



REVISTA DE ESCRITORAS IBÉRICAS

Volumen 9

2021

Edita: UNED

<http://revistas.uned.es/index.php/REI>

Dirección: Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio

Secretaría: María Martos Pérez y Raquel García-Pascual

Editora adjunta: Gabriela Martínez Pérez

Maquetación: Gabriela Martínez Pérez

©Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 2021

ISSN: 2340-9029 DOI: 10.5944/rei.vol.9.2021

©Imagen de cubierta y logo Carlos Pan

La Revista de escritoras ibéricas está dedicada al estudio de las escritoras de la Península Ibérica de cualquier época y bajo cualquier presupuesto metodológico riguroso. Publicación electrónica con revisión por pares doble ciego. Los lectores pueden descargar, reproducir, distribuir, imprimir, realizar búsquedas y establecer enlaces a sus artículos sin previa autorización de los editores de la revista o de los autores de los textos, siempre con la debida consideración a la cita y el uso del copyright científico.

A Revista de Escritoras Ibéricas é dedicada ao estudo das escritoras da Península Ibérica de todas as épocas, de acordo com todos os pressupostos metodológicos rigorosos. Os artigos serão submetidos a um sistema prévio de avaliação por pares (*peer review*) . Os leitores podem descarregar, reproduzir, distribuir, imprimir os seus artigos, bem como realizar buscas e estabelecer ligações para os seus artigos sem prévia autorização dos editores da revista ou dos autores dos textos, sempre prestando a devida atenção ao mecanismo da citação e ao respeito pelo copyright científico.

Consejo científico de la revista.

Vanda Anastacio, Universidade de Lisboa; Mercedes Arriaga, Universidad de Sevilla; Tobias Brandenberger, Georg-August-Universität Göttingen; Anna Caballé, Universidad de Barcelona; Anabela Couto, UNIDCOM/IADE - Unidade de Investigação em Design e Comunicação/ Instituto de Arte e Decoração; Anne J. Cruz, University of Miami; Ángela Ena Bordonada, Universidad Complutense de Madrid; Teresa Ferrer Valls, Universitat de València; Anna Klobucka, Univ. Massachussets Darmouth; Constância Lima Duarte, Universidade de Minas Gerais; Paula Morão, Universidade de Lisboa; Miguel Ángel Pérez Priego, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED; José Romera Castillo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED; Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Constance Sullivan, University of Minnesota; Elías Torres, Universidade de Santiago de Compostela; Inmaculada Urzainqui, Universidad de Oviedo; Francisca Vilches de Frutos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ÍNDICE

Artículos

- 11 La mujer moderna de la Edad de Plata: cinematógrafo y escena. Introducción de la editora del monográfico
María del Mar Mañas Martínez
- 43 La escritura cinematográfica: el perfil desconocido de Concha Méndez
Hedgar Sanz Arias
- 73 Rosa Arciniega y el cine: *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*; luz detrás de los focos
Inmaculada Lergo Martín
- 109 Nuevas identidades femeninas en la creación literaria de Luisa Carnés
Guadalupe Nieto Caballero
- 131 Josefina de la Torre Millares: una mujer moderna en el mundo del cine
Marina Patrón Sánchez

- 159 El compromiso ideológico y político en la crítica cinematográfica de Silvia Mistral

Patricia Barrera Velasco

- 187 De corazones-mariposa y niñas urbanitas: la mujer moderna en el teatro infantil de Concha Méndez

Begoña Regueiro Salgado

- 215 A receção de Ludovico Ariosto e Torquato Tasso na épica feminina portuguesa: As epopeias de Soror Maria de Mesquita Pimentel

Geise Kelly Teixeira da Silva

- 241 Mito, compromiso político y renovación teatral: *Prometeo*, de Gloria Fuertes

Pilar Nieva-de la Paz

Reseñas

- 271 Bernárdez Rodal, Asunción, *Soft Power: heroínas y muñecas en la cultura mediática*, Madrid: Fundamentos, 2018.

María Antonia Santos Sanz

- 284 *De mujer a mujer. Cartas desde el exilio a Gabriela Mistral (1942-1956)*, edición, introducción y notas de Francisca Montiel Rayo, Madrid: Fundación Santander, 2020.

María Teresa González de Garay Fernández

- 294 Saneleuterio, Elia (ed.), *La agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020.

Antonio Cazorla Castellón

ARTÍCULOS

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/lasinsombrero/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 discípula “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 trascender 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”. Dedica 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 incomprensión 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 republicano 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.

LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA: EL PERFIL DESCONOCIDO DE CONCHA MÉNDEZ

HEDGAR SANZ ARIAS

Universidad de Salamanca
edgarsanz@usal.es

RESUMEN: Nacida en la excepcional coyuntura de la modernidad madrileña de principios del siglo XX, Concha Méndez, poeta, editora y dramaturga de la Edad de Plata de la cultura española, también tiene el mérito de haber sido pionera en su participación en el séptimo arte. En las últimas décadas, su trayectoria poética y teatral ha ido saliendo de las sombras del anonimato, pero su faceta como escritora de argumentos cinematográficos, a pesar de constituir un componente esencial en su desarrollo como mujer artista de la época, todavía presenta múltiples lagunas. El presente artículo reconstruye su aventura cinematográfica y da a conocer la totalidad de sus trabajos para la gran pantalla.

PALABRAS CLAVE: Concha Méndez, cine, Edad de Plata, vanguardia, exilio republicano español.

CINEMATOGRAPHIC WRITING: The Unknown Profile of Concha Méndez

ABSTRACT: Born in the exceptional conjunction of modern lifestyle of Madrid at the beginning of the 20th century, Concha Méndez, a poet, editor and playwright of the Spanish Silver Age, also has the merit for having been a pioneer in her participation in the seventh art. In recent decades, her poetic and theatrical career has emerged from the shadows of anonymity, but her facet as a writer of cinematographic scripts, despite constituting an essential component in her development as a woman artist of her time, still presents multiple gaps. This article reconstructs her cinematographic adventure and reveals all her works for the big screen.

KEY WORDS: Concha Méndez, Cinema, Silver Age, Avant-Garde, Spanish republican exile.

Yo tenía una vitrina en la que el pato se miraba y, al mirarse, creía que había otro pato enfrente; entonces venía a buscarme para mostrármelo, daba con el pico en el vidrio: “Mira, hay otro pato enfrente”. Me habían dicho que harían un corto de película con este pato, porque era un pato faldero que me seguía por toda la casa. No llegaron a filmarlo, porque al tiempo llegó la Loba –otra perra– y se lo comió. (Ulcía Altolaguirre, 1990: 128)

1. Plano general. Concha Méndez y la “Generación del cine y los deportes”

La interacción entre las artes, de especial intensidad y relevancia en el marco de las propuestas vanguardistas, jugó un papel primordial en la creación artística de principios del siglo XX, y el incipiente arte cinematográfico, uno de los grandes símbolos de la modernidad, constituyó una de las mayores fuentes de inspiración. Todas las ramas del arte se vieron alteradas por la nueva concepción de la realidad que proporcionaba el medio, pero, sin duda, fue en la creación literaria donde tuvo mayor incidencia. Los temas y procedimientos propios del cinematógrafo

obligaron a los escritores a afrontar con nuevas pautas y perspectivas la creatividad. La imagen en movimiento amplió inevitablemente el horizonte de las formas de narración y, con ello, la técnica y el imaginario de los autores; en consecuencia, las referencias al mundo del celuloide y el lenguaje cinematográfico no tardaron en dejarse sentir, de un modo u otro, en la literatura de la época. Obras teatrales como *Calamar* (1927), de Pedro Muñoz Seca, y *Yo soy la Greta Garbo* (1932), de Antonio Paso, así como narraciones —*La mejor film* (1818), de Carmen de Burgos, y *Un film. 3000 metros* (1926), de Víctor Català—, son algunos ejemplos que responderían a esa tendencia. Sin embargo, fue en el ámbito de la poesía donde mayor presencia mantuvo y en los jóvenes artistas de la Generación del 27 donde la nueva sensibilidad cinematográfica adquirió mayor repercusión.

