácter conservador y los espacios naturales. Siendo conceptos que se articulan como la base sobre la que se asienta la caracterización del cine de la época.

En primer término, la lengua supone uno de los elementos más característicos en numerosas regiones españolas. La forma de hablar que tienen los personajes condiciona de manera sustancial aspectos tan relevantes como su clase social, su estatus o su origen. Además, este concepto tiene una doble vertiente que analizar: por una parte, la utilización de variaciones dialectales o lenguas consideradas actualmente cooficiales en el Estado español, pero también aquellas variaciones transfronterizas del castellano, pues hubo un gran debate alrededor de lo que se denominó la «guerra de los acentos» con relación a la proliferación de películas con acento latino. En el marco de la consecución, por parte de Hollywood, de un español unificado o neutro, la reivindicación castellana fue una constante (García Carrión, 2013: 261-263).

De hecho, podemos ver artículos y declaraciones de la época que ahondan en esta problemática como el de Rondón (1931), quien señala:

La invasión de las películas parlantes en inglés ha despertado un deseo inmoderado por conocer esta lengua y aun por usarla en locuciones familiares. Plausible esfuerzo sería este si nuestros pueblos pudieran aprenderla sin corromper y enturbiar la propia. [...]. En muy poco tiempo, la hermosa lengua castellana [...] ha venido a ser una jergonza incomprensible, mitad dialecto castellano, mitad dialecto yanqui.

Por lo que respecta a la representación del pueblo, desde la crítica se ha considerado que la apelación al pueblo como protagonista es una de las señas de identidad del cine nacional de la época. Al mismo tiempo, existen dos grandes temas a analizar en lo que a ello respecta, en primer término, la representación del pueblo íntimamente ligada al ámbito rural, como contraposición al cine de grandes urbes norteamericano; y, en segundo término, la caricaturización que se hacía del pueblo a través del folclore, la música, las costumbres y tipos «populares», pendiente siempre de no caer en la actitud burlesca que frecuentaban las llamadas «españoladas» extranjeras (García Carrión, 2013: 328-333).

Las críticas y espacios editoriales de los años treinta ya hablaban, además, de la necesidad de representar la verdadera esencia del pueblo español, tal como espetaba Guzmán (1934):

No vemos otro camino más fecundo e interesante [...] que este que descende sin titubeos a la misma entraña de la raza. [...] ¿Qué mayor ni más ambiciosa empresa artística podía acometer nuestra naciente cinematografía que la de aflorar nuestro propio carácter y temperamento conservado en toda su pureza únicamente en los medios rurales?»,

o Gil (1935):

Ferré, en fin, ha comprendido cómo debe ser el cinema español y que su único camino está en la orientación hacia los temas eternos de nuestros pueblos. Porque España no son solamente bellas ciudades de aires cosmopolitas [...] España es, ante todo y por todo, millares de pueblos perdidos en la inmensidad de sus mesetas y montañas.

En tercer lugar, otro de los aspectos que a continuación se desarrollará con más detalle es el de la tradición de carácter conservador. Uno de los grandes debates al respecto del cine de la II República es si algunos de los elementos que se mostraban en él hacían referencia a un pasado de tradición conservadora, pero tratando de adaptarlos a los tiempos y al contexto sociopolítico que se vivía; o si, por el contrario, la presencia de este tipo de folclore como representación popular y encarnación nacional no supuso una contradicción con la modernidad que el cinematógrafo y el contexto republicano suponían (Checa *et al.*, 2007).

En este marco, es algo aceptado que, independientemente de los resultados y la valoración posterior que se haga, se consideraba que la República, tras proclamarse en abril de 1931, tenía el objetivo de extender y generalizar su proyecto, el proyecto republicano, así como sus principales ideas al respecto del laicismo, la descentralización o la cultura popular. No obstante, el debate se crea a partir de que estos valores atentaban directamente contra los valores conservadores de la España anterior. Además, el debate adquiere relevancia y justificación al ser más o menos unánime que «el republicanismo español carecía de una idea moderna de la utilización de la información y los medios de difusión en las sociedades del siglo XX [...], debía tener un plan para estabilizar y difundir un proyecto político de un calado tan ambicioso como fue el de la II República» (Checa *et al.*, 2007: 49).

Por último, en referencia a los espacios naturales como simbología dominante en aquel cine, son muy numerosas las escenas fílmicas en las que aparece el espacio natural como escenario donde se desarrolla la trama. A este respecto, cabe tener en cuenta una consideración a tratar: la vinculación del espacio natural con la vida regional española, donde los variados folclores regionales podían ser representados de manera más precisa si se desarrollaban en el entorno adecuado, dando coherencia a lo que se veía en pantalla. Más específicamente, cabe mencionar la vinculación de los espacios naturales como elemento íntimamente ligado a la vindicación de lo rural, tal y como se ha esbozado anteriormente (García Carrión, 2013: 335-336).

Los espacios naturales son un elemento tan fundamental de este cine que desde la época en que nació se reivindica el espacio natural como generador de sentimiento e identidad española (*Popular Film*, 1934):

Nuestro suelo se halla sembrado por infinidad de encantos naturales de un inestimable valor artístico. Desde los prados andaluces con sus estampas del más recio sabor españolista, hasta las campiñas galaicas y asturianas con sus paisajes y monumentos verdaderamente valiosos

Lengua

Como se ha señalado, vamos a conceptualizar la importancia de la lengua en el contexto del cine español de los años treinta a partir de dos grandes asuntos. Por una parte, la estandarización de la lengua por parte de productoras estadounidenses, lo que recibió una fuerte crítica generalizada y, por otra, como desencadenante de la primera, la utilización de variantes dialectales entendidas como representativas de la *castellanidad* como forma de representar fielmente la idiosincrasia e identidad de la nación española.

Durante los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera y, especialmente, en los años treinta, existió de forma generalizada una sensación de colonización cultural en España. Ello se ve reflejado en numerosas críticas cinematográficas y culturales de la época (García Carrión, 2007: 48-61). La aparición del cine sonoro, como se ha introducido, supuso una batalla por el dominio del idioma, elemento clave en la concepción cultural de la nación.

El intento de unificación del cine sonoro que trajo consigo Hollywood al tratar de establecer un acento neutro alzó grandes críticas, pues en muchos casos se consideraba que ello hacía que las variaciones lingüísticas, que dotaban de realismo a las películas, se perdiesen por completo. La crítica más propagada, incluso por medios ideológicamente antagónicos, era la de que ello pervertía la pureza del idioma castellano como esencia nacional (García Carrión, 2007).

Por tanto, podemos observar cómo la «perversión» de la lengua era un elemento especialmente conflictivo. Se consideraba que no utilizar elementos lingüísticos adaptados al contexto en que se desarrollaba la película en cuestión era una suerte de caricaturización o desmerecimiento del respeto que debía profesar el formar parte de las regiones españolas, pues cada una tenía sus variaciones lingüísticas propias.

Existe un punto clave donde esta tendencia comienza a tratarse y supone un punto de partida desde el que poder construir. La asociación *Motion Pictures Producers* llegó a un principio de acuerdo con el Gobierno español para que «toda película cuya acción se desarrolle en algún país donde predominen modismos o acentos determinados será hecha en el idioma que se emplea en el teatro español» (García Carrión, 2007: 57). Este acuerdo no llegó a buen puerto y fue considerado

por algunos países latinoamericanos como una ofensiva neocolonialista por parte del Estado español.

Posteriormente, con el debate sobre la mesa, tras la proclamación de la II República, se celebró el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía con el objetivo de que Estados Unidos no falsease las costumbres y cultura española. Aquí se extendió un discurso nacionalista español de defensa de la lengua y a partir también de la idea de la Hispanidad (García Carrión, 2007: 58-59).

Si bien durante los años de la II República siguió existiendo controversia acerca de la representación que se hacía de España en las producciones realizadas fuera de sus fronteras, se ha podido constatar que la tendencia dentro del cine nacional cambió radicalmente. Se ha podido comprobar a través de la revisión filmográfica que la variedad de acentos, modismos y variaciones lingüísticas estaba a la orden del día como forma de representación de la identidad de la región en la que se desarrollaba el *filme*.

Como ejemplo especialmente característico podemos poner el caso de *Nobleza Baturra* (1935), de Florián Rey. Quizá no es la película en la que más variaciones dialectales (en este caso, aragonesas) se pueden observar, pero quizá sí donde mejor integradas se encuentran. Existen otras películas, especialmente aquellas donde se representa la región andaluza, donde los acentos son mucho más marcados. No obstante, *Nobleza Baturra* introduce muletillas o expresiones mucho más estandarizadas, pero que hacen saber que esa es una película *maña*. La introducción de palabras como *pernil*, *escobar* o la muletilla *maño*, entre otras, si bien puede parecer un ejemplo simple, permiten identificar la película regionalmente, saber que es una película española y concretamente aragonesa sin necesidad de mayor contextualización, dándole una seña de identidad propia a través del lenguaje utilizado.

