

LA MUJER MODERNA DE LA EDAD DE PLATA: CINEMATÓGRAFO Y ESCENA

INTRODUCCIÓN DE LA EDITORA DEL MONOGRÁFICO

MARÍA DEL MAR MAÑAS MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid
mmarmmar@filol.ucm.es

RESUMEN: Presentación del dossier monográfico “La Mujer Moderna de la Edad de Plata: Cinematógrafo y Escena”, que incluye seis artículos¹. Trata de un grupo de escritoras nacidas entre 1898 y 1914, todas son mujeres del 27, y sus relaciones con el cinematógrafo, la escena y el propio concepto de “mujer moderna”, que todas ellas aplicaron a su vida y a su obra en mayor o menor medida.

Estas escritoras son: Concha Méndez, Rosa Arciniega, Luisa Carnés, Josefina de la Torre y Silvia Mistral, pseudónimo de Hortensia Blanch Pita. Algunas facetas de su producción no han sido aún recuperadas y los artículos de este monográfico pretender llenar esos vacíos.

PALABRAS CLAVE: Mujer Moderna, Edad de Plata, España, Cinematógrafo, Escena.

¹ Esta presentación no ha sido sometida a revisión por pares.

MODERN WOMAN OF THE SPANISH SILVER AGE: CINEMA AND STAGE. **Introduction**

ABSTRACT: Introduction to the monographic dossier “Modern Woman of the Spanish Silver Age: Cinema and Stage”², that includes six papers dealing with a group of female writers born between 1898 and 1914, who are women of the '27 Generation, and related to the cinema, the scene, and the very concept of “modern woman”. All of them applied the concept of “modern woman” to their life and to their work to a greater or lesser extent.

These writers are: Concha Méndez, Rosa Arciniega, Luisa Carnés, Josefina de la Torre and Silvia Mistral (pseudonym of Hortensia Blanch Pita). Some facets of their production have not been recovered and this monograph tries to fill those gaps.

KEYWORDS: Modern Woman, Silver Age. Spain, Cinema, Stage.

1. A modo de preámbulo

Emilia Pardo Bazán, escribe en 1908:

¿Os gustan los espectáculos solamente visuales? ¿Por ejemplo, los cinematógrafos?

De su incremento y difusión nadie puede dudar. Hemos llegado al extremo de que haya cinematógrafos (transeúntes, naturalmente) hasta en las más apartadas aldeas, a las cuales, por otra parte, han llegado también los fonógrafos, los gramófonos, las pianolas y los Ángelus³. Todos los refinamientos, en suma, de la más avanzada civilización moderna. Y vuelvo a preguntar: ¿os gustan los cinematógrafos? Como no es fácil oír la respuesta, opto por preguntármelo a mí misma... (Pardo Bazán, 2005: 153)

² This introduction has not been peer-reviewed.

³ El Ángelus es una marca de pianola fabricada por The Wilcox and White Company.

Emilia Pardo Bazán es la decana de las escritoras modernas del siglo XX, una moderna entre dos siglos que lo era igualmente en el siglo XIX y según Dolores Thion Soriano-Mollá (2021): “una intelectual moderna también en la Edad de Plata”, ya que esta investigadora cuestiona y amplía los límites tradicionales de la Edad de Plata de 1898 a 1936 establecidos por Mainer y otros críticos, cuando se trata de la autoría femenina.

El concepto de Edad de Plata requiere ser revisado para que se ajuste al proceso de transformación social femenino que se inició con la Revolución de 1868 y culminó en 1939. El uso restringido al siglo XX que se viene haciendo en el campo literario responde a esquemas y ritmos masculinos que excluyen a mujeres como Emilia Pardo Bazán. (Thion Soriano-Mollá, 2021: 53)

Sirva este punto de partida, que fusiona mujer moderna y cinematógrafo y además nos permite el recuerdo a Emilia Pardo Bazán en el centenario de su muerte, para explicar lo que van a encontrar los lectores en las siguientes páginas.

La idea de profundizar en un dossier monográfico acerca de la relación de las escritoras modernas de la Edad de Plata con el cinematógrafo y la escena tiene su origen en las reflexiones surgidas en el Congreso Internacional “La mujer Moderna (1900-1936): proyección cultural y legado digital”, celebrado en 2018 en la Universidad Complutense de Madrid, Ateneo e Instituto Cervantes, organizado por el Grupo de Investigación Complutense “La Otra Edad de Plata”⁴. A la convocatoria de este monográfico concurren, entre otros autores, algunos de los participantes en dicho evento.

Si Emilia Pardo Bazán, que le dedicó dos artículos al cine⁵ llegado a España en 1896, hubiera adelantado esta pregunta a las escritoras del

⁴ Igualmente tiene su origen, en parte, en ese congreso el dossier monográfico “La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías”, coordinado por Dolores Romero López en *Feminismos*, 37 (enero de 2021).

⁵ Según Javier Herrera (2005: 143), “El primero es de 1908 y fue publicado sin título en el número 1406 de *La Ilustración Artística* en la sección ‘La Vida Contemporánea’. El

grupo del 27, que son las que aparecen en este monográfico, la respuesta sería que a ellas sí les gusta el cinematógrafo. No ha sido intencionado el acotar la presencia de la mujer moderna de la Edad de Plata a las del 27, pero, tras la evaluación por pares, todos los artículos seleccionados versan sobre estas autoras, que habían nacido con el cinematógrafo ya inventado.

En esta monografía para *Revista de Escritoras Ibéricas* “La Mujer Moderna de la Edad de Plata: Cinematógrafo y Escena” cuatro de los seis artículos que la componen se relacionan con el séptimo arte y dos con el teatro: el teatro infantil de Concha Méndez, y el teatro de Luisa Carnés, pues se analiza la concepción de la mujer moderna tanto en su obra narrativa como en su obra dramática.

Mercedes Gómez Blesa en su trabajo “La mujer vanguardista” señala que “aunque las mujeres del 14 fueron las primeras en interiorizar el modelo de la mujer nueva [...] fueron las mujeres del 27 quienes protagonizaron una incursión más generalizada en el mundo de la creación artística” (Gómez Blesa, 2012: 71). Manifiesta acerca de las integrantes de la generación femenina del 27 que:

Estas mujeres nacieron en un período comprendido entre 1898 y 1914, coincidiendo en parte con las fechas de nacimiento, de muchos de los poetas, narradores y dramaturgos del 27; y también son similares las fechas de publicación de sus primeras obras, en torno a los años 1926-1929. Pero lo que no comparten con sus compañeros de generación son las dificultades que encontraron tanto en el mundo familiar como en el social para adentrarse en el mundo de la creación. (Gómez Blesa, 2012: 73)

En este monográfico se reúnen seis trabajos acerca de cinco autoras, ya que se repite Concha Méndez, nacidas exactamente entre los años

segundo, titulado ‘De películas’, es probablemente de 1920 y se publicó en un número especial de *La Esfera Cinematográfica* dedicado íntegramente a la temporada 1920-21 del Programa Ajuria, un proyecto selectivo de exhibición de películas americanas...”

que señala Gómez Blesa, 1898 y 1914. Estas autoras son: Concha Méndez (1898-1986), Rosa Arciniega (1903-1999) Luisa Carnés (1905-1964), Josefina de la Torre (1907-2002) y Silvia Mistral, pseudónimo de Hortensia Blanch Pita (1914-2004.) Dos de ellas nacen en Hispanoamérica: Rosa Arciniega en Perú y Silvia Mistral, aunque de padres españoles, en Cuba, de ahí la mención anterior a escritoras “hispanicas”. Todas ellas tuvieron relación con el teatro y/o el cine, ya fuera como dramaturgas, guionistas, narradoras que reflejaron el mundo del cine en su obra, y se vieron influidas por él, como actrices o como críticas. Todas ellas extienden su producción después del fin de la guerra civil y algunas conocen el exilio.