Para estos, el cine —como el jazz y el deporte— supuso un manifiesto de renovación. La pantalla reflectora contenía una belleza que representaba a la perfección el compás de su tiempo, y, además, correspondía a su actitud antiburguesa. El cine, como en sus inicios, seguía manteniéndose en gran medida como un espectáculo de masas que dominaba sobre todo el gusto del público de la clase media y baja, y un buen número de intelectuales y escritores españoles seguía atribuyéndole una función menor supeditada al teatro. Así, la popularidad del cine se avenía del todo con el espíritu e identidad de una generación que trataba de alejarse del carácter solemne de ciertos espectáculos y que, por añadidura, contaba con sus mismos años de vida. Esta coetaneidad respaldaba su fascinación hacia un arte que les pertenecía —“Nuestra juventud nos exime de justificar nuestros entusiasmos. Todos los jóvenes sentimos el Cinema. Es nuestro” (“Unas palabras”, 1928: 1)—, y hacía de ellos la “Generación del cine y los deportes”¹, una denominación que acertaba por completo en sus dos componentes por entretenerse estos en una misma urdimbre de juventud y modernidad.

¹ Epígrafe ideado en 1929 por el crítico Luis Gómez Mesa como rótulo para un conjunto de entrevistas en *Popular Film*.

El problema que presentan los estudios de dicha generación en relación con el diálogo que mantuvieron con el cinematógrafo radica, principalmente, en dos cuestiones. En primer lugar, en que la atención casi exclusiva que ha recibido la poesía ha jugado en detrimento del resto de géneros y de los autores que los practicaron, motivo por el cual una nómina extensísima ha pasado completamente inadvertida. En este punto, el guion cinematográfico en particular ha sido el que mayor descuido ha sufrido. Este ha sido tratado como una simple herramienta al servicio de una obra mayor, esto es, como guía para la realización de una película. Sin embargo, del mismo modo que leemos una obra teatral, cuando su fin es la representación, también este tipo de textos permite ser abordado desde otras perspectivas, sin tener únicamente en cuenta su papel pragmático. De hecho, en los últimos años se ha venido desarrollando la labor de recuperación, estudio y valoración de dichos trabajos, como los de Manuel Altolaguirre (Valender, 1989), Claudio de la Torre (Medina Peralta, 1991) y, por supuesto, el *Viaje a la luna* (1929) de Federico García Lorca. La segunda de las cuestiones, estrechamente relacionada con lo que se acaba de apuntar, estriba en que la mirada androcéntrica del canon ha relegado al olvido el estudio de las artistas de la época —un olvido a su vez acentuado en el caso de las mujeres exiliadas—. Así las cosas, la imbricación del cine en la obra de los poetas canónicos de la Generación del 27 ha sido profundamente estudiada (Morris, 1993; Gubern, 1999), mientras que la recepción por parte del público femenino sólo cuenta con breves ensayos, dispersos e incompletos. Tal coyuntura, además, resulta más llamativa por cuanto se tiene constancia de que la cinefilia de estas fue más allá de la mera defensa del cine en los diarios y revistas de la época —lo que suponía la práctica más extendida— y de que, en muchos casos, fueron auténticas pioneras en la interacción con el nuevo invento. Por citar algunos casos: la cultura cinematográfica española halló en Emilia Pardo Bazán y María Luz Morales a dos grandes promotoras, y la crítica cinematográfica femenina, unas iniciadoras excepcionales; Helena Cortesina y Elena Jordi levantaron la veda de la producción y dirección por parte de mujeres en España en tiempos del cine mudo, lo mismo que Rosario Pi y María Forteza en el primer cine sonoro nacional; y Matilde Ras y Cecilia A. Mantúa hicieron lo propio

en calidad de guionistas. Todas ellas contribuyeron, de una u otra forma y en mayor o menor medida, al desarrollo de la cultura cinematográfica española de los primeros tiempos.

Otro claro ejemplo lo representa Concha Méndez Cuesta (Madrid, 1898 - Ciudad de México, 1986), sin duda uno de los casos más sobresalientes y, por desgracia, de los menos estudiados. En las últimas décadas, su trayectoria poética y teatral ha ido saliendo de las sombras del anonimato, y su labor como impresora y editora —opacada por la de su marido, Manuel Altolaguirre— ha empezado a tomarse en consideración, pero su faceta como escritora cinematográfica, a pesar de constituir un componente esencial en su aventura estética y en su construcción identitaria como mujer artista de la época, todavía presenta múltiples lagunas. Las investigaciones realizadas hasta el momento suponen un buen punto de partida, sobre todo las reunidas y elaboradas por James Valender (2001a; 2001b), Rafael Utrera Macías (2000) y María José Bruña Bragado (2017). A estas cabría añadir otros estudios y ediciones como los de Catherine G. Bellver (1990), Marina Bianchi (2006) y Margherita Bernard (2011), en los que dan cuenta de algunos aspectos cinematográficos en determinadas obras de la autora. Con todo, el conjunto de estos trabajos se ha centrado en los argumentos de corte vanguardista, de tal suerte que aquellos que Méndez escribió durante su largo exilio en México todavía no han sido tratados².

Las aspiraciones de Concha Méndez en la industria la llevaron a escribir seis argumentos para la pantalla. El conjunto de estos trabajos da perfecta cuenta de que, a pesar de sus frustradas incursiones —solo dos fueron adaptados y producidos, *Historia de un taxi*, en 1927, y *Telas estampadas*, en 1952—, el cine siempre constituyó uno de sus más fervientes intereses. Al mismo tiempo, la recuperación de este perfil olvidado de Concha Méndez proporciona una visión más completa del panorama

² La recuperación de estos forma parte de mi tesis doctoral, titulada “La escritura cinematográfica de Concha Méndez Cuesta (1898-1986): un diálogo transatlántico”, en la que, bajo la supervisión de la Profa. Dra. María José Bruña Bragado (Universidad de Salamanca), estoy realizando un estudio y edición del conjunto de los argumentos cinematográficos de la autora.

artístico del siglo XX, habida cuenta de que la autora forma parte de los orígenes de la vocación cinematográfica en España. A este respecto, en las páginas que siguen se propone una primera fotografía panorámica de la trayectoria cinematográfica de Concha Méndez, un somero recorrido por el conjunto de sus argumentos. A tal fin, no se realizará un análisis de los textos, sino una presentación de estos enmarcados en su contexto, y siguiendo una ordenación cronológica, con objeto de poner de manifiesto cómo la evolución en su escritura va pareja a las tendencias cinematográficas de cada época, que paso a resumir.

Como es sabido, la relación del cine con la literatura dio tres modelos distintos (Peña Ardid, 2006: 163). El vínculo entre la poesía y el cine fue el primero, y su protagonismo tuvo lugar en el marco de las propuestas vanguardistas de los años veinte, cuando el cine —mudo— se pensaba como otra forma de poesía. A esta estética pertenece el primero de los trabajos de Concha Méndez, *Historia de un taxi* (1927). En la década de 1930, la irrupción del sonido en la pantalla supone un regreso al realismo, y, con ello, que el cine vuelva nuevamente sus ojos al arte dramático. En palabras de Alain Virmaux (1968: 274): “Avec l’invasion du parlant s’achevait le temps des poètes”. Será el momento de, en primer lugar, los dramaturgos, y, posteriormente, los novelistas. En esta línea, las dos siguientes obras de Concha Méndez, *El personaje presentado* (1930) y *La Caña y el Tabaco* (1942), constituyen un diálogo intermedial entre teatro y cine. Por último, la consolidación del cine como arte independiente, dotado de un lenguaje propio, a pesar de no suponer una ruptura total con el teatro, dará lugar a un cine eminentemente narrativo, tal y como lo conocemos hoy. Esta será la tendencia de los últimos escritos de Concha Méndez: *Fiesta a bordo* (1943), *El porfiado* (1944) y *Telas estampadas* (1949) —convertido en *Esclava del recuerdo* en 1952—, que, por otra parte, al estar escritos durante su exilio en México, presentarán características propias del cine azteca.