En *Don Quintín, el amargao* de Florián Rey (1935), por ejemplo, existe también una mezcla de acentos que dan muestra de la diversidad lingüística del Estado español. Aquí podemos encontrar acentos castizos madrileños, andaluces, con la gracia con la que los *filmes* los solían representar, y gallegos, el cual daba muestra de la diferencia dialectal que existía con los demás. Esta es una de las películas donde más acentos y formas de hablar se ven representadas en el cine de la época y todos ellos se veían como genuinamente españoles.

Se apuntaba desde la intelectualidad de la época que ejemplos como los anteriores suponían rechazar el empobrecimiento lingüístico que representaba la estandarización del idioma, pues se entendía que no debía ser tan plana la expresión de un idioma tan rico como el español y ello debía verse representado

en el cine, pues con la llegada de la sonoridad iba camino de convertirse en la principal herramienta de difusión comunicativa (Santos, 1930).

La lengua y los diferentes acentos supusieron, por tanto, una suerte de «marcador regional de identidad», donde la fonética castellana quedaba fijada como compartida por todos los hispanohablantes, mientras que, dentro de la misma, cada variación significaba la representación de determinadas raíces regionales que se debían preservar y enarbolar (García Carrión, 2013: 261-264). No obstante, cualquier variación castellana dentro de las fronteras nacionales era aceptada por la crítica como representativa de lo español como defensa a ultranza de la «pureza» del idioma y forma de entender la lengua más rica del mundo: el castellano. Esta idea, además, era una corriente transversal en lo ideológico, pues autores como Santos y Guerra, de ideología anarquista, como Piqueras, de ideología marxista, o incluso periódicos de marcado carácter conservador como *ABC* coincidían en las ventajas de profesar el castellano «puro» en el cinematógrafo (García Carrión, 2013: 269).

Por tanto, podemos observar que una vez superado el debate que hubo en la época sobre la estandarización del castellano, se convirtió en una seña de identidad la utilización de los acentos regionales en las películas. Así, podemos ver numerosas películas enmarcadas en el contexto andaluz, aragonés o catalán, entre otros. Y, esta utilización de la lengua propia, junto con la representación de los espacios naturales que desarrollaremos después, es la máxima expresión del regionalismo español, pues a partir de estos conceptos se desarrolla una idiosincrasia propia no conflictiva de lo que significaba ser español, tal y como recogía Archilés (2006).

Representación del pueblo

Tras el visionado de diferentes películas, podemos llegar a una conclusión clara, y es que el cine representó a través de los metrajes una profunda división social. La representación del pueblo español en la gran pantalla de los años treinta puso de relieve numerosas divisiones culturales y de clase. Podemos hablar de la dualidad existente entre los gitanos y los payos, entre los señoritos y los campesinos, o entre la pequeña burguesía urbana y la humildad de la vida rural. Como se cuenta en muchas ocasiones, el cine es un reflejo de la sociedad que lo vive, y en el caso español no es menos cierto. El cine supone una fiel representación de muchos de aquellos clivajes que comentábamos en la introducción de este trabajo.

Haciendo referencia al primer asunto que debemos abordar en este apartado, la representación del pueblo íntimamente ligada al ámbito rural, debemos destacar *La aldea maldita* como exponente de ello. Este es uno de los *filmes* que mejor expone la representación del pueblo español. Es una película muda de 1930 dirigida por Florián Rey y en ella se narran las penurias de una familia de campesinos, los cuales deben hacer frente a una maldición que asola a su aldea, habiendo perdido durante tres años seguidos su cosecha. Esta refleja de manera muy clara la identidad del pueblo español, representándolo como un pueblo campesino, honrado y, sobre todo, rural, en un sentido general de la palabra, con todo lo que ello conlleva a nivel de reivindicación de elementos religiosos y tradiciones, como posteriormente analizaremos. Pese a que existe una omnipresencia de elementos religiosos en esta, ello no se traduce en una reivindicación eclesiástica ni en una lección de moralidad católica, se aduce de ella un tono épico-místico asociado a los valores y tradiciones castellanas. Tanto es así, que podemos señalar, a partir de la frase «Con menos motivo salimos antaño en rogativa. Parece que la fe huye de Castilla» que lo que existe es una pérdida de fe por parte del pueblo (García Carrión, 2006).

Así, numerosos críticos llegaron a catalogarla como *la primera película española* por enarbolar el carácter racial vinculado a lo rural. Abundó entre la crítica la idea de que representar lo rural en su forma más cruda era la mejor manera de generar sentimiento alrededor de lo que significa realmente ser español, alejándose de españoladas norteamericanas, visiones idílicas de las ciudades españolas y tópicos andaluces. La miseria del campesinado, el honor y la iconografía católica son algunos de estos elementos que la crítica ha destacado como claves a la hora de entender esta película como una obra maestra del *drama rural* (García Carrión, 2006).

En películas como *La aldea maldita*, el espacio natural es rural y la encarnación del pueblo español es inequívocamente campesina. Esta representación campesina del pueblo se puede considerar genuina, pues esta es una película enmarcada en el género del realismo, con claras influencias alemanas y soviéticas (García Carrión, 2013: 125-126). Aquí también se ve reflejada la tragedia del mundo rural: tres malas cosechas obligan a cambiar sus vidas por completo y tener que emigrar, ya sea a la capital de provincia o a otra aldea. Tanto es así que en *La aldea maldita* se representa al pueblo español como un pueblo abocado a la tragedia y a la servidumbre. Ello se ve reflejado en más de diez minutos de metraje en los que se puede apreciar cómo la aldea entera hace una suerte de procesión migratoria.

Juan, el protagonista de esta película, es la encarnación que se hace en el cine de los *humildes hidalgos*. Esa es la representación, a su vez, del pueblo español: un pueblo con grandes ideas y sueños, pero con muy pocos recursos, esclavos de las cosechas y la servidumbre en muchos casos. Es representado como un pueblo que puede ser pobre, pero del que no se ríe nadie, enarbolando valores como la humildad y la hidalguía combinados con fuertes temperamentos irascibles y presos de la rabia, en numerosas ocasiones (García Carrión, 2013: 125-134).

Con lo hasta ahora desarrollado al respecto del tema se nos puede venir una pregunta a la cabeza, ¿esta película suponía un reflejo de la realidad social o, por el contrario, una mitificación de la misma? Lo cierto es que si nos basamos en la crítica recibida la respuesta es unánime y cerrada: es un reflejo de la realidad social. Varios autores actuales señalan que existen pocos casos en que la crítica haya tenido un sentido tan unánime en el veredicto de que esta es una película que refleja lo que en realidad era España (García Carrión, 2006). Sin embargo, cabe preguntarse si en realidad no existe una mitificación de la representación del campesinado a partir de figuras como los *humildes hidalgos* comentados anteriormente, mitificando el quijotismo como recurso cinematográfico ante el entusiasmo patriótico fruto de la difusión de cine autóctono, circunstancia mencionada por directores como Nemesio Sobrevila (García Carrión, 2013: 124).

Sin embargo, *La aldea maldita* tiene una peculiaridad frente a otras obras, ya que, pese a la reivindicación ideológica del pueblo campesino, esta es una de las pocas películas en que el espacio rural se ve representado en sentido negativo a través de la tragedia que se desarrolla. De manera contraria, en otras películas como *Nobleza Baturra* o *La Dolores*, los espacios rurales donde se ve representado el pueblo campesino español son espacios de trabajo, pero enfocados con una perspectiva positiva, con cantos, bailes y actitudes alegres entre los vecinos y compatriotas que van al campo juntos a trabajar (García Carrión, 2013: 124). En estas escenas no pesa el papel de la servidumbre y las duras condiciones de vida, sino la fraternidad y valores compartidos, como en esa escena que introduce *Nobleza Baturra* donde su protagonista trabaja el trigo entre cantos y bailes.

Por otro lado, la representación del pueblo en el cine español a través del folclore, la música, las costumbres y tipos «populares» también la podemos ver en otras obras como *Morena Clara*. En esta obra aparecen claramente algunas de las dualidades y clivajes nombrados a lo largo del trabajo. Podemos ver cómo el *pueblo* está vinculado directamente a la pobreza, a ser un «buscavidas» y a ganarse el pan de manera, en ocasiones, poco honrada. Además, el *pueblo* se ve vinculado al carácter folclórico andaluz, con los tablaos flamencos, los bailes para ganarse

unas pesetas y el carácter dicharachero o picaresco, supuestamente revelador de la identidad andaluza.

Si bien todas las películas que se han analizado entroncaban alguna división o dualidad relevante, *Morena Clara* era una de las más evidentes y realistas, pues las dualidades se encontraban incluso en la misma familia, entre hermanos. Hay un momento en que Trini, la protagonista gitana, hace referencia al carácter de Enrique, hombre payo que le gusta: «Cállate, que yo soy gitana cruzada, morena clara, y tú eres holandés». Aquí el pueblo español se ve claramente identificado con la gitana y no con el payo, pues directamente hace referencia a otra nacionalidad, como si su actitud seria y su posición ostentosa no fuese representativa de lo que significa pertenecer al pueblo español.