Respetaremos el orden cronológico de las autoras, empezando y acabando de modo circular con Concha Méndez. Se abre con “La escritura cinematográfica: el perfil desconocido de Concha Méndez” de Hedgar Sanz Arias. Seguimos con dos autoras, señaladas por Francisca Vilches de Frutos (1982) como pertenecientes a la generación del “Nuevo Romanticismo”: Rosa Arciniega y Luisa Carnés. “Rosa Arciniega y el cine: *Vidas de celuloide*; la novela de Hollywood. Luz detrás de los focos” es el título del artículo de Inmaculada Lergo Martín. Abandonamos momentáneamente el cine, para pasar por el teatro en el artículo de Guadalupe Nieto Caballero: “Nuevas identidades femeninas en la creación literaria de Luisa Carnés”, que aborda el concepto de “mujer nueva” tanto su teatro como en su narrativa. Regresamos al cine con “Josefina de la Torre Millares: una mujer moderna en el mundo del cine”, un artículo de Marina Patrón y con “El compromiso ideológico y político en la crítica cinematográfica de Silvia Mistral” firmado por Patricia Barrera Velasco. Acabamos volviendo a Concha Méndez y al teatro con “De corazones-mariposa y niñas urbanitas: la mujer moderna en el teatro infantil de Concha Méndez” de Begoña Regueiro Salgado. Aparte de la intención del cierre circular con Concha Méndez, este artículo puede cerrar el monográfico porque nos proyecta hacia adelante en el tiempo, ya que la educación de las niñas a través del teatro abrirá la puerta a las futuras mujeres modernas.

Según Ángela Ena Bordonada:

Se podría decir [...] que este insistente y continuado aleccionamiento sobre la nueva mujer llega a “inventar” a la mujer moderna, es decir, a trazar un modelo a seguir, antes incluso de que esos cambios renovadores alcanzasen a la mujer común en la realidad española. Y ese infatigable didactismo aleccionador, sobre todo cuando se difunde por la prensa y en las ficciones novelescas —por tener un público más amplio—, consigue algo más importante: que la mujer, sus problemas y sus necesidades se hicieran visibles para la sociedad en general y para las propias mujeres que eran sus principales lectoras, a quienes incitan a seguir ese camino innovador. (Ena Bordonada, 2021: 32)

Aunque Concepción Arenal ya había publicado *La mujer del porvenir* en 1869, es alrededor de la segunda década del siglo XX cuando asistimos en España a la popularización del término “mujer moderna”, también en varios títulos, así María Lejárraga mantiene la columna “La Mujer Moderna” en *Blanco y Negro* durante 1915 y 1916, firmada evidentemente por Gregorio Martínez Sierra y que será reunida en un libro en 1920, o Carmen de Burgos publica en 1927 *La mujer moderna y sus derechos* (Núñez Rey, 2018).

La denominación más divulgada en estos últimos años para las mujeres del 27 es la de “las sinsombrero”, fruto del proyecto *crossmedia* que ya ha dado origen a dos libros (Balló 2016 y 2018) y tres documentales⁶ con dirección creativa y producción de Tania Balló, Manuel Jiménez Núñez y Serrana Torres y que debe mucho a García Jaramillo (2013). Este proyecto ha tenido el mérito de visibilizar, e incluso popularizar, si esto es posible, a las mujeres de esta generación. Laura Freixas (2017) ha propuesto otra denominación para la parte femenina de la generación y es la de “Generación del 26”, ya que es la fecha de creación del Lyceum Club Femenino⁷ y porque, además, el homenaje a Góngora no incluyó a

⁶ <https://www.rtve.es/lassinsombrero/es> y los dos siguientes: <https://www.rtve.es/play/videos/las-sinsombrero/imprescindibles-sin-sombrero-ocultas-impecables/5049337/> y <https://www.rtve.es/play/videos/las-sinsombrero/exilio/5812547/>

⁷ Sobre la importancia del Lyceum Club pueden verse los trabajos de Martín Gaité (1992),

ninguna mujer, con lo que se prueba que estamos ante un canon construido desde valores masculinos.

De unos años a esta parte estamos viviendo “El regreso de las Modernas”, como titula Nuria Capdevila Argüelles a uno de sus libros, que se plantea acerca de la desaparición de estas autoras del canon:

La pregunta clave se perfila rotunda ¿dónde estaban? ¿de qué lugar han regresado? Es inútil rebelarse contra la muerte. Sin embargo, ellas han regresado de una muerte a destiempo para señalar una ausencia en la representación violentamente impuesta sobre ellas, las excluidas de la narrativa oficial, de nuestra historia, sociedad y cultura contemporáneas. (Capdevila Argüelles, 2018: 18)

Si el subtítulo del proyecto de “Las sinsombrero” es “sin ellas la historia no estaría completa”, hay una investigadora pionera en los estudios sobre la mujer en la Edad de Plata cuyo nombre no nos cansaremos de reivindicar y es Antonina Rodrigo, desde luego “sin ella, la historia no estaría completa”. Su libro *Mujeres de España: Las silenciadas*, que populariza ese término propuesto por ella, tiene su primera edición en 1979, y conoce sucesivas ediciones revisadas⁸. El libro cuenta con un prólogo clásico de Montserrat Roig, reproducido en todas las ediciones y anunciado en la portada, titulado “La recuperación de la palabra”, firmado en octubre de 1978, donde señalaba cómo Antonina Rodrigo le decía “...si no hablamos nosotras de nosotras, ¿quién lo va a hacer?” (Rodrigo, 2014: 8).

Montserrat Roig reparaba también en la construcción del canon desde un punto de vista masculino:

Que, para superar nuestra incapacidad para expresarnos, para dominar la “sabiduría” de los hombres, la ciencia, para dominar en suma, el universo hacen falta años, quizá siglos, y sobre todo, las palabras de las que nos han precedido, de las grandes olvidadas, de las que descubrieron mucho antes que nosotras que la Historia ha sido fabricada por los

Mangini (2006) y Marina/ Rodríguez de Castro (2009).

⁸ Cito por la edición electrónica (Rodrigo, 2014).

hombres, por los hombres de castas superiores para provecho de los hombres de castas superiores. (Rodrigo 2014: 9)

Evidentemente debería de llamarnos la atención que Nuria Capdevila tenga que seguir escribiendo palabras similares a las que escribe Montserrat Roig como introducción a Antonina Rodrigo treinta años antes, y, sin embargo, a pesar de que las investigaciones específicas sobre estas mujeres de la Edad de Plata se suceden a buen ritmo, todavía se siente la necesidad de seguir sacándolas a la luz, y este monográfico que presentamos se suma a ese empeño.

Antes de pasar a presentar los artículos, hay que incluir algunas palabras previas acerca de la relación de las escritoras modernas del 27 con el cine, que servirán de contextualización a los mismos.

Los artículos sobre la escritura cinematográfica de Concha Méndez, la novela *Vidas de celuloide* de Rosa Arciniega, la figura de Josefina de la Torre y la crítica cinematográfica de Silvia Mistral inciden en la relación de estas modernas del 27 con el cinematógrafo desde diversos ángulos. Dentro de la reivindicación de las autoras del 27 es un tema que había quedado al margen y hay que recordar que en un título de referencia como *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine* de Román Gubern, no se trataba explícitamente de las mujeres del 27. Por ello para este tema será fundamental un artículo de Susan Kirkpatrick, “Cinema, Modernity, and Women of 27”, que se ocupa de las actividades cinematográficas y de artes visuales de Concha Méndez, Rosa Chacel y Maruja Mayo. Kirkpatrick (2010: 76) considera que 1928 es “the *anno mirabilis* of Spain’s women modernists’ engagement with the cinema”, ya que ese año Concha Méndez publica un artículo sobre la producción cinematográfica en España, Maruja Mallo celebra una exposición de sus pinturas en las oficinas de *Revista de Occidente* y Rosa Chacel aparece en la *Gaceta Literaria* y es el año de su cuento “Chinina Migone” en *Revista de Occidente*, un cuento que reflexiona sobre la naturaleza fantasmagórica del cine mudo y cómo este irrumpe, de manera literal, en nuestras vidas. No deberíamos olvidar, además, que la novela pionera en recrear el mundo del cinematógrafo viene de la mano de una mujer, *La mejor film*, de Carmen de Burgos (1918), adelantándose a dos novelas mucho más

conocidas y mencionadas como son *Cinelandia. Novela Grande* (1923), de Ramón Gómez de la Serna, y *Cinematógrafo* (1936), de Andrés Carranque de Ríos⁹.