2. Una moderna de cine ante el lienzo de plata

El entusiasmo de Concha Méndez por el mundo del celuloide se remonta a las primeras proyecciones de su infancia, y comparte, con el nacimiento de su vocación literaria, un mismo escenario: El Retiro madrileño. En mayo de 1925, en la lectura de poemas que Federico García Lorca ofrece en el Palacio de Cristal con motivo de la inauguración de la Primera Exposición de la Sociedad Ibérica de Artistas, se despierta en ella una inquietud que ya nunca la abandonará: “ahí se me transformó el mundo. [...]. Y fue esa noche, al volver a casa, cuando, en silencio, por la alegría, escribí mis primeros poemas” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 46). De igual manera, años atrás, es en ese mismo lugar donde la autora había descubierto y se iba dejando seducir por los encantos de la pantalla, en las exhibiciones al aire libre del histórico parque, cuyos senderos arbolados, para remate, frecuentará, años más tarde, en compañía de quien acabará siendo figura principal de la historia de la cinematografía: “Un verano en San Sebastián conocí a un chico aragonés, que me presentó en uno de los bailes a otro chico, que resultó ser Luis Buñuel, el director de cine” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 39). Corría el año de 1918 y Concha Méndez y el joven calandino iniciaban una relación que se alargaría, precisamente, hasta principios de 1925³.

Esta circunstancia ha dado lugar a que se señalen los años de noviazgo con Luis Buñuel como el posible origen del interés de Concha Méndez por el cine y su descubrimiento del medio audiovisual como el nuevo arte del siglo XX (Pérez de Ayala, 1998: 118). Sin embargo, esta no deja de ser, aunque entendible, una hipótesis hartamente cuestionable. Bien podría defenderse el supuesto de que, en esos años, casi con total seguridad, “ambos debatieran ampliamente las posibilidades artísticas de este nuevo medio” (*ibidem*: 118); al fin y al cabo, el hecho cinematográfico,

³ El noviazgo de Concha Méndez y Luis Buñuel se guio por las pautas amorosas de la época, en que era costumbre la separación entre la esfera pública y la privada (Nieva de la Paz, 2008). Concha Méndez se mantuvo como la “novia secreta” de Buñuel hasta que este marchó a París y aquella aprovechó para presentarse a los artistas de la Residencia de Estudiantes de Madrid: “Fui entonces el mundo secreto de Buñuel que de golpe se revelaba ante su mundo” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 46).

en plena efervescencia, se contaba —como se refirió líneas arriba— entre las prioridades culturales de los jóvenes de su generación. Pero atribuir al romance con el director de *Viridiana* tal descubrimiento juega innecesariamente en perjuicio de la trayectoria cinematográfica de Concha Méndez⁴:

En aquel tiempo éste se interesaba sólo por los insectos. [...]. Cuatro veces por semana íbamos a bailar y los demás días al cine y al Retiro. Entonces yo no sabía que Buñuel tuviera una visión cinematográfica del mundo (quizá él tampoco lo sabía). (Ulacia Altolaguirre, 1990: 39)

De igual manera, en el recuerdo de Buñuel, durante aquellos años vividos en la Residencia de Estudiantes de Madrid (1917-1925):

El cine no era todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión, y mucho menos, de un arte. Solo contaban la poesía, la literatura y la pintura. En aquellos tiempos nunca pensé que un día pudiera hacerme cineasta. (Buñuel, 1982a: 76)

La actividad de entonces del futuro cinematografista tomaba una dirección muy distinta. Su interés por las ciencias naturales y la entomología lo llevaron, en un primer momento, a empezar ingeniería agrónoma una vez instalado en la capital española, y a trabajar en el Museo de Historia Natural (Gibson, 2013: 113). Pronto abandona ese camino, se matricula en Filosofía y Letras y pasa a ocupar su tiempo con los estudios y, desde 1922, la producción literaria; no será hasta que se traslade a París, en enero de 1925, cuando emprenda su más alta empresa. En ese nuevo hábitat parisiense se acentúa su pasión por el cine. Acude con mayor frecuencia a las salas y ejerce la crítica cinematográfica, aunque sus

⁴ Podría ser, incluso, que fuera la filmografía de Buñuel quien debiera algo a Concha Méndez, como apunta la nieta de la autora: “Me refiero al documental *Las Hurdes. Tierra sin pan*, filmado en 1932. Según Buñuel, lo que lo llevó a filmarlo fue su lectura de una tesis de Maurice Legendre sobre Las Hurdes, lectura que hizo en 1931, en la Casa de Velázquez de Madrid. Sin embargo, creo difícil que Buñuel se hubiera fijado en esta tesis si no fuera porque le recordara la curiosa visita a esta región que hizo Concha Méndez cuando adolescente y cuya extraña historia ella seguramente le habría contado durante su largo noviazgo” (Ulacia Altolaguirre, 1993: 14).

expectativas todavía no van más allá, como recordará Jeanne Rucar —su esposa desde 1934— en una entrevista en los años sesenta: “Luis y yo, cuando Luis todavía no se imaginaba que sería director, asistíamos a tres funciones diarias de cine mudo” (Poniatowska, 1961: 174). El cambio en sus aspiraciones profesionales se produce con el visionado de un filme de Fritz Lang (Buñuel, 1982a: 88). Desde entonces, todos sus esfuerzos se orientan hacia el universo audiovisual, y en junio de 1926 inicia su aventura en la industria al incorporarse como asistente de dirección al rodaje de *Mauprat* (Jean Epstein, 1926). Con las habilidades y conocimientos que adquiere en ese ambiente se embarca en la escritura de su primer texto cinematográfico, *Goya*, con el que pretende realizar “una película sobre la vida del pintor aragonés” (Buñuel, 1982a: 102); pero la iniciativa no llega a buen término. Entonces pone en marcha una colaboración con Ramón Gómez de la Serna (Buñuel, 1982a: 102), titulada *Caprichos* (1927), que tampoco prospera; pero no tardará en enfrascarse, junto con Salvador Dalí, en la escritura y realización de su primera gran película, *Un chien andalou* (1929).

A propósito de lo expuesto, no podemos tampoco asegurar que Concha Méndez “tuviese un primer contacto más ‘creativo’ con el cine” (Pérez de Ayala, 1998: 118), pero sí que, de los dos, fue ella la primera en ver proyectado un argumento suyo en el lienzo de plata, a saber, *Historia de un taxi* (1927). Esta realidad invita a preguntarse, con María José Bruña Bragado, a qué habría podido llegar Concha Méndez en el campo de la cinematografía si se hubiese ido con Buñuel a París —“Me pidió que me fuera con él” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 57)—: “El tándem editor Altolaguirre-Méndez podría muy bien haber sido el dúo cinematográfico Buñuel-Méndez” (Bruña Bragado, 2017: 53). Este, sin embargo, aunque atrayente, implicaba un fenómeno imposible. A decir verdad, el artista de Calanda, para convertirse en Buñuel, necesitaba otro tipo de compañera sentimental, que hallaría en Jeanne Rucar. Curiosamente, Méndez compartía con esta su condición de deportista, pero el carácter de la última se prestaba poco a la obediencia. En aquel tiempo, la escritora de *Inquietudes* aún debía embarcarse en la vida y en el arte: “en ese momento yo no podía casarme con él, ni con ningún otro, porque seguía planeando la manera

de escaparme de mi casa y de España” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 57). Era el momento de su emancipación, y en esa lucha, tal vez Buñuel era un obstáculo —“no le gustó que yo escribiera en verso”, recordará la escritora (Aub, 1985: 243)—. Por esta razón, también sería bueno preguntarse: ¿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? Mejor hubiera sido su suerte, desde luego.

De cualquier forma, como se anuncia en varias publicaciones periódicas del momento⁵, el 25 de mayo del mítico año de 1927 se proyectaba *Historia de un taxi* en los laboratorios Madrid Film en “prueba oficial”. La película, producida y dirigida por el sevillano Carlos Emilio Nazari, se basaba en un argumento homónimo de Concha Méndez —publicado en la Imprenta Ducazcal H. González de Madrid ese mismo año— y auguraba un prometedor debut cinematográfico de la escritora. Pero, tras ese pase privado, no hubo visionado público y la película, que contó con abundante publicidad tanto en diarios como en revistas cinematográficas de la época (Utrera Macías, 2000: 100-110), pasó a engrosar la lista de películas desaparecidas del patrimonio del cine mudo español⁶.