En definitiva, la representación del pueblo en el cine español de los años treinta es una constante defensa ideológica del campesinado, del mundo rural frente a la ciudad corrupta y del folclore regional. Si bien no siempre es una defensa explícita, su reivindicación como sujeto es un elemento transversal en este cine, como se ha podido comprobar tanto con el análisis bibliográfico como en las películas analizadas. Existen muy pocas referencias al campesinado en sentido negativo, y la excepción que confirma la regla ha sido analizada en profundidad. Además, la reivindicación como sujeto social aparece en todas las películas, pues en todas ellas se reivindica su posición frente a la ciudad, frente a los señoritos, frente a los ricos, e incluso frente a los valores asociados al cosmopolitismo, profundizando en defender la sencillez y la humildad. Todo ello, fruto de la época, y como se ha comentado anteriormente, era lo que pedían la crítica y los espectadores, pues querían verse representados como ellos consideraban que realmente eran.

¿Tradición de carácter conservador?

Uno de los grandes debates detectados tras la profunda revisión bibliográfica realizada ha sido el carácter conservador, o no, de los elementos que el cine pretendía enarbolar o representar. Este es un debate que no se entiende sin contextualización política, pues este se genera a partir de la proclamación de la II República y ella lleva consigo unos valores hasta entonces poco desarrollados administrativa y políticamente. Valores asociados a la libertad, la descentralización, la democracia en un sentido amplio, el valor de la clase trabajadora o el laicismo fueron elementos que definían a este sistema político. Por ello era fundamental que el régimen encontrase la manera de hacer proselitismo de los mismos (Checa *et al.*,

2007: 49). No obstante, ¿realmente existió una reconfiguración de los elementos clásicos que definían aquello español en favor de la República o, por el contrario, no existió una regeneración de valores en el ámbito comunicativo, contradiciendo los valores que definían y pretendía la República que se extendiesen?

Este es un debate que pretende contraponer dos visiones diferentes de la situación de la industria cultural republicana, pero que mantienen una visión común del mal hacer de la República en este sentido. Aunque no exista *quorum* en las conclusiones, el análisis es el mismo: la II República dedicó muy pocos esfuerzos a la tarea de difusión y extensión de los valores que decía y pretendía representar. Las críticas por ello fueron constantes y es una visión general y unánime que se sigue pensando hoy en día.

Por una parte, existe una posición que considera que la II República, pese a suponer un anhelo de esperanza y expansión democrática, tenía una carencia importante: no había asimilado las líneas generales y la importancia del marketing moderno, seguía anclada en los viejos mecanismos de agitación política y proselitismo militante, característicos del siglo XIX y del posterior «guerracivilismo» (Checa *et al.*, 2007: 49).

Además, otra consideración que se hace al respecto es la de que existía una enorme distancia entre el desafiante y agitado contexto sociopolítico español de los años treinta y la temática que inspiraba los contenidos de los productos de la industria cultural (Checa *et al.*, 2007: 49). Uno de los ejemplos más paradigmáticos, si bien no cinematográfico, es el de la canción española del primer tercio del siglo XX; esta se convirtió en un instrumento de reproducción del conservadurismo y de la moral católica, siendo los propietarios de la naciente industria representantes abiertos de los intereses sociales de la burguesía española de carácter más conservador (Checa *et al.*, 2007: 50).

Voces como la de Pamela Radcliff consideran que la II República fue incapaz de articular una identidad nacional poderosa y coherente, incapaz de reunir a la mayoría poblacional alrededor de la visión hegemónica de la nación. No obstante, no es que no existiese un proyecto nacional republicano, sino que las ideas y creencias que habían calado en el imaginario colectivo general eran aquellas que había reformulado la derecha española durante el primer tercio del siglo XX a raíz de la crisis ideológica por el desastre del 98 (Checa *et al.*, 2007: 51). Por tanto, encontramos una posición muy crítica al respecto del hacer de la II República en cuanto a lo que mostraba a través de su industria cultural, dejando en evidencia que existía una fuerte disonancia entre los elementos que se representaban y el momento sociopolítico que se vivía, entrando en fuerte contradicción.

Contraponiendo estos argumentos, encontramos la postura que señala que la producción cinematográfica se volcó en la tarea de consolidar y difundir los valores democráticos que tenían que dar forma al régimen republicano. Esto se debería, fundamentalmente, a la necesidad de establecer un proceso de socialización para asegurar la convivencia democrática. Dicho proceso de socialización estaba llamado a ser dirigido por los nuevos medios de comunicación de masas, entre ellos, el cine (Checa *et al.*, 2007: 103).

Además, otra de las figuras que se tiene en cuenta a la hora de hablar de cómo los nuevos medios de comunicación de masas debían difundir los valores democráticos es la de los periodistas y críticos cinematográficos. Estos, entre los que destacan Juan Piqueras y Mateo Santos, abogaron por demandar un tipo de cine que reivindicase la promoción social y propaganda que consideraban que exigía la situación política del momento, además de un cine que atendiese a fines sociales, culturales y educativos. A este respecto, Piqueras llegó a señalar: «Desde Lenin hasta el Vaticano reconocen al cinema como un arma social formidable. Por ser un espectáculo que agrupa verdaderas multitudes, las ideas que expone son sumamente eficaces» (Checa *et al.*, 2007: 104-105).

En suma, desde esta perspectiva se considera que, si la instauración de la II República supuso un triunfo de las masas y una verdadera revolución, instaurando una nueva forma de modernidad, el cine supuso, en tanto que medio de expresión artística, de información y de propaganda, su paradigma de modernidad más evidente (Checa *et al.*, 2007: 111). Aquí podemos ver, sin embargo, una postura que, si bien critica la desconexión del régimen republicano con este tema, considera que existieron motivos para considerar que la industria cultural desarrolló valores republicanos para el conjunto de las masas, con el objetivo nacionalizador que hemos venido hablando a lo largo de este trabajo.

Una vez expuestas las dos posturas fundamentales que existen al respecto de este tema, en este trabajo se ha realizado la constatación empírica a través del análisis filmográfico con el visionado de diferentes películas que desarrollan algunos de estos elementos de carácter conservador para analizar el discurso de las mismas y considerar ambas posturas. Cabe hacer especial mención a *El agua en el suelo* de Eusebio Fernández (1934) y *La hermana San Sulpicio* de Florián Rey (1934).

Estas dos películas han sido controvertidas por haber sido consideradas como propaganda clerical por los temas que se tocan en ellas por parte de la crítica cinematográfica. Y, en efecto, se ha podido comprobar que el trato que se hace de la institución clerical en ellas no corresponde con los valores que la II

República pretendía profesar. De hecho, Rey afirmó en determinado momento: «Si paso a la posteridad será agarradito a los hábitos de la hermana San Sulpicio» (García Carrión, 2013: 107). Por tanto, podemos entender estas películas como una llamada al españolismo más tradicional, jugando con la picaresca que supuestamente caracterizaba a los españoles, pero donde los temas centrales de los *filmes* eran la fe católica, el honor de las mujeres, la reivindicación clerical y la llamada *raza española*.

En *La hermana San Sulpicio*, por ejemplo, podemos observar cómo la fe católica se encuentra por encima de las libertades y voluntades individuales de la protagonista, pues el hábito ejerce una represión mucho más poderosa que aspectos como el deseo o el amor. Este es un tema que entra abiertamente en contradicción con el laicismo que la II República pretendía difundir.

Por lo que respecta al resto de películas que se han analizado, en la mayoría hay constantes referencias a elementos clericales como en *Nobleza Baturra* y su devoción por la Virgen del Pilar, o el caso excepcional de *La aldea maldita* y la pérdida castellana de la fe. No obstante, pese a ser esta una película en que la fe desaparece, ello se interpreta como un drama y como una situación en la que ya no queda nada a lo que acogerse.

En definitiva, podemos concluir que no existió una reconfiguración de valores a través del cine. No obstante, esta es una consecuencia coherente con el momento sociohistórico que se vivía. Como se señala en repetidas ocasiones, las constantes referencias religiosas y a la *verdadera raza española* son consecuencia de los gustos y voluntades del pueblo español, pues se consideraba que este acudiría en masa si se veían representados a través de este tipo de valores de carácter conservador. De hecho, se llegó a hacer un llamamiento a las masas para visionar cine español con eslóganes como el siguiente: «*Don Quintín, el amargao*: un verdadero sainete madrileño con todo el ritmo de una obra estadounidense» (Checa *et al.*, 2007: 109). Podemos ver pues, cómo se trataba de hacer referencias constantes a lo que supuestamente los españoles eran y profesaban en cuanto a valores, siempre teniendo en cuenta que el cine hollywoodiense, menos identitario y dado a la *españolada*, había sido también exitoso.