La influencia que el cine tuvo en la vida cotidiana y muy especialmente en la de las mujeres en la España de la República es esencial. Es muy interesante al respecto el trabajo de Nuria Rodríguez Martín (2018). Dice sobre los reportajes de la revista *Estampa*, en los que se analizaba la vida amorosa de las estrellas que:

solían presentar a los actores y actrices de Hollywood como algunos de sus personajes, particularmente a las grandes divas de la pantalla, estereotipadas en sus papeles de *femmes fatales*, *flappers* o vampiresas. Personajes de mujeres fuertes, independientes y liberadas, que proponían nuevos roles femeninos y modelos de conducta que desafiaban y amenazaban la cultura masculina dominante. (Rodríguez Martín, 2018: 50)

Se ocupa de la relación entre cine y la publicidad con el llamado “consumo simbólico”:

Lo que se publicitaba no era solamente un producto cosmético, sino la posibilidad de conseguir, por el exiguuo precio de compra del mismo, la belleza que seducía a los galanes cinematográficos del momento, el estilo de maquillaje de moda, y la fantasía, en definitiva, de parecerse a los personajes idolatrados. (Rodríguez Martín, 2018:54-55)

Lily Litvak, cuando plantea ese modelo de mujer nueva, esa “La nueva Eva”, señala la influencia del cine: “El cine enseñó a la mujer cómo debía caminar, bailar, mover las manos y la cabeza, y los hombros” (Litvak, 1994: 39). Para Elisabeth Mulder, en un artículo titulado “En torno a la pantalla” en la revista *Cine-Star* en septiembre de 1935, el cine es “*école de femmes*” y ella misma publica cuentos en los años 30 en las revistas *Brisas* y *Lectura* influidos por el género hollywoodense de la *screwball comedy* (Mañas, 2020).

⁹ Para *La mejor film* véase el trabajo de Pilar Palomo (2010) y los de Patricia Barrera Velasco (2014 y 2018), en los que trata la relación de varias de estas novelas, incluyendo *Vidas de celuloide* de Arciniega.

Mulder (1930) había escrito en un artículo anterior sobre los concursos de belleza y la influencia de Hollywood en ellos: “Hollywood tenía que existir forzosamente para que no se dijera que nuestra época es un período desprovisto de ideales. Hollywood es para una gran parte de nuestra juventud, el ideal”.

2. Los artículos del monográfico.

2.1. “La escritura cinematográfica. El perfil desconocido de Concha Méndez”

Este artículo firmado por Hedgar Sanz Arias es fundamental, ya que da a conocer la labor completa como guionista de Concha Méndez, tratando sus guiones en el exilio mejicano, porque de “Historia de un taxi” (1927) ya se había ocupado la crítica. El autor ha tenido acceso de primera mano a los manuscritos de las obras tratadas.

Continúa y completa trabajos como el de María José Bruña (2017). Prueba de la poca atención que había recibido la labor cinematográfica de Concha Méndez es que en el volumen indispensable dedicado a esta autora, coordinado por James Valender (2010), no hay un texto original para esta faceta y se recurre a un texto ya aparecido de Juan Pérez de Ayala en 1998 en *Revista de Occidente* “Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez”.

Plantea un buen estado de la cuestión de autores que han estudiado a Concha Méndez. Establece un objetivo claro: realizar una “primera fotografía panorámica de la trayectoria cinematográfica de Concha Méndez”. Los guiones de Concha Méndez en su exilio mexicano no han tenido la atención que merecían, porque probablemente se han considerado obligaciones alimenticias, lo mismo que le ha sucedido a Max Aub y otros dramaturgos exiliados en México, que, a pesar de su buen recibimiento, no se encontraron precisamente un camino de rosas, como bien ven Heras/ Paulino (2015).

Considera Sanz Arias que dos obras como *El personaje presentado* (1930), la más estudiada, y *La Caña y el Tabaco. Alegoría antillana*

(1942) constituyen un diálogo intermedial entre teatro y cine. Sobre *La caña y el tabaco* señala que Margherita Bernard (Méndez, 2011: 52), en la introducción a su edición de esta obra, apunta una posible inspiración de estos personajes en los seres vegetales y animales antropomorfizados de *Fantasia* (Walt Disney, 1940). Creo que podríamos plantearnos a la vista de la antropomorfización alegórica de personajes inanimados, la relación que tenían los dramaturgos del 27 con el auto sacramental, no en vano Alberti denomina a *El hombre deshabitado* “auto sacramental sin sacramento”. También es de reseñar la alegorización de personajes que se realizaba en las “revistas de actualidades políticas” de fin de siglo XIX. Al leer el título de Concha Méndez, es inevitable que nos venga a la memoria *Los presupuestos de Villapierde*¹⁰, de Granés, Álvarez y Paso con música de Calleja y Lleó, catalogada por sus autores como “Revista Político-Financiera en un acto dividida en seis cuadros” y estrenada en el Teatro Maravillas en 1899, porque en ella aparece un número musical titulado “Dúo de la caña y la remolacha”, que un siglo más tarde será incluido por Ernesto Caballero en su obra *Santiago de Cuba y cierra España* (1998) (Mañas, 2017).

Hedgar Sanz Arias cuestiona seriamente que la relación de Concha Méndez con el cine venga por su noviazgo con Luis Buñuel y plantea una pregunta que nos trae a la memoria la historia de “la hermana de Shakespeare” que plantea de Virginia Woolf en *Una habitación propia*: “¿qué habría sucedido si Concha Méndez no hubiera sufrido los condicionantes sociales de su época y hubiese contado con las oportunidades y facilidades de Luis Buñuel?”

Sigue el complicado camino del guion *Telas estampadas* (1949), publicado luego como cuento *Jueves de Excélsior* y convertido finalmente en un film *noir* mejicano, perdido, *Esclava del recuerdo*; y habla de dos primeras tentativas, *Fiesta a bordo* (1943) y *El porfiado* (1944).

El artículo llega a unas conclusiones igualmente interesantes sobre Concha Méndez: “su interesante vocación cinematográfica, truncada

¹⁰ Edición de University North Carolina at Chapel Hill: <https://archive.org/details/lospresupuestosd24625call>

por su época y condición, es pieza clave para el estudio de las relaciones que mantuvieron las mujeres de la Edad de Plata con el cinematógrafo”.

2.2. “Rosa Arciniega y el cine: *Vidas de celuloide; la novela de Hollywood: luz detrás de los focos*”

Es un artículo firmado por Inmaculada Lergo Martín, que está contribuyendo al rescate de esta autora con las ediciones de sus novelas en Editorial Renacimiento.

Rosa Arciniega nacida en Perú, llegó a Barcelona tras su matrimonio en 1928 y se instala en Madrid en 1930 donde escribe en *Nuevo Mundo*. Al estallido de la Guerra Civil vuelve a América donde siguió dedicada al periodismo y a la diplomacia.