Con todo, *Historia de un taxi* representa un documento interesantísimo de nuestra vanguardia. El argumento de Concha Méndez constituye un auténtico vodevil de cine mudo: de un lado, por tratarse de una comedia de amor y enredo —Carmen, una joven modista, trama la conquista de Fernando, el galán—, acaso “la primera película frívola que se filma en España” (“Pruebas”, 1927: 6); y, del otro, por haber sido planeado directamente para la pantalla:

Queremos destacar, para ejemplaridad en el porvenir, que *Historia de un taxi* ha sabido vencer un prejuicio que en nuestra cinematografía amenazaba convertirse en un mal crónico y que, en definitiva, podría llevar a la muerte el naciente arte. Nos referimos a que el argumento

⁵ Léanse las páginas de *Libertad*, *Heraldo de Madrid*, *El Sol* y *El Imparcial* referenciadas en la bibliografía.

⁶ Lo único que se conserva de ella son algunos fotogramas y fotografías de su rodaje. Véanse en Utrera Macías (2000: 125-141).

ha sido concebido apartándose de toda adaptación, ya de novela, ya de obra teatral. [...]. Ha sido ideado su argumento teniendo en cuenta sólo las posibilidades del cinematógrafo. (Utrera Macías, 2000: 105)

Estas palabras corresponden a una nota publicitaria de Film Nazari, la productora, con que bien podrían haber sido escritas, al menos en parte, por la propia Concha Méndez. Ello no implicaría, no obstante, un planteamiento presuntuoso, porque, en efecto, el reclamo de obras enteramente cinematográficas, desligadas de la tutela de otros terrenos artísticos en técnica y contenido, constituyó una constante en la crítica cinematográfica de los años veinte y treinta. *Historia de un taxi* venía a superar ese perjuicio artístico con una propuesta resueltamente original.

El escrito combina varias tendencias vanguardistas —surrealismo, futurismo— e incorpora elementos cinematográficamente novedosos, como la personificación de los automóviles —son los taxis quienes cuentan la historia— y la incorporación del travestismo⁷, allende de una ruptura “desde un punto de vista ideológico respecto a la situación femenina” (Bruña Bragado, 2017: 47). Y, aunque algunos de estos aspectos pierden fuerza en la suerte de guion practicado por Carlos Emilio Nazari⁸, el resultado final no debió de disgustar a Concha Méndez: *Historia de un taxi* se presentaba como una notable película comercial enfocada “hacia todas las pantallas del mundo” (“Historia”, 1927:17). Pero el fracaso que en cierto modo representó el que no llegara a estrenarse públicamente, acabaría por convertirse en el inicio de una carrera trunca:

La primavera última se me filmó un argumento cinematográfico. El cinematógrafo despierta en mí la mayor inquietud. Quiero ser, a más de argumentista, director, cineasta. Y digo “quiero ser”, porque aún no llegué a dirigir ningún film; no por falta de deseo, ni de preparación

⁷ El travestismo fue un recurso cómico recurrente en el cine mudo estadounidense —el masculino, “female impersonations”, con mayor recorrido que el femenino, “male impersonations” (véase Bell-Meterarau, 1985)—, pero en España, decididamente, significaba un transgresor alarde de modernidad.

⁸ El texto, mínimamente abreviado, fue publicado el 22 de septiembre de 1927 en el nº 60 de *Popular Film* junto con publicidad de *Historia de un taxi* y de próximas producciones de Film Nazari.

para ello, sino por falta de capital. Esto aquí en España es un problema. Y más tratándose de poner un capital en manos de una mujer. Estamos en un país donde, desgraciadamente, a la mujer no se la considera en lo que pueda valer. Aunque yo, a pesar de todo, confío en lograr mis propósitos. (Txibirisko, 1927: 24)

Sus aspiraciones en la industria se presentaban poco prometedoras. El cine no era para ella un mero capricho artístico y se sabía *preparada*, pero tenía que lidiar tanto con la falta de infraestructura industrial del cine español como con los condicionantes socioculturales de su tiempo. Si pese a ser “la más acabadamente ‘moderna’ de todas” y hacer vida “de escritor-hombre” (Champourcin/Conde, 2007: 84 y 195)⁹ no podía asistir a la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en el café Pombo (Ulcia Altolaguirre, 1990: 59-60), donde hubiera sido hermoso verla debatir sobre las posibilidades del medio audiovisual al lado de contertulios tan avezados en la materia como Juan Piqueras y Luis Gómez Mesa, ¿a qué experiencia cinematográfica podía aspirar en España? Necesitaba marchar del país —como hizo Buñuel— para poder, si no desarrollar carrera en la industria, sí introducirse y aprender el oficio del arte de la imagen en movimiento. De ahí que en 1929 se traslade a Londres:

Concha Méndez se fue sola, pero va a vivir con César Falcón y su mujer¹⁰. Estará empleada en una oficina y luego buscará lecciones de español. Además llega en buen momento para introducirse en el cine. Inglaterra se dispone a luchar con América en este terreno. (Champourcin/Conde, 2007: 266)

La joven poeta había encontrado su camino. Así se lo advierte en una carta a su amigo el pintor Gregorio Prieto en la primavera de ese mismo año:

⁹ Sobre la construcción de la feminidad en el siglo XX, consúltase Expósito García (2016), y acerca de la modernidad de las grandes artistas e intelectuales españolas de la vanguardia, véase Mangini (2001).

¹⁰ Irene Falcón, pseudónimo de Irene Lewy Rodríguez (Madrid, 1907 - Segovia, 1999), por aquel entonces corresponsal de *La Voz* en la capital británica.

Ahora estoy tratando asuntos de cine. Creo que podré conseguir que se me filme algún argumento. Y esto da dinero. Si lees *La Gaceta Literaria* ya habrás visto algún artículo mío¹¹. El otro día estuve visitando los estudios cinematográficos más grandes de Europa, que están aquí. (Valender, 1998: 145)

La autora se refiere a los estudios de Elstree de la British International Pictures, el Hollywood británico —por aquel entonces, Alfred Hitchcock rodaba en ellos el primer filme sonoro inglés, *Blackmail* (1929)—, a los que acude en calidad de periodista¹². También visitará los estudios de Welwyn (“Los *raids*”, 1929: 3) y asistirá a algunos estrenos de importancia, como el de *Piccadilly*, del director alemán Ewald André Dupont, en el Carlton Theatre¹³. Pero este contacto directo con la cinematografía inglesa, a pesar de ser en extremo formativo —sus próximos argumentos se beneficiarán de tal experiencia—, tampoco propicia el inicio de su ansiada carrera como cineasta. Méndez se ve obligada a retrasar sus *propósitos*, pero con la esperanza de alcanzarlos en breve dando el salto al verdadero Hollywood, el de Los Ángeles:

Aunque parezca que el viaje que voy a empezar me desvía de mi orientación hacia el cinema y el teatro moderno, la realidad no es ésa. En América pienso ver estrenada alguna obra mía, cosa que en España e Inglaterra sería difícil de lograr. Están estos países demasiado muertos para pedirles cierta sensibilidad. (“Los *raids*”, 1929: 3)

Con todo, sus aspiraciones hollywoodenses finalmente se convierten en un periplo por Argentina. En esas tierras no tarda en relacionarse con el entorno intelectual y artístico —poético, sobre todo—. Allí impartió algunas conferencias sobre poesía española, prosigue con el ejercicio del periodismo iniciado en Inglaterra y compone y publica su tercer libro

¹¹ El primero de octubre de 1928, Méndez había publicado en un monográfico de cine de *La Gaceta Literaria* (nº 43) su artículo “El cinema en España” (p. 5) y participado en la *Encuesta a los escritores. ¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted del cinema?* (p. 6).