Espacios naturales

La vinculación del espacio natural con la vida regional española, donde los variados folclores regionales podían ser representados de manera más precisa

si se desarrollaban en el entorno adecuado, es el asunto fundamental a tratar en este apartado. Así, podemos asociar los paisajes con el carácter regional del cine, pues uno de los elementos distintivos de este cine «costumbrista» es la reivindicación de la puesta en escena en los paisajes naturales. Primero, como forma de oposición a la ciudad y su percepción como corrupta, y, segundo, como reivindicación regional del paisaje como tal, haciendo ineludible su presencia para contextualizar el argumento (Palomo, 2017).

Los paisajes, además, se encuentran íntimamente ligados al mundo rural, el cual, a su vez, como se ha analizado, se entendió como la verdadera representación del pueblo español. Por ello, reivindicar un paisaje natural significaba reivindicar el pueblo español, lo que a su vez significaba reivindicar la nación española. Por ello, numerosas películas representan paisajes naturales en sus tramas, como *Nobleza Baturra* o *La aldea maldita*, las cuales nos contextualizan la película a través de su paisaje, nada más comenzar la película. Por ejemplo, en la primera escena de *Nobleza Baturra*, se nos contextualiza muy rápidamente la importancia del entorno rural, pues los primeros minutos de metraje acontecen entre campos de trigo y coplas aragonesas.

Respecto a esta vinculación de los espacios naturales como elemento íntimamente ligado a la vindicación de lo rural, donde se pueden vislumbrar íntimas conexiones entre los paisajes, el pueblo y el carácter nacional, cabe mencionar que esta es una triada que muchas veces no se entiende por separado, pues abundan los paisajes rurales, la representación del pueblo es eminentemente campesina, y todo ello representa una parte de la definición de la nacionalidad española (García Carrión, 2013).

En el caso concreto de *La aldea maldita*, esta ha sido entendida como un drama rural, género que no se entiende sin el contexto específicamente rural que lo define (González Requena, 1988). Aquí la esfera rural es la matriz que da sentido a la historia y, realmente, la genera. La localización geográfica castellana es clave para entender el devenir del argumento de la película, pues sin el contexto de aldea castellana asolada por la tragedia y en medio de las montañas de Castilla la Vieja la historia se derrumbaría como un castillo de naipes, por tanto, es en la Castilla intrínsecamente campesina donde el argumento adquiere su significado pleno (García Carrión, 2006).

Existe otro ejemplo que, si bien no es una producción española, contó con la colaboración, guionización y supervisión de cineastas, artistas y literatos españoles como Max Aub o Antonio del Amo. Se trata de *Sierra de Teruel*, producida y rodada en 1939, aunque censurada en España hasta 1977.

Sierra de Teruel desarrolla en el municipio de Valderinares la historia neorrealista y casi contemporánea de cómo las Brigadas Internacionales se enfrentaban al Bando Nacional y de cómo fue derribado un avión republicano en la sierra y todo el pueblo colaboró para traer a los brigadistas fallecidos o heridos. Si bien esta película tiene un marcado carácter ideológico, no es aquí eso lo que interesa, sino la utilización del espacio natural como un «personaje» más de la película. Esta película sin las montañas turolenses no tendría ningún sentido, pues precisamente se estrella un avión en ellas y la trama transcurre auténticamente en ese mismo espacio. Además, la sierra tiene una simbología concreta desarrollada posteriormente y vinculada con los maquis y las milicias, pues se utilizaba esta como un medio de escondite y resguardo. El espacio natural de esta película viene dado desde el nombre, hasta la trama, pasando por el rodaje, ya que es una película que puso en el centro el rodaje en exteriores para darle sentido global y coherencia.

Por tanto, los espacios naturales en el cine de los años treinta son fundamentales para comprender la idiosincrasia de las películas, así como sus tramas, pues carecerían, en muchos casos, de sentido. Y, a su vez, se entendió que el rodaje en exteriores suponía un aspecto diferenciador del cine español frente a las producciones norteamericanas, las cuales se consideraba que no ponían en valor la especificidad natural y paisajística de la nación española (García Carrión, 2013: 320).

Así, espacios naturales y lengua son los dos elementos que más información aportan y mayor vinculación tienen con el paradigma regional español. La vindicación de lo rural y la forma de hablar es un conjunto de referencias variadas que cambian en función de la región que se quiera representar y, como se ha dicho con anterioridad, todas estas formas, siempre que fuesen representadas dentro de las fronteras nacionales, eran entendidas como forma de enarbolar aquello español, a través de lo regional.

Conclusiones

A raíz del análisis realizado y tratando de aportar una visión general podemos extraer algunas conclusiones relacionadas con la simbología del cine español de los años treinta.

Respecto al primer elemento, la lengua, podemos destacar que, a partir de la revisión filmográfica se ha constatado que existió una práctica intencionada

e ideológica de representar todas aquellas variedades dialectales que existían a lo largo y ancho del Estado español, con especial relevancia de las andaluzas y aragonesas.

La lengua resultó ser un elemento clave que hacía a los españoles verse representados en las pantallas, en un momento en que el cine en España se encontraba en una situación ambivalente entre las películas extranjeras subtituladas y las «españoladas» norteamericanas que no representaban a nadie y, al parecer, tampoco pretendían hacerlo, pues entre sus repartos no se contaba con demasiados profesionales españoles que pudiesen recomendar o tomar decisiones al respecto de la imagen que se representaba de España.

El segundo elemento, la representación del pueblo, ha resultado ser uno de los elementos que más contenido ha podido aportar a través de las revisiones, pues ha resultado ser un tema muy interconectado con otras variables. La representación del pueblo no es más que la expresión de cómo se trasladaban a través de la pantalla las características, costumbres y cultura del pueblo español. En este marco, situándose entre el reflejo y la mitificación, el pueblo español fue entendido de manera directa con la representación de lo rural, lo cual a su vez era una representación de la nación. Por tanto, podemos llegar a la conclusión lógica de que representar al pueblo a través de lo rural era estar representando fielmente —al menos así lo consideraba la crítica del momento— a la *verdadera nación española*, con todo lo que ello significa.

Además, se ha podido constatar a través de la filmografía que ha existido una tarea ideológica de reflejar, representar, plasmar —o como se quiera exactamente acuñar— al campesinado español con todos sus matices y aristas. Situaciones como la servidumbre, el hurto, la emigración, la alegría, la traición o el amor interclasista colmaron de contenido los argumentos y guiones de la cinematografía nacional de los años treinta.

Por su parte, el tercer elemento estudiado, las tradiciones de carácter conservador, han supuesto el desarrollo de un debate alrededor de su carácter, vinculación y coherencia con la idiosincrasia de la II República y su cine. Este debate ha servido para exponer las relaciones existentes entre ideología, Estado y producción cultural en España. El cine debía de suponer uno de los elementos más potentes de la nueva sociedad de masas que nacía en España, pero el Estado no supo desarrollar ese potencial de difusión que el cine podía tener, y este se vio relegado a la difusión de valores de carácter conservador profesados por la derecha española y por momentos históricos anteriores a la II República. De esta manera, la República no prestó la suficiente atención al cine como nuevo elemento

de difusión, haciendo que su potencial no se desarrollase en beneficio de los valores que aquella profesaba.

El último elemento estudiado, los paisajes naturales, es un elemento transversal que caracteriza el tipo de cine que aquí se ha estudiado. Representar los diferentes paisajes naturales españoles significaba dar coherencia al argumento de las diferentes películas y, en algunos casos, era un elemento indispensable para el propio argumento de la película. En un momento en que se trataba de hacer ver que el cine era propio y representaba la verdadera «raza» española, el escenario suponía un aspecto clave en la autorrepresentación que se quería hacer de los españoles.

Por su parte, en términos más generales, podemos destacar cómo con este desarrollo se elabora una suerte de estado de la cuestión acerca de qué significaba representar a la nación española en la moderna gran pantalla sonora. Más allá de las especificidades de qué elementos se veían representados, cabe destacar cómo los cineastas españoles quisieron reflejar lo que ahora se llama costumbrismo, dando pie a desarrollar posteriormente el famoso neorrealismo italiano (Gubern, 2017).

El cine español de los años treinta considerada esta una de sus épocas de oro, trató de hacerse grande a través de la sencillez, la cotidianeidad y la plasmación de valores generales con tal de que cualquier español pudiese verse representado en ellos. Ello combinado con el propio auge, difusión e innovación del cine propició que en muy poco tiempo el séptimo arte se convirtiese en el primer medio de comunicación de masas.

Además, si atendemos al contexto histórico, parece lógico que la representación de elementos nacionales fuese una constante en el cine. Este nació y se desarrolló paralelamente a la época en la que se planteaba la nacionalización de las masas, consolidándose como medio masivo a la vez que se desarrollaba la mayor movilización patriótica de la historia, vinculada a la I Guerra Mundial (García Carrión, 2007: 157).

Por tanto, podemos entender que la difusión de ideas o elementos en clave cinematográfica durante la tercera década del siglo XX fue una consecuencia coherente de la evolución histórica de Occidente, dando pie y contribuyendo al proceso de nacionalización de las masas españolas, a fin de ganar adeptos a la nación, a esa religión secular que llamaba Mosse.