Inmaculada Lergo traza una panorámica de la vida y obra de Arciniega y hace una introducción breve sobre la evolución del cinematógrafo en España en el primer tercio del siglo XX, quedando así perfectamente contextualizado el estudio de *Vidas de celuloide*. Retrata su ideología izquierdista formada en el círculo del ideólogo peruano José Carlos Mariátegui y su contacto con las mujeres de izquierda como Concha Méndez, Maruja Mayo, Ernestina de Champourcín o Victoria Kent. Arciniega se integró en la vanguardia, formó parte de la tertulia de Ortega y Gasset en *Revista de Occidente*, y conferenció en el Lyceum Club Femenino y en el Ateneo de Madrid. Comprometida con las causas sociales, publica en editoriales vinculadas a la izquierda, como Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (CIAP) y Cenit; al igual que Luisa Carnés y su obra, atrajo la atención de la crítica, entre ellos la de José Díaz Fernández. Hemos señalado que Rosa Arciniega junto con Luisa Carnés y Matilde de la Torre son para Francisca Vilches de Frutos (1982) las únicas mujeres que forman parte del movimiento de narradores sociales del “Nuevo Romanticismo”, que intentan rehumanizar la literatura sin renunciar por ello a la vanguardia. El movimiento, encabezado por José Díaz Fernández, toma el nombre de su ensayo *El Nuevo Romanticismo* y a él pertenecen Ramón J. Sender o Andrés Carranque de Ríos, entre otros.

Publica las novelas *Engranajes* y *Jaque-Mate* (*Panorama del siglo XX*), que fueron “novelas del mes”, y *Mosko-Strom* (1933). Son relatos político-sociales de una autora preocupada por el auge de los totalitarismos, especialmente los fascismos, que apuesta por la alianza de obreros unidos por la paz. *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* aparece en Cénit en 1934. A la vez publica en prensa cuentos y episodios históricos novelados, reunidos algunos, junto a otros nuevos en *Playa de vidas* (1940).

Rosa Arciniega cumple con las características del prototipo de “mujer nueva”, también apoya los adelantos como la radio, escribiendo un drama radiofónico, *El crimen de la calle Oxford*, por el que ganó un premio en un concurso de teatro organizado por Unión Radio Madrid en 1933. Sin embargo, a pesar de esto, es muy interesante que Inmaculada Lergo señale: “Aunque sin ser el tema central de ninguna de sus novelas —sus modelos femeninos no son reivindicativos ni se ajustan a un feminismo militante—, Arciniega siempre hace reflexión de la ominosa circunstancia en que, por pura necesidad, han de verse las mujeres”.

Vidas de celuloide narra la historia del ascenso y declive de Eric Freyer, un artista alemán de *music hall* invitado por Hollywood junto con su esposa, la bailarina Henriette, que lo apoya en todo momento. Allí conocerá la fama y también a la diva Olga D’anti, con quien mantiene un romance y se casa. Sin embargo, como les ha pasado a muchos otros, su estrella se apaga con la misma rapidez con la que se había encendido. Comparte Arciniega una concepción pesimista del cinematógrafo como farsa capitalista y maquinaria de engranajes de “funcionamiento inmisericorde” (Mañas 2018), que ha sido señalada también por Patricia Barreira en trabajos anteriores (2014; 2018: 247). Concluye Lergo:

Vidas de celuloide se coloca detrás de los focos que alumbran a las estrellas cinematográficas, desvelando los entresijos de una farsa que se nutre, en una desmedida operación mercantilista y deshumanizada, de los sueños y ambiciones de aquellos que acuden atraídos por el brillo de los reflectores y terminan quemando sus alas en él.

2.3. “Nuevas identidades femeninas en la creación literaria de Luisa Carnés”

Este artículo, firmado por Guadalupe Nieto Caballero, indaga en la identidad de la mujer moderna o de la mujer nueva centrándose en la obra narrativa y dramática de esta autora. Luisa Carnés es probablemente la narradora de la Edad de Plata más reivindicada y estudiada en los últimos años, de un modo similar a lo que sucedió con Carmen de Burgos en los años 90. Proletaria, al igual que Carranque de Ríos, dentro de los autores del “Nuevo Romanticismo” del 27, hay que recordar la paradoja de que Luisa Carnés es una “sinsombrero sombrero”, porque se tuvo que poner a trabajar en un taller de sombreros siendo casi una niña.

En novelas como *Tea Rooms*¹¹ presenta influencias de técnicas cinematográficas vanguardistas y refleja esa imitación de las mujeres normales de las estrellas de Hollywood, apuntada por Nuria Rodríguez Martín (2018), y sus fatales resultados en el personaje de Laurita. También para Luisa Carnés, como narradora social del “Nuevo Romanticismo”, Hollywood dista mucho de ser la fábrica de sueños y se apunta una cierta denuncia de la alienación que puede producir como mecanismo de un sistema capitalista y despiadado.

El artículo de Guadalupe Nieto Caballero indaga en la identidad de Luisa Carnés como mujer artista que participa en el mundo cultural y político, en su preocupación por los temas que afectan a la mujer, sobre todo el matrimonio y la maternidad, y en su condición de exiliada. Analiza su obra narrativa y su obra dramática y ve una clara condición feminista en ella.

Reflexiona sobre la construcción del canon y sobre cómo Luisa Carnés ha sido condenada al silencio en los libros de texto: “Sin ir más lejos, muchas de estas autoras publicaban en los mismos periódicos y revistas que sus coetáneos masculinos, pero también publicaban sus libros en las mismas editoriales que sus colegas”. Esto nos hace entender

¹¹ Cerrando este artículo, compruebo que se anuncia un montaje teatral de *Tea Rooms* con versión y dirección de Laila Ripoll, dramaturga fundamental del teatro de la memoria. Se estrena en marzo de 2022 en el Teatro Fernán Gómez de Madrid.

bien cómo las escritoras de postguerra, esas “chicas raras” según Carmen Martín Gaité (1987: 121), buscan en estas modernas del 27 su modelo de modo consciente o inconsciente, ya que: “De extracción casi siempre burguesa y provinciana, buscaban en la gran ciudad de sus sueños, más que la aventura o el amor, un lugar en la calle y en el café y en la prensa junto a sus compañeros de generación. Esas autoras de postguerra o chicas raras para Carmen Martín Gaité, que como señala Lucía Montejó (2013: 43) “discuten pronto el prototipo femenino impuesto por una Iglesia Católica ultraconservadora cuyas características más definidas son la sumisión, la dependencia del varón”, están haciendo pues lo mismo que sus antecesoras, las modernas del 27.

Repara Guadalupe Nieto en que la idea del “ángel y del hogar” y la de “los virtuosos ángeles” está presente en la narrativa breve de Luisa Carnés, que cuestiona esa exigencia a las mujeres por parte de la sociedad. Ofrece una visión nada idealizada del matrimonio en cuentos como “Una mujer de su casa”, “La ciudad dormida” o “Un año de matrimonio”. En “El otro amor” aparece un tema similar al de la obra teatral *Cumpleaños*, un monólogo de una mujer decepcionada de su vida matrimonial, por la infidelidad y la muerte de la pasión.

Carnés está de acuerdo con Margarita Nelken en criticar la inutilidad de la educación que recibían las mujeres de clase media. Según Ángela Ena, en su trabajo ya clásico “Jaque al ángel del hogar” de 2001, estas nuevas escritoras “plasman en su literatura de ficción las denuncias y reivindicaciones sobre la mujer que antes solo aparecían en la literatura didáctica y ensayística” (Ena Bordonada, 2001: 94). Señala Guadalupe Nieto como Carnés cuestiona el matrimonio como única salida en novelas como *Natacha* o *Tea Rooms*, del mismo modo que lo cuestionan otras contemporáneas como *La carabina* de Magda Donato y *Zeze* de Ángeles Vicente. En *Tea Rooms* se mira con envidia a otros países en los que “hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo, sin necesidad de ‘aguantar tíos’”. Luisa Carnés insiste en sus obras en la denuncia de la sumisión al patrón o al marido y plantea la educación como arma de independencia para la mujer.