¹² Los detalles de esta excursión pueden leerse en su crónica “Una visita a Elstree”, que publicará en el diario argentino *La Nación* (ca. 1930 o 1931).

¹³ De este dejará constancia en su crónica “Piccadilly” (1929: 2).

de poemas, *Canciones de mar y tierra* (1930), pero sus pretensiones artísticas siguen centradas en el séptimo arte: “No es la poesía lo que más me interesa, sino el teatro y el cinema, hacia donde oriento mis pasos” (“Concha”, 1930: 246). A este fin, solo la meca de la cinematografía podía proporcionarle una posibilidad. Así se lo hace saber al librero León Sánchez Cuesta en octubre de 1930: “me sostendré por estas tierras unos pocos meses más, mientras termino y edito dos obras de teatro moderno. Y luego emprenderé el camino de Estados Unidos. Esta es mi meta, ya creo que lo sabe usted” (Valender, 1998: 147). Pero Concha Méndez, alentada por el advenimiento de la República, regresa a España en el verano de 1931. No llegará a dirigir ningún filme, pero seguirá escribiendo para la pantalla.

Instalada de nuevo en Madrid, publica en un solo volumen esas dos obras de teatro moderno: *El personaje presentado* y *El ángel cartero*. La primera de esas dos piezas, que suponían su primer escarceo como dramaturga, se verá influenciada por las pautas cinematográficas adquiridas durante la elaboración de *Historia de un taxi*: “Entonces no conocía yo las medidas exactas que requiere el teatro y la cosa me salió de una dimensión exagerada y más propia para un film” (Méndez, 1942: 73). Se refiere a *El personaje presentado*, subtítulo convenientemente “Espectáculo en dieciséis momentos”.

La influencia del cine a nivel escenográfico sobre esta obra es evidente, y se traduce, entre otras cosas, en la ingente cantidad de personajes, el fragmentarismo y, sobre todo, el acelerado ritmo de las escenas, estrechamente ligado a la multiplicidad de escenarios —tan solo en el primer cuadro nos encontramos con cinco espacios, que, por añadidura, presentan alternancia de interiores y exteriores—, y la mezcolanza de géneros (Bruña Bragado, 2017: 44). Todo ello hizo de *El personaje presentado* una obra teatralmente poco practicable, e incluso con poca solución cinematográfica —en el caso de una producción de bajo presupuesto, como cabría esperar—. Y no será esta su única obra concebida en un principio para la pantalla que posteriormente vea la luz en forma de pieza teatral.

En los primeros años de su exilio, en Cuba (1939-1943), escribe *La Caña y el Tabaco. Alegoría antillana* (1942), una obra a caballo entre la tradición y la vanguardia sobre la idealización del sentimiento amoroso que la mujer recibe por medio de la educación tradicional (Nieva de la Paz, 2010). En este caso, su enfoque cinematográfico no ha lugar a dudas. El manuscrito de la obra está acompañado por una solicitud dirigida al Secretario de Educación Pública de México —ciudad a la que se traslada junto con Manuel Altolaguirre y su hija en marzo de 1943— en la que pide los derechos de autor con respecto a un “argumento cinematográfico”. Estas palabras, sin embargo, aparecen tachadas y han sido sustituidas por “obra teatral”, y el hecho de que el documento esté fechado a 19 de julio de 1943 —año y pico más tarde que la obra (6 de abril de 1942)—, podría dar pie a sospechar que Concha Méndez, en realidad, simplemente aprovechó su texto y trató de darle salida en las pantallas de los cines de México. Puede, incluso, que así fuera; pero ello, en cualquier caso, no implica que el cine —el cine de animación en concreto—, no forme parte constitutiva de la obra, como la autora, por otra parte, confiesa:

Fíjense bien que me refiero a las cosas, que es en definitiva lo que yo he tratado de animar. Animar los animales y las cosas, a mi manera, teniendo en cuenta, por otra parte, la manera de Walt Disney. (Méndez, 1942: 74)¹⁴

Con esta obra, Concha Méndez pretendía proyectar cinematográficamente el mundo de las Antillas por medio de la historia del triángulo amoroso entre el Café, el Azúcar (la Caña) y el Tabaco, que pone en escena temas como el amor, los celos, la venganza y la reconciliación a través de seres inanimados y animales antropomorfizados¹⁵. Con todo, la obra corrió peor suerte que *El personaje presentado*: nunca se representó en

¹⁴ También en el “Prólogo” de la obra hace referencia a esa base cinematográfica: “Estudié léxico, costumbres, historia, supersticiones y con ello formé una trama que en el decir y en el hacer estuviese orientada además hacia la meta, para mí atrayente, de animar las cosas para darles humanidad, última forma del cine tan llena de poesía” (Bernard, 2011: 73).

¹⁵ Margherita Bernard (2011: 52) apunta una posible inspiración de estos personajes en los seres vegetales y animales antropomorfizados de *Fantasia* (Walt Disney, 1940).

las tablas, no fue publicada como pieza teatral —permanecerá inédita hasta la edición de Margherita Bernard en 2011—, y huelga decir que tampoco fue llevada a la gran pantalla. Una verdadera lástima, porque, de haber sucedido esto último, *La Caña y el Tabaco*, escrita enteramente en verso, habría podido convertirse en uno de los pocos casos de cine en verso —territorio casi inexplorado¹⁶—. Pero este nuevo fracaso tampoco desanimó a Concha Méndez en su empeño cinematográfico y, como se verá a continuación, en su largo exilio mexicano siguió apostando por su escritura para la pantalla del dólar.

3. El exilio cinematográfico

La política hospitalaria del gobierno de Lázaro Cárdenas, defensor de la causa republicana desde el inicio de la guerra civil española, hizo de México uno de los principales países latinoamericanos de destino del exilio español de 1939. Facilitó el asilo y favoreció extraordinariamente la inserción de los refugiados, a quienes proporcionó aquello que, en palabras de Enrique Díez-Canedo, la vida acababa de arrebatarles: “pan, trabajo y hogar” (Díez-Canedo, 1945: 68). A pesar de ello, pocos pudieron proseguir su actividad con normalidad y, en términos generales, se vieron obligados a redirigir sus profesiones hacia otros campos: “al exilio político y geográfico se sumó el ‘exilio del quehacer profesional’” (Lida, 2011: 29). Esta circunstancia ocasionó la ruptura del desarrollo artístico y personal de muchos autores, máxime en el caso de las mujeres, para quienes el exilio supuso un mayor retroceso: las libertades conquistadas a lo largo de los años veinte en España y la presencia alcanzada en la esfera pública durante el periodo republicano se esfumaron con la llegada a un país, de nuevo, fuertemente patriarcal.

A este respecto, la industria cinematográfica azteca, en pleno auge y expansión, supuso un refugio profesional para algunas artistas e intelectuales, tales como Margarita Nelken, María Luisa Algarra y María dels

¹⁶ Hasta donde sé, sólo la habría precedido *Angelina o El honor de un brigadier* (Louis King, 1935), la adaptación por parte de Enrique Jardiel Poncela de su comedia homónima.

Àngels Vayreda, cuyos trabajos como guionistas en los últimos años están siendo objeto de recuperación (Barbero Reviejo, 2000; Serrano de Haro Soriano, 2009; Rodríguez, 2016). Para todas ellas, el cine constituyó un nuevo ejercicio de creación y, sobre todo, un medio de subsistencia. Pero para Concha Méndez, como se ha visto, si bien la motivación económica hubo de ser un aliciente incontestable —el anticipo por su argumento *Telas estampadas* (1949) le permite poner fin a su estancia en el Edificio Ermita, asilo “transitorio” de tantas familias españolas (Valender, 2001b: 13)—, la escritura cinematográfica no era una práctica desconocida. Por consiguiente, cuando Concha Méndez inicia su aventura en el cine mexicano, a diferencia de sus compañeras exiliadas y de muchos hombres de su generación, lo hace con cierto conocimiento y trayectoria.