Por su parte, recogiendo todo lo expuesto anteriormente, es cierto que la nación no es un elemento preestablecido y supone, por encima de todo, una construcción social a través de imaginarios y costumbres poco solemnes. En base a ello, construir socialmente una nación pasó por nacionalizar a las masas,

es decir, dotarlas de una religión secular que sirviese como elemento de unión y hermanamiento. Aquí el cine resulta clave, pues fue un pasatiempo que las masas compartían, donde se veían representadas y este podía servir como elemento de cohesión y reafirmación de determinados valores ya expuestos.

El debate al respecto del contenido nos hace preguntarnos si realmente los valores que se profesaban en el cine republicano respondían a una verdadera necesidad republicana de reconfigurar los valores conservadores imperantes hasta el momento, o si en realidad estos valores fueron los mismos que se venían desarrollando desde hace décadas, ya que la tarea republicana no se centró tanto en el cine y sí más en aspectos como la educación y los maestros. Por lo que, sí, el cine sirvió para reafirmar el sentimiento nacional de los españoles durante el primer tercio del siglo XX, pero ¿en favor de qué intereses? Lo estudiado aquí parece indicar que la tradición española de carácter más conservador fue imperante en la mayoría de los elementos estudiados, hasta que se abrió con la Guerra Civil un espacio propagandístico explícito.

A la conclusión que llegamos, pues, es que el cine español de los años treinta fue un conglomerado de intereses económicos y políticos en favor de lo autóctono, de la fiel representación de la Nación y de los más arraigados valores considerados españoles, y ello fue algo entendido transversalmente, lo defendían fervientes comunistas y conservadores moderados: la nación española debía verse representada por intérpretes españoles, por productoras españolas y debía verse multitudinariamente por el pueblo español, porque como Rey dijo y García Carrión parafraseó en una de las obras de referencia de este trabajo: *sin cinematografía no hay nación*.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, B. (1991). *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la propagación del nacionalismo*. México: VERSO.
- Archilés i Cardona, F. (2006). ««Hacer región es hacer patria». La región en el imaginario de la nación española de la Restauración». *Ayer* (64), 121-147.
- Archilés, F. (2018). *No sólo cívica. Nación y nacionalismo cultural español*. Valencia: Tirant Humanidades.

- Archilés, F. y Martí, M. (2004). «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola». *Afers, fulls de recerca i pensament*, 48, 265-308.
- Barrenetxea, I. (2010). «Escuela y II República: la importancia del cine en la encarnación de los valores democráticos». *Proyecto CLIO*, 36. Disponible en: <http://clio.rediris.es/n36/articulos/cinebarrenetxea.pdf>.
- Berlin, I. (1983). *Contra la corriente: ensayos sobre la historia de las ideas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Billig, M. (2021). *El nacionalismo banal*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Checa, A., Espejo, C., Langa, C. y Vázquez, M. (2007). *La Comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Editorial Fragua.
- Conde Gutiérrez del Álamo, F. (2010). *Análisis sociológico del sistema de discursos*. España: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).
- De Bias Guerrero, A. (1995). «La cuestión nacional y autonómica». *AYER*, 4, 192-213.
- García Carrión, M. (2006). «Cine, género e imaginarios nacionales: la representación cinematográfica de España en La Aldea Maldita». *Saitabi*, 56, 39-55.
- (2007). *Sin cinematografía no hay nación*. Zaragoza: C.S.I.C.
- (2013). «El pueblo español en el lienzo de plata: nación y región en el cine de la II República». *Hispania*, LXXIII (243), 193-222.
- (2013). *Por un cine patrio*. Valencia: Universitat de València.
- Gil, R. (26 de Junio de 1935). «Cinema amateur catalán en Madrid». *ABC*.
- González Requena, J. (1988). «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español». En *El campo en el cine español* (pp. 13-27). Madrid: Filmoteca Española-Banco de Crédito Agrícola.
- Gubern, R. (2017). «El cine republicano en plano general». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico* (1), 74-81. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1.006>.
- Guzmán, A. (25 de Enero de 1934). «Decíamos ayer...». *Popular Film* (389).

- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Masó, A. (2001). *Una aproximació antropològica als pobles i les llengües*. Barcelona: Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya.
- Montes Ibars, S. (2016). «El papel de las distribuidoras cinematográficas en el desarrollo del cine español durante la II República». *Revista Arte y Patrimonio*, 1, 33-50.
- Mosse, G. L. (1997). *La cultura europea del siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- (2019). *La nacionalización de las masas*. Madrid: Siglo XXI.
- Palomo, M. Á. (4 de abril de 2017). ««Sierra de Teruel», vida y milagros de la película que se rodó en los estertores de la Guerra Civil». *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/04/04/actualidad/1491319537_009237.html
- Paz Rebollo, M. P. y Cabeza San Deogracias, J. (2010). «La realidad que vieron los españoles. El cine de no-ficción durante la II República española (1931-36)». *HISPANIA*, 70(236), 737-764. DOI: <https://doi.org/10.3989/hispania.2010.v70.i236.331>.
- Popular Film. (1934). «¿Y en España, qué...?». *Popular Film* (408).
- Robles Egea, A. y Valencia Sáiz, Á. (2019). «Los precedentes del sistema político. Los cleavages de la España contemporánea». En J. Montabes Pereira y A. Martínez, *Gobierno y política en España* (pp. 15-46). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Rondón, F. (11 de Junio de 1931). «Defendamos nuestra cultura». *Popular Film* (252).
- Santos, M. (1930). «España ante el nuevo cinema. Una verdad puesta de canto por un grupo de iberoamericanos». *Popular film* (197).
- Thiesse, A.-M. (1999). «Culture de Masse». En *La création des identités nationales* (pp. 246-300). París: Editions du Seuil.

FILMOGRAFÍA

- Elías, F. (Director). (1936). *Maria de la O* [Película]. Ulargui Films; Estudios Orpheu.

Fernández, E. (Director). (1934). *El agua en el suelo* [Película]. Cinematográfica Española Americana (CEA).

Malraux, A. (Director). (1938). *Sierra de Teruel* [Película]. Coproducción Francia-España; Les Productions André Malraux; Productions Crniglion-Molinier; Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado.

Marquina, L. (Director). (1935). *Don Quintín, el amargao* [Película]. Filmófono S.A.

Marquina, L. (Director). (1936). *El bailarín y el trabajador* [Película]. Hispania Tobis, S.A.

Rey, F. (Director). (1930). *La aldea maldita* [Película]. Pedro Larrañaga, Florián Rey.

Rey, F. (Director). (1934). *La hermana San Sulpicio* [Película]. Adaptaciones de Armando Palacio Valdés.

Rey, F. (Director). (1935). *Nobleza Baturra* [Película]. CIFESA.

Rey, F. (Director). (1936). *Morena clara* [Película]. CIFESA.

Rey, F. (Director). (1939). *La Dolores* [Película]. CIFESA.

IV RESEÑAS

Joaquín Arderús y José Díaz Fernández. *Vida de Fermín Galán. Biografía política*. Edición de Víctor Fuentes. Florida: Stockcero, 2024. ISBN: 978-1-949938-19-7. 265 páginas.

Publicada en 1931 y condenada al olvido hasta la actualidad, *Vida de Fermín Galán. Biografía política*, de los autores Joaquín Arderús y José Díaz Fernández, ha sido recientemente editada a cargo de Víctor Fuentes, profesor emérito en la Universidad de California. La obra abarca los años de actividad política de Fermín Galán, una de las principales figuras de la República, que dio su vida por establecer un sistema político que ansiaba gran parte de la población española durante la dictadura de Primo de Rivera. Los autores pretenden que esta obra sea al mismo tiempo un homenaje y un testimonio sobre la labor política y proyectos personales de Galán, con el fin de que su nombre pase a la historia de forma justa.

Joaquín Arderús y José Díaz Fernández pertenecieron, junto a Fermín Galán, a la llamada Generación de 1930, constituida por autores contrarios al régimen de Primo de Rivera y que reunieron en *El Nuevo Romanticismo*, obra de ese mismo año, las bases de una nueva forma de entender la literatura. Frente a las vanguardias, que vivían su apogeo durante esta época en España, *El Nuevo Romanticismo* defendía el uso de las innovaciones lingüísticas introducidas por las tendencias vanguardistas unido a una politización de la literatura, con el fin de emplear las obras literarias como herramientas para hacer la revolución. Para ello fue fundamental la creación de distintas revistas en las que se publicaban las producciones de la Generación de 1930 y con las que se pretendía difundir ciertos ideales entre la población española. *Vida de Fermín Galán. Biografía Política* presenta varios de los principios que Fermín Galán y los dos autores de la obra compartían con su generación, y que serán esenciales en el desarrollo de la novela.