Otro de los clichés que tiene que romper la mujer moderna es el de la maternidad obligada. Hay sobrecogedoras visiones de la maternidad en cuentos como “Sin brújula”, “La mujer de la maleta” o “Momentos de una madre sembradora”. Y su obra teatral *Los bancos del parque* habla de las madres republicanas. Tampoco es idílica la relación de Anne con su hijo en la obra teatral *Los vendedores de miedo*.

Guadalupe Nieto se ocupa de las obras de teatro escritas por Luisa Carnés durante el exilio, dejando aparte *Así empezó* (1936), una obra de combate en la línea de Carlota O’Neill, en la que se posiciona a favor del comunismo. Estas obras son *Cumpleaños* (1951) y otras dos de temas candentes en la época de su escritura: *Los bancos del Prado* (escrita a mediados de los años cincuenta, publicada en 2002), sobre la legitimación de Franco tras los pactos de Madrid firmados en 1953; y *Los vendedores de miedo* (1966), sobre la guerra fría. Guadalupe Nieto ve una clara condición feminista en la obra de Luisa Carnés¹².

Los vendedores de miedo, publicada póstumamente, muestra su preocupación por la carrera armamentística. Su protagonista, Ane Millers, es una mujer diferente a otras de Luisa Carnés por su condición de no española, burguesa, formada e independiente y se debate entre aceptar o rechazar un reconocimiento póstumo del marido por un trabajo éticamente cuestionable.

Concluye Guadalupe Nieto Caballero afirmando que Luisa Carnés, muestre o no experiencias propias o mezcladas con vivencias de otras mujeres, siempre reflexiona y se compromete de manera decidida con la causa feminista a través de sus textos.

¹² Sobre las dramaturgas de la República y su labor de divulgación de ideas progresistas y feministas en el exilio pueden consultarse los trabajos de Nieva de la Paz (1993a y 2020), González Naranjo (2016), Vilches de Frutos *et al.* (2014); y sobre la dramaturgia de Luisa Carnés en concreto, los de Olmedo (2015) y Plaza Agudo (2020).

2.4. “Josefina de la Torre Millares. Una mujer moderna en el mundo del cine”

Este artículo, firmado por Marina Patrón, se suma a la recuperación de esta autora del 27. La autora del artículo ya ha realizado una antología de la poesía de Josefina de la Torre: *Oculto palabra cierta* (2020). El interés de este artículo está en la recuperación de la actividad cinematográfica (y teatral) de Josefina de la Torre, menos investigada que la poética. Hay que recordar que es la única mujer que aparece en la antología de Gerardo Diego junto a Ernestina de Champourcin. Incluida por Emilio Miró en su ya clásica *Antología de poetisas del 27* (1999) junto con Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin y Carmen Conde.

La actividad cinematográfica de Josefina de la Torre Millares, perteneciente a una familia burguesa de tradición cultural, es polifacética, porque además de actriz fue también dobladora de grandes divas, ayudante de dirección, guionista y periodista especializada. Marina Patrón pasa revista de modo riguroso a todas estas facetas. Sería muy interesante reparar en que, entre las mujeres modernas del 27 relacionadas con el cine, también se encuentran las actrices y en ese aspecto destacarían Rosita Díaz Gimeno (1908 o 1911-1986), Ana María Custodio (1903-1976), Conchita Montenegro (1911-2007) o Conchita Montes (1913-1944), compañera de reparto de Josefina de la Torre en varias ocasiones, y algunas de estas actrices dieron el salto a Hollywood en los años 30. Al igual que Concha Méndez, Josefina de la Torre también encarna a la perfección el modelo de mujer moderna y es pionera en muchos campos del ámbito cinematográfico.

Josefina da sus primeros pasos en el teatro íntimo de su casa, *Teatro Mínimo* o *Teatro de Cámara de Josefina de la Torre*, en 1927, que Marina Patrón relaciona con los teatros de cámara familiares o íntimos: el *Teatro Intim* de Adriá Gual, *El caracol* de Rivas Cherif, *El búho* de Max Aub, *El teatro fantástico* de Pilar de Valderrama o *El Mirlo Blanco*, de los Baroja. Debuta con una obra de su hermano, el dramaturgo Claudio de la Torre.

Conoce Madrid y a los insignes habitantes de la Residencia de Estudiantes cuando acompaña a su hermano a recibir El Premio Nacional de Literatura y allí se forma como “mujer moderna” en los años 20.

Llega al mundo del cine también de la mano de su hermano, que entra en los Estudios Paramount de Joinville como guionista y director y especialista, y empieza a trabajar como dobladora. Coincide allí con Buñuel como doblador. Dobló a Marlene Dietrich en *El ángel azul* y a Dorothea Wieck y Martine Carol. Sobre la importancia de la Paramount y sus publicaciones reparará de nuevo Patricia Barrera Velasco en su artículo sobre Silvia Mistral. La Paramount se había instalado en esos estudios de las afueras de París y rodaba las dobles versiones o remakes de películas norteamericanas en otros idiomas. Allí rodaron estrellas como Rosita Díaz Gimeno, Imperio Argentina o Carlos Gardel.

Tras la guerra civil y debido a problemas económicos, Josefina crea con su hermano Claudio y su cuñada Mercedes Ballesteros (la Baronesa Alberta de La Codorniz) “La Novela Ideal”, editorial de novelas rosas donde firma con el pseudónimo de Laura de Cominges. Publica once novelas cortas entre 1938 y 1944, de diversos géneros: policíacos y de terror, con elementos bélicos y aunque todas tienen elementos románticos, publica algunas puramente rosas. Como es común en el género rosa, presentan una gran influencia del mundo del cine y la crítica las ha señalado como novelas cinematográficas o guiones en bruto.

A partir de los años 40 centra su carrera en la actuación y vuelve a Madrid. De nuevo es Claudio quien le ofrece una oportunidad en la película que dirige, *Primer amor*, en la que interpreta dos números musicales, Josefina era cantante e instrumentista. Marina Patrón describe minuciosamente sus papeles y escenas. Le siguen *La blanca paloma* (1942), de Claudio de la Torre, y *Y tú, ¿quién eres?*, de Julio Flechner, donde nuevo luce dotes musicales. En *El camino del amor* (1943), dirigida por José María Castellví, da vida a la villana y rompiendo su imagen aparece como una mujer zafia. En *Misterio en la marisma*, dirigida por su hermano, es Arlette, de nuevo la rival de Conchita Montes, pero aquí es una auténtica *femme fatale*.

Escribe el guion de la película *Bajo el sol de Canarias*, junto a su hermano Claudio y Adolfo Luján, que iba a ser rodada en Canarias, con actores canarios, pero se frustra por problemas de producción. En 1943 Josefina de la Torre convierte en guion su novela rosa *Tú eres él* y vuelve a hacer de rival de la protagonista, Florencia Bécquer. Ganó 29.000 pesetas por el argumento, adaptación, diálogos e interpretación y el accésit a mejor guion adaptado en los Premios Nacionales de Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo. La autora del artículo ha tenido acceso a los guiones conservados en la Casa Museo de Pérez Galdós. Su última aparición en cine es de 1945 con una pequeña aparición en *La vida en un hilo*, de Edgar Neville, otra vez junto a Conchita Montes, en la que apenas tiene diálogo.

Se despidió del mundo del cine con una novela *Memoria de una estrella* (1954), una novela de cine. Patrón no cree, como otros críticos, que sea una novela autobiográfica, sino que ve en ella una caricatura del frívolo mundo del celuloide, mediante el uso de la técnica del manuscrito hallado.