Cuando en marzo de 1943 el matrimonio Altolaguirre-Méndez se instala en México, este se hallaba en plena época dorada de su cinematografía nacional, y su hegemonía se extendía a todo el mercado de habla hispana. Pero para entonces, la política proteccionista de los sindicatos restringía sobremanera la admisión a intérpretes y cineastas extranjeros, con que los refugiados españoles que buscaron fortuna en su industria, salvo contadas excepciones, no hallaron un medio de fácil acceso (Sánchez Vidal, 2005: 380-381). Manuel Altolaguirre fue uno de los pocos privilegiados que logró hacerse un hueco en el seno del cine mexicano. Favorecido sin duda por su prestigio y amistades, en 1947 es admitido en la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y empleado como guionista en la Panamerican Films (Valender, 1989: 330). Y, en 1950, bajo el mecenazgo de María Luisa Gómez Mena, su segunda esposa, funda Producciones Isla, compañía con la que producirá y dirigirá —esto último “extrasindicalmente” (Altolaguirre, 2005: 656)— varias películas. Menos exitosa resultó la andadura de Concha Méndez, condicionada tanto por las restricciones sindicales y la estructura patriarcal del medio cinematográfico azteca (Tuñón 1998: 34) como por su situación de mujer y divorciada, que, sin duda, hubo de complicar más su inserción en el ambiente artístico e intelectual. Tras la ruptura sentimental con Altolaguirre en 1944, se fue sumiendo en una profunda crisis y se mantuvo alejada de la esfera públi-

ca. El otrora símbolo del cambio de identidad femenina parecía dejar de querer protagonizar su época. No volverá a publicar un libro de poesía en treinta años, aunque seguirá escribiendo y mantendrá viva su inclinación cinematográfica. A pesar de las dificultades económicas, cabe imaginar que frecuentaría las salas de cine o, cuando menos, se mantendría al tanto de los estrenos. Al fin y al cabo, en sus primeros años en México estuvo viviendo encima del cine Hipódromo (Ulacia Altolaguirre, 1990: 117), y Altolaguirre —con quien siguió manteniendo contacto regular—, inmerso en la industria, sin duda la mantuvo informada. Prueba de ello es que en el tipo de escritos que produce durante ese periodo asoman los modelos del cine mexicano. Con todo, en sentido estricto, el contacto de Méndez con la industria fue poco, y su función se limitó a la escritura. Pero, a diferencia de multitud de argumentistas exiliados —Margarita Nelken, León Felipe, etc.—, cuyos trabajos no traspasaron las lindes del papel, Concha Méndez disfrutó de una incursión más o menos afortunada: la adaptación fílmica de su cuento “Telas estampadas” (1949). Previamente, eso sí, la autora cuenta con dos primeras tentativas, *Fiesta a bordo* (1943) y *El porfiado* (1944), que, aunque no prosperaron, tienen el valor de constituir un cambio en su escritura cinematográfica, el inicio de una nueva etapa en que la composición literariamente elaborada cede el paso a una redacción sencilla y lacónica enfocada en los aspectos visuales; en definitiva, un giro hacia el guion literario y el cine narrativo.

La primera de ellas, titulada “Comedia cinematográfica”, es una amalgama de comedia romántica y cine bélico con tintes épicos: María, joven de familia adinerada, es castigada por sus padres a no asistir a la fiesta a bordo del barco de guerra de Juan, su prometido, pero logra escapar de casa y, travestida de marine, colarse en el evento. Noticias de declaraciones de guerra obligan al buque a zarpar hacia líneas enemigas, y la joven, que se había quedado dormida en un camarote debido a su estado de embriaguez, es designada enfermera de la tripulación. Su embarcación pierde la batalla y es aprisionada en un campo de concentración, pero ella logra liberarla a la heroica. Al día siguiente, de nuevo a bordo, y a modo de celebración, contrae matrimonio con Juan. Como se puede apreciar, Concha Méndez retoma algunos temas y carac-

terísticas presentes en sus anteriores trabajos —el travestismo, los viajes, el ideal del matrimonio—, pero en este incluye un asunto que tendrá continuidad y alcanzará sus mayores cotas en su último argumento, *Telas estampadas*, y que aquí llama notablemente la atención por tratarse de una comedia: la presencia de la guerra y de un campo de concentración —la traumática experiencia de la Guerra Civil como telón de fondo—, y que redundo en esa mezcla de géneros tan propia de la autora. Junto a esto, también cabe destacar el hecho de que el protagonismo y la heroicidad recaiga sobre un personaje femenino, huyendo así del habitual rol pasivo de la mujer en el cine mexicano. Con todo, el manuscrito de la obra sugiere el borrador de un proyecto —presenta múltiples tachaduras y palabras añadidas sobre lo escrito, y en varias ocasiones se usa la expresión “etcétera” en su forma abreviada—, no ya de un argumento, sino de un guion literario. No cuenta con todos los elementos que configurarían ese tipo de texto —quizá por su carácter de borrador—, pero presenta una narración audiovisual centrada en describir aquello que la cámara debe ver, como en “Se ve la escena de bajar de los caballos” (p. 5-6) y “Se ven las maniobras” (p. 26). En alguna ocasión, incluso, se sugiere el lugar de rodaje: “Estas breves escenas interiores podían rodarse en una casa que visité hace pocos días aquí en México C. D. y que creo que gustosos cederían los propietarios” (p. 6).

En su segundo ensayo, *El porfiado* (1944), del que se conserva una copia manuscrita y otra mecanoscrita con mínimas variaciones, Concha Méndez prosigue con una escritura acorde a su fin, la pantalla, y en este caso practica una película típicamente mexicana: elabora un sucedáneo de guion de comedia ranchera. Por ella desfilan, a ritmo del famoso vals “Sobre las olas” y en situaciones tanto cómicas como dramáticas, hombres “de a caballo” y bandoleros, el rico propietario de un rancho y un joven de familia humilde enamorado de una muchacha prometida. La acostumbrada e inevitable tensión masculina —entre el enamorado pretendiente y el prometido— halla solución en el característico duelo entre ambos caballeros, y el amor, que echa por tierra la jerarquía social e iguala a los hombres, propicia el feliz desenlace, en el que el joven enamorado, en su porfía, logra ser correspondido y casarse con su amada. Todos

estos motivos hacen del escrito una comedia ranchera; sin embargo, la obra carece de un aspecto fundamental, sin el cual difícilmente hubiera sido filmada: no se adapta al modo de hablar mexicano.

Es a finales de los años cuarenta cuando, con su última propuesta, Concha Méndez goza de una nueva oportunidad como escritora cinematográfica. En una carta de Manuel Altolaguirre dirigida a su hija Paloma el 18 de mayo de 1949 se informa de que la poeta “terminó su película *Telas estampadas*” (Altolaguirre, 2005: 560). La obra, sin embargo, aparece publicada como cuento en *Jueves de Excelsior* dos meses después, de modo que, como en otras ocasiones, este nuevo proyecto ve la luz en un formato distinto. Pero esta vez la obra cumplirá con las expectativas de la autora cuando al año siguiente sea adquirida por una productora para convertirla en película:

La obra de Concha Méndez, que publica el *Jueves de Excelsior*, “*Telas estampadas*”, ha sido adquirida por el productor Lowenthal para llevarla al cine. El señor de los dineros quiere que sea precisamente Marga López la que se encargue de protagonizarla. Está visto que Lowenthal quiere acaparar a la actriz joven más cotizada del momento, pues primero la contrata para “*Muchachas de uniforme*” y ahora para “*Telas Estampadas*”. (“*Telas*”, 1950)

El anuncio augura una exitosa primera actuación de Concha Méndez en el cine mexicano. Su argumento cuenta con el respaldo económico de un importante productor, Rodolfo Lowenthal, y con la participación de una de las actrices más estimadas del momento, Marga López —Luis Buñuel contaría con ella para *Nazarín* (1959)—. Pero *Muchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, 1951) fue la última producción mexicana de Rodolfo Lowenthal antes de que regresara a su Alemania natal, y el trabajo de Concha Méndez, de nuevo, no llega a materializarse. Por fortuna, el argumento contará con una segunda vida poco después, cuando Manuel Altolaguirre se encargue de su producción, ahora bajo el título de *Esclava del recuerdo*. Por aquel entonces, Producciones Isla venía de celebrar el que fue su mayor éxito, *Subida al cielo* (1951)¹⁷, de modo que

¹⁷ Dirigida por Luis Buñuel, recibió el premio a la mejor película de vanguardia en el

podría conjeturarse que la producción del filme se debiera a un gesto generoso de Altolaguirre para con su exmujer; sin embargo, la producción ejecutiva —es decir, económica— corrió a cargo de Egon Eis, a su vez guionista de la película junto con Eduardo Ugarte, el director.