La edición que se presenta de la obra de Arderús y Díaz Fernández se estructura en tres partes: un estudio preliminar a cargo de Víctor Fuentes, un prólogo de los dos autores y la novela en torno a la figura de Fermín Galán. El estudio inicial se subdivide a su vez en dos secciones, en las que, por un lado, Fuentes introduce a los autores y los enmarca dentro de un contexto histórico y literario, y, por otro, organiza y comenta la forma y el contenido de la novela. La introducción que Fuentes hace de la obra de Arderús y Díaz Fernández resulta muy interesante para conocer los planteamientos de los dos autores y, principalmente, para comprender ciertas cuestiones históricas de la novela. Además de estructurar la obra en torno a los distintos espacios donde se desarrolla la trama, en la segunda parte de su estudio preliminar, Fuentes incluye datos biográficos de Galán

que no se mencionan en la novela y desarrolla hechos históricos que se tratan superficialmente en la obra.

Vida de Fermín Galán. Biografía política está precedida por un prólogo a cargo de Joaquín Arderús y José Díaz Fernández, en el que exponen los motivos de la escritura de la obra. Los autores establecen que la novela ha sido escrita con la mayor objetividad posible, ajustándose al máximo a los acontecimientos históricos, pero adelantan que, debido a la gran amistad que mantuvieron con Fermín Galán, resulta complicado evitar la subjetividad en la narración de los hechos. Arderús y Díaz Fernández mencionan ya en el prólogo la importancia de dar la vida por los ideales que se defienden, algo que Galán llevó al máximo término, pues su lucha por establecer un nuevo sistema basado en las ideas que, junto con él, gran parte de la población defendía, le llevó a la muerte el 14 de diciembre de 1930. Otro aspecto relevante que se menciona en el prólogo es la sustitución de ciertos nombres de personas del entorno de Galán por otros ficticios, con el fin de que la narración esté centrada principalmente en su figura y que además esto permita desarrollar el elemento literario a los dos escritores, alejándose de la labor puramente documental de los historiadores.

La novela abarca los años de actividad política de Fermín Galán, desde 1924 hasta su fusilamiento el 14 de diciembre de 1930, y consta de treinta capítulos que pueden agruparse, como menciona Víctor Fuentes en su estudio, en los distintos espacios donde se desarrolla la trama: Marruecos, Madrid, Barcelona, Zaragoza y Jaca. Desde el inicio de la novela Galán es presentado como la persona indicada para organizar la sublevación contra la dictadura e irá moviéndose por distintos lugares para planificar el movimiento. De sus años de actividad política destaca la Sanjuanada, un intento de sublevación en Madrid en el año 1926 por el que fue condenado a seis años en la cárcel de Montjuich. En los capítulos que Galán pasa en prisión puede observarse su relación con la masonería y la escritura de su obra *Nueva Creación*, con la que pretendía difundir sus ideales entre la población y sublevarse de nuevo, haciendo una revolución basada en las ideas y no en las armas. Tras atravesar distintas zonas de España, reuniendo apoyos y planeando el golpe, el final de la novela se desarrolla en Jaca, lugar al que el protagonista es destinado y donde se sublevará. En esta última parte se reiteran los ideales de Galán establecidos a lo largo de toda la obra, como su amor por el pueblo, la creencia en la revolución como algo colectivo y el sacrificio por el bien común. Los últimos cuatro capítulos describen el intento de sublevación en Jaca y su trágico final, que llevó a Fermín Galán y a su compañero Ángel García Hernández a ser fusilados el 14 de diciembre de 1930.

En la parte final de la narración, los autores exponen varios de los motivos por los que pudo fracasar la sublevación. En primer lugar, se apunta a que varios de los aliados de Galán mostraban cierto pesimismo y desconfianza porque consideraban que la decisión de sublevarse era precipitada y no contaban con suficientes apoyos. A pesar de todo, se llevó a cabo, y no en las mejores condiciones climáticas, algo que también pudo dificultar el desarrollo de lo planeado. Uno de los principales motivos a los que se apunta es el deseo que Galán tenía de hacer la revolución sin violencia, evitando las muertes. Esto, que no pudo cumplirse, unido a que parte de los militares le traicionaron y se volvieron contra él, hizo que su plan inicial se desmoronara, y, sintiéndose vencido por las bajas de sus compañeros, decidió rendirse y sacrificarse por el resto. La muerte de Galán, que no pudo ver sus objetivos cumplidos, pero que murió por sus ideales, se presenta de forma heroica.

Precisamente en este final puede apreciarse la pluma de Arderús y Díaz Fernández, grandes amigos de Galán, que buscan hacerle justicia y le atribuyen cualidades extraordinarias. El hecho de que los dos autores vivieran junto a Galán distintos acontecimientos históricos aporta veracidad al relato novelesco que escriben, aunque a veces esté muy marcado por su visión subjetiva. Cabe destacar que el estudio de Fuentes resulta esencial para conocer la identidad de distintos personajes, y, principalmente, para comprender los saltos temporales que se observan en la novela, que muchas veces no quedan muy claros. Otro aspecto que dificulta la lectura es la cantidad de erratas que pueden encontrarse a lo largo de toda la obra, por lo que sería conveniente que de cara a futuras ediciones se haga una revisión de estos errores, para evitar que la obra pierda el valor literario e histórico que tiene.

Obras como la de Arderús y Díaz Fernández son esenciales para conocer personajes históricos que debido al transcurso de la historia han quedado en el olvido. Los autores logran escribir un relato novelesco que documenta hechos históricos e inmortaliza la figura de Fermín Galán, y además abre un nuevo camino de investigación centrado en la recuperación de grandes figuras como la de este militar entregado al pueblo y defensor de los ideales colectivos, que muchos consideran que hizo posible que meses después de su muerte se cumpliera lo que él tanto ansiaba: la proclamación de la República.

Jimena Lucas López

José Antonio Llera. *Una danza con los pies atados*. Badajoz: Editorial Aristas Martínez, 2024. ISBN: 978-84-19550-15-6. 190 páginas.

Tras haber publicado seis libros de poesía: *Preludio a la inmersión* (1999), *El monólogo de Homero* (2007), *El síndrome de Diógenes* (2009), *Transporte de animales vivos* (2013), *El hombre al que le zumban los oídos* (2021) y *Tanatografía* (2021), este último, también, ganador del XL Premio Leonor de Poesía, José Antonio Llera nos sorprende con la aparición de su primera novela cuyo título, *Una danza con los pies atados*, ya nos sugiere que no se trata de una coreografía cualquiera. El autor y también traductor, que ya había comenzado su relación con la prosa en 2017 con la publicación del dietario *Cuidados paliativos* (XXIII Premio Café Bretón) cuya segunda parte, *Estatuas sin ojos*, fue publicada años más tarde en la editorial Vaso Roto (2023), nos deleita ahora con una breve y enigmática novela polifónica de 190 páginas inspirada en un lugar real: el manicomio del Carmen de Mérida, que en su día albergó a 294 enfermos y que actualmente se ha convertido, además de en un espacio novelístico, en un museo de costura accesible llamado El Costurero.

Esta ficción compuesta por 42 capítulos de diferente índole y una nota del autor donde se agradece la ayuda por la labor investigadora, así como la cesión de las dos imágenes que se insertan en la novela, demuestra en su totalidad el manejo absoluto de la palabra cuyo significado es acompasado por el deleite de los sonidos que acompañan a cada personaje. Una sinestesia narrativa muy próxima al verso cuyas voces van apareciendo intermitentemente, capítulo a capítulo, dando sentido a las diferentes personalidades cuyos conflictos comparten, en ocasiones, tiempo y espacio y que, a pesar de ser inventados, no se alejan en absoluto de nuestra paradójica realidad.

Para crear esta obra, el escritor nos cuenta en la presentación de su libro que parte de archivos personales y familiares para adentrarse en otros institucionales e investigar el panorama de diferentes enfermos psiquiátricos, incluyendo el de un familiar suyo, reclusos en aquel inhóspito lugar durante algunas décadas de la primera mitad del siglo XX y parte de la segunda. Su afán investigador le ha llevado a dar voz y voto a personajes inspirados en la lectura alfanumérica de algunos historiales clínicos de carácter parcial e inconcluso de unos seres que fueron apartados y silenciados de la sociedad en la que vivían. Es decir, Llera ha reconstruido con creces una versión total de algunos trazados vitales inspirada en la vida de algunos enfermos de aquel psiquiátrico.

Podría decirse que la locura es el tema principal de este texto, una especie de enajenación interna donde la duda aflora por doquier y se manifiesta en una especie de prosa poética que atrapa al lector de manera inmediata. Así, desde un punto de vista narrativo, *Una danza con los pies atados* puede considerarse que está a la altura de las novelas ejemplarizantes del *boom* hispanoamericano donde las voces de ultratumba nos ayudan a entender lo que les está pasando a estos particulares personajes de carne y hueso.