Expone Marina Patrón una interesante hipótesis y es que Josefina de la Torre en esas películas del franquismo, comedias y melodramas folletinescos, representaba el papel de mujer moderna, pero que para la ideología franquista la moderna era la mala y que además es posible que tampoco se sintiera identificada con el modelo femenino que defendía el régimen: desde la *mater dolorosa* o la díscola “las protagonistas femeninas carecían de fuerza y a menudo de profundidad, siendo todo aquello que los hombres querían que fueran”.

En cuanto a sus experiencias teatrales, es muy interesante ver que Josefina de la Torre se fue adaptando al signo de los tiempos, trabajando en todos los formatos vigentes: el Teatro Nacional en los 40, de la mano de Luis Escobar; el Teatro de cámara en los 50 y las compañías comerciales, como la suya, creada en 1946, con su hermano de director; o la de otras importantes actrices. Participó en el Teatro Invisible de Radio Nacional, desde 1944 a 1957. A finales de los sesenta, Josefina se convierte en una cara familiar en el teatro y series de RTVE. Aparece en *Esperando a Godot* (1969) en “Teatro de Siempre”, una versión protagonizada solo

por mujeres; en el episodio “El cumpleaños” de *Historias para no dormir* (1966); o en *Novela*. Su última intervención se produce en la *Anillos de oro* (1983), serie escrita y protagonizada por Ana Diosdado, interpretando a su suegra, otro papel de cierta amable rivalidad.

Marina Patrón manifiesta que: “Su obra como poeta, cantante y actriz viene a completar los numerosos huecos que todavía sigue habiendo en la Historia...”

2.5. “El compromiso ideológico y político en la crítica cinematográfica de Silvia Mistral”

Este artículo firmado por Patricia Barrera Velasco se ocupa de Silvia Mistral, pseudónimo de la polifacética escritora Hortensia Blanch Pita (1914-2004). Repara en que se ha prestado atención a sus obras del exilio mexicano (*Éxodo: Diario de una refugiada española*, reeditada en Icaria en 2009 por José Colmeiro y en 2021 por Mónica Jato en Cuadernos del Vigía, al igual que *Madréporas* en 2020), pero que, de nuevo, no se ha prestado atención a su labor pionera como crítica cinematográfica en revistas como *Popular Film*, *Films Selectos*, *Proyector* o *Nuevo Cinema*, y menos a la de redactora de argumentos cinematográficos, que eran resúmenes de películas que aparecían en forma de novela cinematográfica o en la prensa especializada; productos que son fenómeno de consumo en los que Barrera es experta. Este artículo contribuye a poner una primera piedra para describir estos trabajos periodísticos e iniciar un análisis sistemático de ellos, aunque también traza una panorámica excelente de introducción y contextualización de Silvia Mistral.

Silvia Mistral es otra autora políticamente comprometida. Nacida en Cuba, de madre gallega y padre catalán de base anarquista, como muchos catalanes emigrados a La Habana, se instala en Cataluña con su familia al advenimiento de la República. Aunque sin aspiraciones políticas, tiene que sindicarse en la fábrica de tabacos donde trabaja como ayudante de laboratorio, al comienzo de la Guerra Civil, y elige CNT, porque le parece que ofrecía mayor libertad de criterio. Compatibiliza este trabajo con la redacción de argumentos cinematográficos en una

editorial y el ejercicio del periodismo cinematográfico. Durante la guerra civil se va concienciando y escribe reportajes y críticas filmicas, así como crónicas de guerra y cuentos en la revista *Umbral* de CNT, entre 1937 y 1939. Publicó también en *Solidaridad Obrera*, fue locutora en Radio Oficial Republicana e impartió conferencias en el Casal de la Cultura de Barcelona. Su trayectoria vital es similar a la de Luisa Carnés, pero sus prosas líricas, *Madréporas*, y sus textos híbridos de memorias no son fáciles de clasificar.

Para contextualizar la labor crítica de Silvia Mistral, el artículo traza además un recorrido por la crítica cinematográfica en España, deteniéndose en las revistas como medios de publicidad de las productoras para profesionales, por ejemplo, *Mensajero Paramount* y la *Revista Paramount*, y señala cómo luego aparecen las llamadas *fans magazines*, dirigidas al público asiduo de las salas de proyección, como *Mundo cinematográfico* (1913-1921) y *Mundo cinematográfico. Edición popular* (1917-1921),

Silvia Mistral trabaja en la sección literaria de Paramount de España, siguiendo los pasos de María Luz Morales, que había llegado a ser directora de la *Revista Paramount*, a la que iba a suceder, pero este hecho se frustra por la guerra, aunque siguió trabajando en Paramount. La labor pionera en la crítica cinematográfica de María Luz Morales ha sido reivindicado por Carmen Servén (2016) y este artículo de Patricia Barrera sigue esa línea para conseguir lo mismo con Silvia Mistral.

Una vez en el exilio, el marido de Silvia Mistral, Ricardo Mestre, funda la editorial Minerva, la primera creada por exiliados en México. Siguiendo palabras de Domínguez Prats y de la propia autora, conocemos las interferencias de su vida personal y de las obligaciones como esposa y madre en su trayectoria literaria, sumando, como era habitual, a las penurias de su condición de exiliada las de su condición de mujer. Escribió novelas rosas con pseudónimo y trabajó en programas radiofónicos femeninos y declara que algunas veces iba al cine porque su marido se quedaba con la niña, hija a quien dedicó *Madréporas*.

Patricia Barrera demuestra que Silvia Mistral siempre brilló por su capacidad de ver más allá de la simple anécdota, de transcender el mensaje del cine como arte y motor de reflexión. Eso hace en una crítica de 1936, “Idealismo y fantasía de un film”, sobre *Peter Ibbetson* (*Sueño de amor eterno*) de la Paramount, de 1935, una película de culto para los surrealistas sobre unos amantes unidos en sueños, protagonizada por Gary Cooper y Ann Harding y dirigida por Henry Hathaway, donde ve que “todas las luchas, las injusticias y los castigos brutales, no pueden matar el espíritu del hombre”. En 1935, en la misma revista había calificado a Walt Disney del “poeta más moderno de todos los tiempos”. Dedicó otros artículos más en la línea de las revistas del corazón a Eleanor Whitney, Gary Cooper o Clara Bow, pero a pesar de una supuesta intranscendencia, indaga en los fenómenos que analiza perfilándose ya una crítica al capitalismo.

Finalmente Barrera pasa a analizar con gran finura crítica los artículos cinematográficos más comprometidos, especialmente los que firma en la revista *Umbral*, de la CNT, en los que ve similares inquietudes y opiniones sobre la naturaleza y finalidad del cine con el crítico de *Blanco y Negro* Ramón Martínez de la Riva, en su sección *El lienzo de plata*. Analiza un artículo en *Popular Film*, “Estampas históricas en el cinema hispano”, de 1937 y dos en *Umbral*, el 19 de julio de 1938 y el 14 de enero de 1939, muy próximos a su salida hacia el exilio: “España vista de lejos” y “El cinema español en la exposición de Nueva York. El mundo de hoy y de mañana”.

En “España vista de lejos” critica la incompreensión de Hollywood hacia España, ya sea la que se refleja en películas como *Los amores de Don Juan* (*The Private Life of Don Juan*), de 1934, de Alexander Korda; o la que se refleja hacia la Guerra Civil. En “El cinema en la exposición de Nueva York” se inclina por la necesidad de que España no produzca cine de ficción, porque “realmente, hoy, y sobre todo para nosotros, tiene mucho más interés el film corto o intermedio, el documental, el noticiario, todo lo que refleja la vida y la lucha en la España Republicana”. Es decir, que reclama un cine de urgencia.