Filmada en los estudios Tepeyac con Alicia Caro, Roberto Cañedo y Víctor Parra en los papeles protagonistas, *Esclava del recuerdo* se estrena el 4 de diciembre de 1952 en el cine Mariscal, pero a los dos días es retirada de la cartelera (García Riera, 1993: 218). En aquellos tiempos de ingente producción cinematográfica en México, muchas películas corrieron una suerte parecida, pero todo apunta a que principalmente hubo dos factores que determinaron su poco éxito: por un lado, la mala realización, y, por el otro, la puesta en práctica de un género con escaso recorrido en el país y muy poca acogida entre el público mexicano. Una nota de prensa de la época, recogida por Emilio García Riera en la primera edición de su *Historia documental del cine mexicano* (1973: 58), alude a todo ello. Por una parte, señala la mala actuación de un reparto poco sólido y la pobreza en la producción, especialmente en lo relativo a la falta de verosimilitud —los años transcurridos en el curso de la película no van ligados a un cambio de aspecto de los actores—. Y, por la otra, se critica la torpeza del director, el cual “se pasa el tiempo pretendiendo copiar trozos de varias películas yanquis” para obtener un tipo de filme que ni gusta ni está bien resuelto: “cuando el cine mexicano cae en la tentación de hacer películas de *suspense*, con complejos de muerte y de venganza, cae también en la trágica trampa de hacer disparates”.

A lo largo de los años cuarenta, México vive un periodo de modernización e industrialización, de alteración del orden social y auge de la vida nocturna, del hampa y la corrupción. Con estos nuevos factores, algunos directores como Roberto Gavaldón, Julio Bracho y Alejandro Galindo, influenciados por el modelo norteamericano, inauguran un cine negro a la mexicana en el que aúnan elementos característicos del cine negro hollywoodense con rasgos típicos del melodrama —género mexi-

festival de Cannes de 1952, y el argumento, del propio Altolaguirre, fue premiado con un Ariel tras su estreno en México en junio de ese mismo año.

cano por excelencia—, dando como resultado una suerte de melodrama negro, que recientemente ha pasado a formar parte de la filmografía clásica de la denominada Época de Oro del Cine Mexicano. Esta es la línea que siguen Eduardo Ugarte y Egon Eis en su adaptación del cuento de Concha Méndez. Pero, como se dijo, en México la estética *noir* no contaba con la tradición suficiente ni con el agrado del público¹⁸, por lo que su acogida hubo de ser necesariamente discreta. Tanto es así que incluso la propia argumentista “no parece haber querido reconocerla enteramente como obra suya” (Utrera Macías, 2000: 84):

Originalmente, esta obra era de teatro. Después unos cuentos que publiqué en *Jueves de Excelsior*. En realidad, el argumento es familiar mío, pero no mi hijo, porque cuando iba a filmarse la película, vino del extranjero una película con un argumento muy parecido, lo que obligó a modificar a la carrera toda la trama¹⁹. (Valender, 1989: 335)

Por desgracia, nada se sabe de la supuesta obra de teatro, y no he podido identificar la película a la que hace referencia, pero, en efecto, si se compara el argumento que Jorge Trejo aporta a Emilio García Riera y el de la copia del guion de *Esclava del recuerdo* que se conserva en el archivo personal de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid —la película está desaparecida—, saltan a la vista esas posibles modificaciones. He aquí el resumen del primero:

Caro conocía a Cañedo y lo obligaba a enamorarla; por un *flash-back* (recuerdos de Caro) se sabía que Cañedo mató veinte años antes al padre de ella durante la guerra civil española (*stock shots* de la misma), quizá para robarle unos documentos y hacerse pasar por él. Cuando Caro volvía a encontrar a Cañedo lo reconocía y tramaba una venganza ayudada por su pretendiente Parra. A pesar de que llegaba a enamorarse de Cañedo, Caro reunía todos los datos para poder encarcelarlo.

¹⁸ Baste recordar que *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947), uno de los clásicos del cine negro mexicano de hoy en día, supuso tal fracaso en su estreno que llevó a la quiebra a la Panamerican Films, productora de Rodolfo Lowenthal, para la que por aquel entonces trabajaba Manuel Altolaquirre (Valender, 1989: 329-330).

¹⁹ Esta explicación, en gran parte, justificaría también las torpezas señaladas por la crítica.

Al verse finalmente descubierto, Cañedo trataba de matar a Caro, con quien ya estaba casado, pero llegaba Parra y salvaba a la mujer. (García Riera, 1973: 57-58)

El guion, con pequeños matices, sigue la misma línea argumental, pero, en este caso, el crimen contra el padre —francés de la resistencia— se comete “el 15 de noviembre de 1942, cuando los alemanes ocuparon los Pirineos” (p. 1), es decir, en plena Segunda Guerra Mundial, cuando los alemanes ocupan la Francia libre y se instalan en la frontera con España. Seguramente, el argumento facilitado por Jorge Trejo se base “en los reportes previos de producción” (Vega Alfaro, 1996: 88) y no en el visionado de la película, que, como cabe suponer, proyectaría la trama que en el guion se desarrolla²⁰. Ello daría cuenta de esas modificaciones a que se vieron obligados a última hora.

Sea como fuere, ambos argumentos coincidirían, eso sí, en un filme con ingredientes de género negro²¹, en una trama parecida a la de las películas estadounidenses tan en boga en aquella época. Como en esas, en las que a menudo existe “un narrador que, con voz en *off*, cuenta una historia en forma confesional, proveniente o dirigida a una figura de autoridad” (Tuñón, 2003: 50), en *Esclava del recuerdo*, Marcela es la voz en *off* que cuenta el asesinato de su progenitor, en este caso a un sacerdote, el Padre Ruiz. El relato de la historia, además, se desarrollaría con su correspondiente *flashback*, tan característico del género. A ello, se suman otros muchos elementos, como la importante presencia de la noche y de los espacios interiores, la idea de un crimen del pasado que viene a alcanzar en el presente a quien lo cometió, las secuencias psicológicas, la delgada línea que separa el bien del mal, el final desalentador, y, desde luego, el personaje de la *femme fatale*, en una concepción más suave —acorde a la

²⁰ La ficha técnica, la sinopsis argumental y el comentario que Emilio García Riera elaborará en la segunda edición de su *Historia documental del cine mexicano* (1996: 218), sí coincidirá con el guion conservado.

²¹ Nos referimos, claro está, a los aspectos narrativos. Al contar solamente con el guion, escapa a nuestras posibilidades el análisis estético a otros niveles, como el fotográfico, determinante en este tipo de cine compuesto de luces y sombras, y el musical, más importante si cabe por tratarse de un “melo-noir”.

moral de la sociedad mexicana—, pero igualmente al borde de la legalidad y con una pareja cómplice, y que aquí, además, a falta de un cuerpo policial apto, hace de detective.

Desafortunadamente, con esa posible y más que probable modificación de la trama, en la que el marco de la guerra civil española es sustituido por el de la Segunda Guerra Mundial, se echa a perder una obra que podría haberse convertido en un caso paradigmático de “película de exiliados” (Gubern, 1976), por haber sido realizada por varios miembros de la Generación del 27 exiliados a México tras la guerra —Altolaguirre, Méndez y Ugarte— y por el tratamiento que en ella se hubiese hecho de las consecuencias de la Guerra Civil. Con todo, el resultado final de igual forma debió de interpelar a la comunidad exiliada, y, en cualquier caso, no menoscaba su altísimo valor artístico, social e histórico como parte de la historia de la cinematografía de los exiliados españoles a que pertenece.