A lo largo de una lectura amena y muy próxima a la oralidad e inspirada, según el propio autor, en *Pabellón de reposo* de Camilo José Cela, se entrelaza, entre otras, la voz distante del médico psiquiatra con un vocabulario muy afín a su personaje, un ser joven y culto, destinado en ese lugar por voluntad propia pero al que, a pesar de ello, su cargo laboral le está matando por dentro debido a las incertidumbres que le van surgiendo día a día. Este personaje es contrastado notablemente por el pensamiento de los enfermos ocultos en aquel lugar como lo son Magdalena y Luis Piñero, entre otros; protagonistas que, en términos literarios, bailan con sus intervenciones monologuistas a caballo entre *El árbol de la ciencia* de Pio Baroja y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. La voz y el lenguaje erudito del psiquiatra joven recluido por voluntad propia en ese lugar cerrado se contrapone con la mística del personaje femenino de Magdalena. La sexualidad se ata con creces a este segundo personaje. Asimismo, se observa una clara intención de modernizar y humanizar a otros interlocutores como Miguel Prados. Y es que, a través de la lectura y sin la intención de querer introducir muchos detalles para el deleite del futuro lector, solo insistir en que se observa cómo el autor pretende derrumbar ese mundo mostrado. Aparecen personajes lúcidos y a la vez autodestructivos que, a pesar de no ser modélicos, atraen completamente al lector. De ahí que la fina línea que separa la locura de la cordura pueda apenas vislumbrarse desde el punto de vista del lector que, a su vez, permanece en una zona sombría, también a modo de espectador, donde es sutilmente transportado por el autor a lugares reales de la época como el teatro Margarita Xirgú o una representación teatral en Mérida.

Así, el dominio como novelista del escritor se refleja en esta historia a través del notable contraste de voces donde nos vemos completamente sumergidos conforme vamos avanzando en nuestra lectura. Oración tras oración, palabra tras palabra, al lector le surgen dudas de si desea escapar o no de ese inhóspito lugar histórico, pero, a su vez, metafórico siendo cómplice de los intentos de fuga constantes que no dan pie paradójicamente a nada. La novela se plantea, así, como una metáfora de la sociedad de la época; una sociedad atada de pies y manos. Además, alejada del tono costumbrista, *Una danza con los pies atados* nos invita a formar parte de

una narrativa coral compuesta por diferentes historias dolorosas y vulnerables que giran en las cabezas de los personajes debido tanto al sufrimiento constante como al miedo y a la ansiedad que supone ser incomprendido socialmente en aquel lugar y en aquella época.

Gracias a la novela de Llera, que se autodescribe como un autor tardío narrativo pero que consideramos con la suficiente madurez como para entender que ha llevado a cabo una escritura redonda con esta reciente publicación, el lector puede descubrir que también se halla la seducción en un mundo inhóspito y marginal donde el verbo *encerrarse* no está solo asociado a lo enfermizo clínicamente diagnosticado, sino a todo el conjunto que rodea ese contexto, es decir, doctores, sanitarios y religiosas que intentan dar cordura a un mísero panorama cuyos protagonistas son seres alejados notablemente de la sociedad, con lo que se deduce un posible guiño a la reclusión de la época que inspira la novela: proyectos de salud mental de la República española que buscan un cambio y que parten del inicio de la psiquiatría regeneracionista de los años 20. Pero aquellos proyectos también fueron cercenados por la irrupción de la guerra y posterior dictadura. La normalidad psíquica como convención que se aleja de la lírica del desconocimiento. Se aproxima a la libertad prosaica de la verdad, una autenticidad que es consciente de nuestra precariedad, de la necesidad del otro en el ser humano y que el sistema surgido tras la Guerra Civil obvió conscientemente.

Pero no estamos ante una novela sórdida, sino todo lo contrario. Es una muestra novelesca que trata de tocar la fibra humana a través de una historia de reconocimiento y un final de carácter abierto debido al potencial de las polifacéticas voces que anulan la posibilidad de cerrar esta historia donde el lector puede llegar a dilucidar que los personajes perdedores de este manicomio son muestras de una crítica real, la de la cara amable de ese lugar inhóspito más próximo a nuestros días de lo que nosotros podemos imaginar y que solo a través de la lectura de *Una danza con los pies atados* podemos ser conscientes de ello, es decir, de la locura que fue vivir y convivir en un psiquiátrico español durante aquella época tan hostil donde los enfermos duraban vivos aproximadamente tres años y donde los cuerdos aparentaban normalidad.

Marta Quesada Vaquero

Aitor L. Larrabide y Juan José Sánchez Balaguer. *La censura y Miguel Hernández*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2023. ISBN: 978-84-1146-025-5. 510 páginas.

Este libro de Aitor L. Larrabide y Juan José Sánchez Balaguer, con presentación de Nerea Pérez Rubio, examina detalladamente la censura que se impuso sobre la figura y obra de Miguel Hernández. Se centra específicamente en las ediciones de su poesía y teatro, así como en las representaciones teatrales, recitales, grabaciones y eventos públicos relacionados. Para llevar a cabo esta investigación, se ha recurrido al Archivo General de la Administración (AGA), que alberga el conjunto de expedientes generados por el Régimen franquista y que proporciona una valiosa perspectiva sobre la censura durante ese período.

En la presentación realizada por Nerea Pérez Rubio, se esboza el funcionamiento del sistema de censura durante el Régimen franquista. La autora expone que la censura no contó con una entidad centralizada hasta la promulgación del Decreto de 14 de enero de 1937, el cual estableció la creación de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda. Fue mediante la Orden de 29 de mayo de 1937 que este organismo adquirió competencias de censura. Inicialmente, entre 1937 y 1943, el expediente de censura consistía únicamente en lo que se conocía como la “hoja de censura”, la cual no obtuvo estatus de archivo hasta la instauración de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Secretaría General del Movimiento, en el verano de 1942. Pérez Rubio subraya la evidente «necesidad de conservación permanente o, al menos, la no eliminación a corto plazo de la Serie de Censura Editorial para la Sección de Censura por la necesidad de comprobación de antecedentes» (pág. 16); esto resalta la importancia que tuvo para el Régimen franquista la centralización e institucionalización de la censura. La autora también detalla el funcionamiento de las normas de censura a partir de 1966, bajo la Ley de Prensa e Imprenta, las cuales se dividieron en criterios generales y especiales, así como los requisitos para optar al puesto de censor. Entre estos últimos se destacan la condición de militar, sacerdote o militante del Partido; esto permite observar hasta qué punto el Régimen se aseguraba de que todo documento cultural publicado fuese examinado por individuos afines al franquismo, lo que generaba una retroalimentación ideológica.

A través de la introducción elaborada por Larrabide y Sánchez Balaguer, se ofrece un recorrido histórico por la censura franquista, abordando las diversas leyes implementadas, su mecanismo de funcionamiento y las implicaciones jurídicas resultantes. Se destaca que, en muchas ocasiones, estas leyes tenían

como objetivo establecer diversas instituciones con el propósito de centralizar y mejorar la operatividad de la censura. En este contexto, es relevante considerar la declaración del Estado de Guerra el 28 de julio de 1936, cuyo séptimo artículo establecía: «Serán sometidos a la previa censura dos ejemplares de todo impreso o documento destinado a la publicidad» (pág. 43). Además, los autores proporcionan una exhaustiva explicación de la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938, la creación de los diversos Ministerios y subsecretarías, así como el Decreto de 1 de mayo de 1941, que trasladó las competencias de los servicios estatales de Prensa y Propaganda a la Vicesecretaría de Educación Popular. Por último, tras describir el funcionamiento de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, los autores analizan cómo la censura fue gradualmente atenuándose en los últimos años del Régimen hasta la llegada de la democracia y, con ella, el Real Decreto-Ley de 1 de abril de 1977 sobre Libertad de Expresión.

En lo que respecta a la figura de Miguel Hernández, se expone que «era considerado por el Régimen franquista como algo más que un mero poeta, y esto se refleja en la persistencia de la persecución llevada a cabo por los órganos represivos del Estado contra cualquier manifestación cultural asociada al nombre de Miguel Hernández» (pág. 33). De este modo, el catálogo de expedientes de censura editorial sobre sus obras entre 1950 y 1979 asciende a un total de 60 publicaciones, lo que resalta no solo la censura constante, sino, quizás más significativamente, el continuo esfuerzo de las editoriales por publicar sus textos, dado que estos eran demandados por los lectores.

El libro prosigue con un minucioso estudio de cada uno de los expedientes conservados, iniciando con las ediciones de la obra poética. Posteriormente, se examinan las ediciones teatrales y sus respectivas representaciones, así como recitales, producciones discográficas y cinematográficas, homenajes y monografías relacionadas. En las últimas páginas, se incluye documentación gráfica que facilita la visualización de los expedientes, proporcionando así una materialización del conjunto de datos jurídicos presentados.

Resulta interesante considerar que no sería hasta 1977 que se publicase una edición de *Viento del pueblo*. Hasta entonces, las ediciones publicadas de la poesía de Miguel Hernández estarían formadas por conjuntos de poemas que muchas veces llevaban títulos genéricos, como puede ser la edición de *Poemas* de 1951, homónima de 1964, o *Poesías* de 1967. En cualquier caso, siempre se valorizaban más los sonetos amorosos o la poesía religiosa y conservadora, en línea con la estética del Régimen, que la social producida durante la Guerra Civil.