Finaliza con otro artículo incluido en *Umbral*, en la nochevieja del año 1938, “El eterno pleito”. Barrera considera “la pregunta con la que inicia Mistral el texto” como “un clásico de la crítica cinematográfica de las primeras décadas del XX”. La pregunta es la siguiente: “¿Es el cine arte o industria o las dos cosas a la vez?”. En ese artículo recurre a Machado (a quien llama “poeta español, antifascista”), quien en su *Juan de Mairena* asigna al cine una función pedagógica pero no artística. Silvia Mistral es de los críticos que sí considera la función artística del cine. Para ella habría que “unificar primero a todos los cineastas españoles que deseen trabajar, crear una industria y producir obras. Obras que sean el reflejo vital de la vida española, de sus costumbres, de sus industrias y de sus problemas sociales”.

Hay que señalar que estas ideas acerca de qué es el cine y qué debería ser y cuál es el papel de la industria cinematográfica española también son compartidas por Andrés Carranque de Ríos, igualmente anarquista (Barrera, 2018; Mañas, 2018), que en 1933 opina que “ya es hora de que España se lance a producir buenos films en los que se exhiba una realidad española distinta a esa realidad española que se fabrica en Hollywood”, para exportarlos a Hispanoamericana, y que quejándose de la escasa importancia que se le concede al cine, se pregunta “¿Es necesario explicar que el cine es una de las armas más poderosas con que puede defenderse un país?” (Carranque, 1933: 7).

Concluye Patricia Barrera Velasco acerca del compromiso en la escritura polivalente de Silvia Mistral y de su crítica cinematográfica: “cualquier acontecimiento fílmico le sirve para analizar la situación política de España, las posturas de los intelectuales sobre el séptimo arte y la cultura nacionales y para denunciar las injusticias provocadas por la Guerra Civil, desde su propia opción política”.

2.6. “De corazones-mariposa y niñas urbanitas: la mujer moderna en el teatro infantil de Concha Méndez”

Este artículo está firmado por Begoña Regueiro Salgado, una gran especialista en literatura infantil, educación literaria y en los estudios de género aplicados a la literatura infantil, que aplica al presente artículo¹³.

Concha Méndez publicó *El ángel cartero* (1931) y *El carbón y la rosa* (1935); y además escribió otras obras que no llegaron a publicarse, entre ellas *El pez engañado* y *Ha corrido una estrella*, escritas en Londres entre 1933 y 1935, que son editadas junto a *Las barandillas del cielo* por Margherita Bernard en 2006. *El carbón y la rosa* no se representó, pero tuvo una lectura pública en el Lyceum Club, y se estudia en este artículo a través de la edición facsímil de Caballo Griego para la poesía en 2003.

Begoña Regueiro Salgado analiza la presencia de la mujer moderna en las obras de teatro infantiles *El carbón y la rosa*, *El pez engañado* y *Ha corrido una estrella*. No le dedica atención a *Las barandillas del cielo*, que podría ser teatro político infantil.

El artículo parte de la idea de Teresa Colomer (2009), para quien la literatura infantil es aquella en la que mejor plasmamos nuestros ideales de época y los valores que queremos que imperen en nuestra sociedad. Concha Méndez comparte esa idea y declara que cuando escribe para niños quiere “inculcarles por la vía poética una verdadera moral” (Méndez, 2006: 39).

El artículo presenta un excelente planteamiento de objetivo, plantea un estado de la cuestión de los estudios sobre el teatro infantil de Concha Méndez y unas igualmente excelentes conclusiones. Dedicar un apartado al teatro infantil de la Edad de Plata, fundamental para modernizar la literatura infantil. Como ya hemos señalado, Regueiro ha aporta-

¹³ A los estudios citados sobre las dramaturgas de la República cuando hablábamos de Luisa Carnés se pueden añadir los estudios sobre el teatro infantil en las dramaturgas de la segunda República, los de Nieva de la Paz (1993b y 2001), los de Bernard (Méndez, 2006) o los de la propia Regueiro (2016).

do interesantes trabajos sobre Magda Donato, de quien opina que, a pesar de ser una mujer moderna, en su teatro infantil fue más convencional y no encontramos niños o niñas especialmente modernos (Regueiro 2016), y esta será una diferencia fundamental con el teatro de Concha Méndez.

En *El carbón y la rosa*, *La caña y el tabaco* se hace referencia a los objetos animados que ya habían sido estudiados por Beatriz Barrantes en 2018¹⁴.

El objetivo fundamental del artículo es ver si esta modernización estética del teatro, modernidad presente en los objetos se plasma también en el tratamiento de la mujer en estas tres obras. Para Regueiro en *El carbón y la rosa*, la rosa protagonista evoluciona desde modelos despóticos del siglo XIX y “pasa a ser una mujer emancipada, que vive al aire libre y que, desde la libertad, no necesita adoradores que la sirvan, sino amigos y amigas que la acompañen”. La expresión del título del artículo “corazones-mariposa” hace alusión a la metamorfosis del corazón-gusano al corazón-mariposa que experimenta la rosa.

En *El pez engañado*, a pesar de recrear tópicos o elementos folklóricos, el tópico de las personas encerradas en el vientre de una ballena, sigue aplicando un mensaje moderno, porque elige a una niña, cuando todos los demás son niños, para representar al continente Europa que los guiará, aplicando así el concepto de mujer moderna con tratamiento de multiculturalidad e interculturalidad. Igualmente en *Ha corrido una estrella*, Méndez vuelve a utilizar el esquema de una leyenda tradicional, esta vez el de las leyendas sobre ondinas o ninfas de las aguas, para superarlo en una versión moderna en la que usan skis y ropa de sierra “y en la que las mujeres, de nuevo, adoptan roles activos y de liderazgo muy alejados de los que mostraba la tradición”. La conclusión es muy clara:

Por eso, sus obras no solo son novedosas en lo que a técnica, color, luz o movimiento se refiere; por eso, no solo aparece la modernidad en la ambientación o en los objetos caracterizadores, sino que sus personajes femeninos (y masculinos) evolucionan desde esquemas de la tradición hasta convertirse en modelos modernos.

¹⁴ Recordemos ahora lo comentado con referencia al artículo de Hedgar Arias Sanz.

3. A modo de conclusión

Los artículos ofrecidos en este monográfico de “Mujer Moderna de la Edad de Plata: Cinematógrafo y Escena” que aquí se presenta a los lectores, pueden ser considerados como piezas de un puzzle (o fotografías o escenas) que poco a poco van llenando los vacíos existentes en las investigaciones previas e irán revelando el paisaje completo de las modernas de la Edad de Plata, en concreto las del 27, en su relación con el cinematógrafo, con el teatro y con el propio concepto de “mujer moderna”, condición que todas ejercieron en su vida y que trasladaron de un modo u otro, con distintos matices, a su obra.

Referencias bibliográficas

Balló, Tània (2016), *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona: Espasa.

--- (2018), *Las sinsombrero 2. Ocultas e impecables*, Barcelona: Espasa.

Barrera Velasco, Patricia (2014), “Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 175-188 [consulta: 9/11/2021].

--- (2018), “Autenticidad y falsedad como ejes para la crítica social en *Cinematógrafo* (1936): Carranque de Ríos frente a Rosa Arciniega y Carmen de Burgos”, en Patricia Barrera Velasco y María del Mar Mañas Martínez (eds.), *El Madrid de Carranque de Ríos: de la ficción cinematográfica a la edición interactiva*, Sevilla: Renacimiento, pp.151-199.

Bruña Bragado, María José (2017), “El salto a Hollywood que no pudo ser: los guiones cinematográficos vanguardistas de Concha Méndez”, en Selenia Millares (ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 35-55.

Capdevila Argüelles, Nuria (2018), *El regreso de las modernas*, Valencia: La Caja Books.

Carranque de Ríos, Andrés (1933), “Catalina Bárcena y Martínez Sierra vuelven a España para producir películas”, *Estampa* (28 de octubre) [consulta: 9/11/2021].