Paradójica resulta la situación de su teatro; si bien en 1968 se consigue publicar la primera edición teatral durante el franquismo con *El labrador de más aire* —obra que promueve la militancia comunista y la acción directa—, la primera representación que se realizará será de *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* en 1977, auto sacramental que la crítica ha entendido como filofascista. Sin embargo, no cesarán los intentos de representar el ya citado drama rural revolucionario. Si bien ha tenido el teatro hernandiano una menor demanda, este se ha ido visibilizando con una carga ideológica mucho mayor que su poesía.

Las monografías publicadas sobre la figura y obra de Miguel Hernández, al igual que ocurre con su poesía, prestan mayor atención a su humanidad, su forma de ser o su expresión amorosa; así lo revelan dos títulos de 1975, como son *Cómo fue Miguel Hernández* y *Miguel Hernández, corazón desmesurado*.

Si bien los autores llaman la atención, a través de palabras de Abellán, sobre la forma en que la transición «ha contribuido en gran medida —activa y pasivamente— al desinterés pr[á]ctico por el estudio de la represión cultural y física durante el franquismo» (pág. 24), lo cierto es que el libro aquí reseñado carece de una carga ideológica que, entiéndase, resulta necesaria cuando se estudia una cuestión como es la censura. Antes que problematizar la historiografía, la obra funciona más a modo de manual del funcionamiento de la censura a un nivel jurídico concediendo mínima atención al plano cultural, el cual se espera cuando el objeto de estudio es un escritor.

Pese a estas objeciones, el trabajo realizado por Larrabide y Sánchez Balaguer posee un gran valor para la investigación de la obra de Miguel Hernández. El estudio de la censura ejercida sobre su figura permite conocer en detalle la forma en que su obra ha sido interpretada, ya que la represión franquista, sin duda, ha contribuido a que Hernández siga siendo percibido principalmente como un poeta del amor en lugar de un poeta de la revolución, como un ser humano en lugar de un sujeto ideológico.

Mario del Ama Navidad

Antonio Orihuela, *Las sin amo. Escritoras olvidadas y silenciadas de los años treinta*. Madrid: La Oveja Roja. ISBN: 978-84-16227-66-2. 466 páginas.

Todos conocemos la obra de la Generación del 27, esa nómina de autores —el masculino no tiene un sentido genérico aquí— a los que, según cuenta la leyenda, les unió el hecho de acudir al homenaje del tercer centenario de la muerte de Góngora, aunque su cohesión como grupo tenía más que ver con su clase social, un entorno cultural compartido y la voluntad de la historiografía franquista de incluir en el canon las obras de una serie de autores sin tener que utilizar un membrete como *Generación de la República*. Hemos estudiado también, generalmente años después y no con la misma profusión, la obra de Las Sinsombrero, otro grupo de autoras con anécdota incluida. Con la recuperación de esta serie de artistas, todas ellas pertenecientes a la alta burguesía, se estableció el relato de que se había solucionado ese sesgo de género claramente existente en la adscripción generacional; pero no por ello se trata de una etiqueta menos homogeneizadora del panorama artístico-social español, ya que siguen quedándose fuera las mayorías trabajadoras y, sobre todo, los y las proletarias que entendían que su emancipación iba más allá de los cotos que le ponía la institucionalidad y el feminismo burgueses. Con esta premisa comienza el libro de Antonio Orihuela, un auténtico ejercicio de memoria de toda una relación de autoras, la mayoría de ideas libertarias, que tampoco se olvida de reconstruir el circuito editorial de corte popular durante la década de los 20 y de los 30 del siglo pasado.

Así pues, el historiador onubense, siguiendo la estela de ensayos como *La república de los libros*, de Gonzalo Santonja, dibuja el panorama cultural español y las transformaciones que experimenta la industria editorial durante las primeras décadas del siglo XX, especialmente a través de las llamadas editoriales *de avanzada*, entre las que se encuentran Ediciones Oriente o Ediciones Cénit, y colecciones como La Novela Proletaria, La Novela Política, La Novela Social, Biblioteca Acracia, La Novela Roja o La Novela Ideal. Esta última fue una creación de *La Revista Blanca*, editorial ácrata en cuyas publicaciones se centra el libro de Orihuela, no sin antes dejar patente la importancia que para los anarquistas tenía la educación de las masas trabajadoras y la concepción que tenían del arte como una herramienta al servicio de la transformación social. «No novelas cerebrales ni literarias en el sentido de escribir frases bellas sin trama ni sentimiento. Pasión, ideas y sencillez pedimos. Solo de esta suerte interesaremos a los lectores», toda una declaración de intenciones este parlamento que aparece en la contracubierta de uno de los números de *La Revista Blanca* y que Orihuela recoge en su estudio. De esta forma,

las obras que formaron parte de la colección La Novela Ideal imitaban el formato popular de la novela de folletín, de extensión breve y corte realista, aunque no por ello estaban faltas de tramas elaboradas, intertextos y profundas reflexiones sociales y políticas que interpelaban directamente a sus lectores.

Ángela Gaupera, Regina Opisso, María Solà, Margarita Amador, Adá Martí, Celia Morales o Federica Montseny son algunas de las autoras que publicaron sus novelas en esta colección anarquista y a quienes Antonio Orihuela otorga todo el protagonismo en este libro, ya que hablan con voz propia a través de sus escritos en la parte central y más extensa del mismo, de acuerdo con una ordenación temática. Así, se realiza una exploración de aquellas cuestiones sobre las que estas autoras escribieron en sus novelas, pero también en su obra más ensayística como en el caso de Federica Montseny, en relación con el contexto histórico en que les había tocado vivir, marcado por la dictadura de Primo de Rivera primero y por la proclamación de la Segunda República después, así como por la intensa combatividad social de ese periodo. Desde el anticlericalismo a temas como la ley del divorcio, el amor libre, la violencia de género o la emancipación de las mujeres, pasando por la educación, el arte, la homosexualidad, la dialéctica entre el campo y la ciudad, el colonialismo y la guerra, la lucha de clases, el insurreccionalismo, la acción directa o las experiencias revolucionarias como la de la Comuna de Asturias en el 34, son algunas de las inquietudes que aparecen reflejadas en las novelas de estas autoras de gran compromiso social.

Es preciso señalar también la gran cantidad de enfoques con los que estos temas aparecen, lejos de cualquier visión monolítica y homogeneizadora. En primer lugar, porque a medida que pasan los años y queda atrás la censura del gobierno dictatorial, también las autoras van adquiriendo una mayor conciencia social. De forma que cuestiones como el retrato de las relaciones amorosas en la trama van abandonando, a medida que entramos en la década de los 30, ciertos elementos propios de la ideología patriarcal con los que contaba al comienzo del período, como el juicio negativo de la conducta sexual de algunos personajes femeninos, la todopoderosa capacidad redentora del amor o el segundo plano en el que aparecen las mujeres en las tramas de carácter político. En segundo lugar, porque no todas las autoras, aunque siguieran un ideal libertario, profesaban las mismas ideas. Caso paradigmático de este hecho son, como retrata Orihuela, las posiciones con respecto a los caminos para la emancipación de la humanidad de carácter más individualista propios de Federica Montseny, en contraposición con un enfoque más colectivo encarnado por las impulsoras de *Mujeres Libres*, como Lucía Sánchez Saornil.

El estudio cierra con una reflexión acerca del borrado de la historia de la literatura de aquellas obras, autores y sobre todo autoras que, con una conciencia crítica y una voluntad superadora, cuestionaron el sistema capitalista y sus violencias. Una amnesia con causas políticas que se contrapone con la recuperación de la obra de esta larga serie de escritoras anarquistas del primer tercio del siglo XX que tiene como colofón un anexo en el que también se dan detalles biográficos generales, en esa voluntad que permea todo el libro de que no vuelvan a ser olvidadas.

«Imaginar otro mundo también implica conocer las experiencias revolucionarias previas, las prácticas políticas y estéticas que alumbraron un porvenir y una historia diferente» escribe Antonio Orihuela en las últimas páginas de su ensayo, dejando claro no solo la importancia de hacer memoria sino el *para qué*. Esta es, sin lugar a dudas, la parte más valiosa del estudio que reseñamos, la conformación de un prolijo corpus literario de autoras y obras de inclinación libertaria. Si bien pueden echarse en falta, en medio del mar de ejemplos extraídos directamente de las propias obras, partes más analíticas que relacionen más profundamente ciertos elementos literarios que aparecen en las mismas con la situación histórica en la que se enmarcan y los debates políticos de la época en el seno del movimiento obrero en general y del anarquismo en particular, lo cierto es que este ensayo constituye una indispensable primera piedra sobre la que edificar investigaciones futuras, un ejercicio de memoria dirigido a la construcción del porvenir, a la transformación social.

Ainhoa Jiménez Díaz