Colomer, Teresa (2009), “La educación literaria”, en C. Armendano, C. e I. Miret (coords.), *Lectura y bibliotecas escolares. Metas educativas 2021*, Madrid: EOI, pp. 71-82.

Ena Bordonada, Ángela (2001), “Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”, en María José Porro (ed.), *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos (1001-2000)*, Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 89-111.

--- (2021), “La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata”, *Feminismo/s*, 37 [Dossier monográfico: “La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías”], pp. 25-52 [consulta: 9/11/2021].

Freixas, Laura (2017), “Historia de una placa. Donde se habla de la generación del 26 (sí, del 26), el Lyceum club, Clásicas y Modernas (@CyM_tw), una alcaldesa, un ministro y...” <https://es-es.facebook.com/laurafreixasescritora/posts/1203279143125024:0> [consulta: 9/11/2021].

García Jaramillo, Jairo (2013), *La mitad ignorada*, Madrid: Devenir.

Gómez Blesa Mercedes (2012), “La mujer vanguardista”, en Francisca Vilches- de Frutos y Pilar Nieva de- la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española (siglos XX y XXI)* Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 71-84.

González Naranjo, Rocío (2016), “Las dramaturgas republicanas: un movimiento existente sin derecho al canon literario”, en María Gloria Ríos Guardiola, M.^a Belén Hernández González, Encarna Esteban Bernabé (eds.), *Mujeres de letras, pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, Murcia: Consejería de Educación y Universidades, pp. 967-984 [consulta: 9/11/2021].

Heras, Juan Pablo y Paulino Ayuso José, eds. (2015), *El teatro de exilio republicano en México*, Sevilla: Renacimiento.

Herrera, Javier (2005), “Emilia Pardo Bazán y el cine”, *Archivos de la Filmoteca*, 51, pp.141-147.

Kirkpatrick, Susan (2010), “Cinema, Modernity and Women of ’27”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 35, 1, pp. 63-88.

Litvak, Lily (1994), *Antología de la novela corta erótica de entreguerras*, Madrid, Taurus.

Mangini, González Shirley (2006), “El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil”, *Asparkia Investigació Feminista*, 17, pp.125-140.

Mañas Martínez, María del Mar (2017), “¡Santiago de Cuba y cierra España!” de Ernesto Caballero: a vueltas con el 98 cien años después”, en José Miguel González Soriano y Patricia Barrera Velasco (eds.), *Dinamitar los límites: denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata*, Madrid: Ediciones Complutenses, pp. 303-328.

--- (2018), “Variaciones sobre Andrés Carranque de Ríos”, en Patricia Barrera Velasco y María del Mar Mañas Martínez (eds.), *El Madrid de Carranque de Ríos: de la ficción cinematográfica a la edición interactiva*, Sevilla: Renacimiento, pp. 201-250.

--- (2020), “Los cuentos de cine de Elisabeth Mulder en los años 30 ¿Enredos bajo el influjo de la *screwball comedy*?”, en Elisabeth Delrue (coord.), *La narrativa española y las artes visuales (1861-1935) Interacciones e influencias*, París: Indigo & Côté-femmes éditions/ Université de Picardie Jules Verne, pp.225-252.

Marina, José Antonio y María Teresa Rodríguez de Castro (2009), *La conspiración de las lectoras*, Barcelona: Anagrama.

Martín Gaité, Carmen (1987), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid: Espasa Calpe.

--- (1992), “Elena Fortún y sus amigas” [Conferencia], *Ciclo Celia, lo que dijo*, Madrid: Fundación Juan March [consulta: 9/11/2021].

Méndez, Concha (2006), *El pez engañado, Ha corrido una estrella, Las barandillas del cielo*, ed. de Margherita Bernard, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

--- (2011), *La caña y el tabaco: alegoría antillana*, ed. de Margherita Bernard, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Miró, Emilio (1999), *Antología de poetisas del 27*, Madrid: Castalia- Instituto de la Mujer.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2013), *Discurso de autora: género y censura en la narrativa en la narrativa española de posguerra*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Mulder Elisabeth (1930), “El reinado efímero”, *La Noche*, 26 de marzo, n. p.

--- (1935), “En torno a la pantalla” *Cine-Star*, 1 (septiembre), pp. 30-31 [consulta: 9/11/2021].

Núñez Rey, Concepción (2018), “El ensayismo de Carmen de Burgos ‘Colombine’ en defensa de la igualdad de la mujer”, *Estudios Románicos*, 27, pp. 61-64 [consulta: 9/11/2021].

Nieva de la Paz, Pilar (1993a), “El teatro de las escritoras españolas de entreguerras: índice de estrenos y catálogo de textos (1918-1936)”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 18, pp. 113-128 [consulta: 9/11/2021].

--- (1993b), “Las escritoras españolas en el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez”, *Revista de Literatura*, 109, pp. 113-128 [consulta: 9/11/2021].

--- (2001), *El teatro infantil de Concha Méndez*, Madrid: CSIC/Residencia de Estudiantes [consulta: 9/11/2021].

--- (2020), “Autoría femenina. Modelos de mujer y perspectivas ético-políticas en el teatro del exilio de 1939” *Estreno* 46-1 (primavera), pp. 1-12 [consulta: 9/11/2021].

Olmedo, Iliana (2015), “Nuestro silencio nos hará criminales: la obra dramática de Luisa Carnés”, en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicana de 1939 en México*, Sevilla: Renacimiento, pp. 333-344.

Palomo Vázquez, María del Pilar (2010), “Colombine y el cine mudo en España (*La mejor film*)”, *Árbor, Ciencia, pensamiento y cultura*, 296, pp. 21-30 [consulta: 9/11/2021]. .

Pardo Bazán, Emilia (2005): “El cinematógrafo”, *Archivos de la Filmoteca*, 51, pp. 152-155.

Pérez de Ayala, Juan (1998), “Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez”, *Revista de Occidente*, 211, pp. 115-128.

Plaza Agudo, Inmaculada (2020), “Compromiso, identidad y vanguardia en *Los bancos del Prado*, de Luisa Carnés”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*, 45.2, pp. 59-79.

Regueiro Salgado, Begoña (2016), “Magda Donato en “Pinocho” (1925): reflejos de la mujer moderna en la literatura infantil”, en María del Mar Mañas y Begoña Regueiro (eds.), *Miradas de progreso. Reflejos de la modernidad en la Otra Edad de Plata*, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 277-295.

Rodrigo, Antonina (2014), *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Barcelona: Ediciones Carena

Rodríguez Martín, Nuria (2018), “‘Todos los cines están llenos’. El cinematógrafo en Madrid: de curiosidad tecnológica a espectáculo de masas (1896-1936)”, en Patricia Barrera Velasco y María del Mar Mañas Martínez (eds.), *El Madrid de Carranque de Ríos: de la ficción cinematográfica a la edición interactiva*, Sevilla: Renacimiento, pp. 23-61.

Servén, Carmen (2016), “María Luz Morales entre la crítica y la crónica cinematográfica”, en María del Mar Mañas Martínez y Begoña Regueiro

Salgado, *Miradas de progreso. Reflejos de la modernidad en la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 45-62.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2021), “Emilia Pardo Bazán, una intelectual moderna, también de la Edad de Plata”, *Feminismo/s*, 37 [“La mujer moderna de la Edad de Plata (1868- 1936): disidencias, invenciones y utopías”], pp. 53-80 [consulta: 9/11/2021].

Torre, Josefina de la (2020), *Oculto palabra cierta. Antología poética*, ed. de Marina Patrón Sánchez, Sevilla: Renacimiento.

Valender, James, ed. (2010), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Vilches de Frutos, M. Francisca (1982), “El compromiso en la literatura: La narrativa de los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 7 (1), pp. 31-58.

--- et al., eds. (2014), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Rodopi: Amsterdam/ New York.