4. Conclusiones

Concha Méndez, mujer moderna, deportista y cinéfila, representa el modelo fotogénico de los artistas de su generación. Al margen del interés que el séptimo arte despertó en sus contemporáneos, la escritora sobresale por haber sido de los primeros españoles en comprender las posibilidades del nuevo invento y prestarle verdadera atención. Asimismo, lejos de limitarse a ser una rendida espectadora, tomó verdadero partido y contribuyó —como argumentista y crítica, esto es: en la medida en que pudo— en el medio cinematográfico de los primeros tiempos. Durante décadas ha permanecido excluida del canon poético y teatral, y su actividad como editora e impresora ha sido largamente silenciada. Ahora, no debemos dejar que caiga en el olvido este otro perfil suyo, más que desconocido, ignorado: su interesante vocación cinematográfica, truncada 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.

Recibido: 02/11/2020

Aceptado: 11/11/2020

Referencias bibliográficas

Altolaguirre, Manuel (2005), *Epistolario 1925-1959*, ed. de James Valender, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Aub, Max (1985), *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid: Aguilar.

Barbero Reviejo, Trinidad (2000), “Unos guiones de Margarita Nelken: la aventura del cine mexicano”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Setenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*, vol. I, Sant Cugat del Vallés: GEXEL/Associació d’Idees, pp. 373-383.

Bell-Meterarau, Rebecca (1985), *Hollywood Androgyny*, New York: Columbia University Press.

Bellver, Catherine G. (1990), “El personaje presentado. A surrealist play by Concha Méndez”, *Esteno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 1, pp. 23-27.

Bernard, Margherita (2011), “Introducción” a su edición de Concha Méndez, *La Caña y el Tabaco. Alegoría antillana*, Madrid: Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de España, pp. 9-70.

Bianchi, Marina (2006), “Historia de un taxi de Concha Méndez Cuesta: un ensueño vanguardista”, en Gabriele Morelli y Marina Bianchi (eds.), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: una vida para la poesía*, Milán: Vienneperre Edizioni, pp. 155-168.

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

Buñuel, Luis (1982a), *Mi último suspiro*, trad. de Ana María de la Fuente, Barcelona: Plaza & Janés Editores.

Champourcin, Ernestina de y Carmen Conde (2007), *Epistolario (1927-1995)*, ed. de Rosa Fernández Urtasun, Madrid: Castalia.

“Concha” (1930), “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires”, *La Literatura Argentina*, p. 246 [recorte en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

Díez-Canedo, Enrique (1945), *Epigramas americanos*, México: Joaquín Mortiz.

Expósito García, Mercedes (2016), *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX*, Madrid: Ediciones Cátedra.

García Riera, Emilio (1973), *Historia documental del cine mexicano*, vol. V, México: Ediciones Era.

--- (1993), *Historia documental del cine mexicano*, vol. VI, México: Universidad de Guadalajara.

Gibson, Ian (2013), *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid: Aguilar.

Gubern, Román (1976), *Cine español en el exilio*, Barcelona: Editorial Lumen.

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

“Historia” (1927), “Historia de un taxi” (1927), *Popular Films*, 60 [22 de septiembre], p. 18.

Lida, Clara E. (2011), “Un exilio en vilo”, en Andrea Pagni (ed.), *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Veruert, pp. 21-32.

“Los raids” (1929), “Los raids literarios. Conversación con Concha Méndez” (1929), *La Gaceta Literaria*, 69 [1 de noviembre], p. 3.

Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.

Medina Peralta, Mercedes (1991), *La obra literaria de Claudio de la Torre* [tesis doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Méndez, Concha (1927), *Historia de un taxi. Argumento cinematográfico original de doña Concha Méndez Cuesta*, Madrid: Imprenta Ducazcal H. González.

--- (1928a), “El cinema en España”, *La Gaceta Literaria*, 43 [1 de octubre], p. 5.

--- (1928b), “Encuesta a los escritores. Desde su punto de vista literario, ¿qué opinión tiene usted del cinema?”, *La Gaceta Literaria*, 43 [1 de octubre], p. 6.

--- (1929), “Piccadilly”, *La Gaceta Literaria*, 56 [15 de abril], p. 2.

--- (1930-1931), “Una visita a Elstree”, *La Nación*, Buenos Aires [recorte sin fecha en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

--- (1931), *El personaje presentado y El ángel cartero*, Madrid: Imprenta de Galo Sáez.

--- (1942), “Historia de un teatro”, La Habana, recogido en James Valender (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1989-1986)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 63-77.

--- (1943), *Fiesta a bordo*, comedia cinematográfica, México, inédita [copia manuscrita en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

--- (1944), *El porfiado*, México, inédita [Copia manuscrita y otra mecanoscrita en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

--- (1949), “Telas estampadas”, *Jueves de Excelsior*, México [copia en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

--- (1952), *Esclava del recuerdo*, basada en el cuento “Telas estampadas”, original de Concha Méndez, publicado en *Jueves de Excelsior* en 1949; adaptación cinematográfica y diálogos de Eduardo Ugarte y Egon Eis; dir., Eduardo Ugarte; productor ejecutivo, Egon Eis, Producciones cine-

matográficas Isla S. A., México D. F. [copia mecanoscrita en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

--- (2011), *La Caña y el Tabaco. Alegoría antillana*, ed. de Margherita Bernard, Madrid: Asociación de Directores de Escena en España.

Morris, Cecil Brian (1993), *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba: Filmoteca de Andalucía.

Nieva de la Paz, Pilar (2008), “Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República”, en Pilar Nieva de la Paz *et al.* (eds.), *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900- 1940*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 139- 157.

--- (2010), “Exilio, tradición y vanguardia: *La caña y el tabaco* (1942), de Concha Méndez”, en Antonio Fernández Insuela *et al.* (eds.), *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, KRK Ediciones, pp. 443-458.

Peña Ardid, Carmen (2006), “Poesía y cine”, en Antonio Ansón (ed.), *Cómo leer un poema. Estudios interdisciplinarios*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 163-183.

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

Poniatowska, Elena (1961), “Huesitos tiernos”, *Palabras cruzadas*, México: Ediciones Era, pp. 169-196.

“Proyecciones” (1927), “Proyecciones. Pruebas” (1927), *El Imparcial*, 21.021 [28 de mayo], p. 6.

“Pruebas” (1927), “Pruebas. ‘Historia de un taxi’” (1927), *La Libertad*, 2.244 [1 de junio], p. 6.

Rodríguez, Juan (2016), “María Luisa Algarra en el cine mexicano”, en Eugenia Helena Houvenaghel (coord.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, México: Porrúa, pp. 139-156.

Sánchez Vidal, Agustín (2005), “Manuel Altolaguirre y el cine. De *Cartas a los muertos* a *El cantar de los cantares*”, en James Valender (ed.), *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre. 1905-1959*, Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 379-399.

Serrano de Haro Soriano, Amparo (2009), “Los guiones cinematográficos de Margarita Nelken”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 21, Madrid: UNED, pp. 161-167.

“Telas” (1950), “‘Telas estampadas’ a la pantalla”, *Claridades*, México [recorte en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid].

Tuñón, Julia (1998), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*, México: Colegio de México.

--- (2003), “Un ‘mélo-noir’ mexicano: *El hombre sin rostro*”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 17, pp. 40-57.

Txibirisko (1927), “Mujeres. Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta” [recorte de periódico no identificado], en James Valender (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 23-26.

Ulacia Altolaguirre, Paloma (1990), *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid: Mondadori.

--- (1993), “Concha Méndez y Luis Buñuel”, *Ínsula*, 557, pp. 12-15.

“Unas palabras” (1928), “Unas palabras de justificación”, *La Gaceta Literaria*, 43 [1 de octubre], p. 1.

Utrera Macías, Rafael (2000), *Film Dalp Nazarí. Productoras andaluzas*, Granada: Filmoteca de Andalucía.

Valender, James (1989), *Obras completas, II: Garcilaso de la Vega. Teatro. Guiones cinematográficos*, Madrid: Editorial Istmo.

--- (1998), “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, *Revista de Occidente*, 211, pp. 129-149.

--- (2001a), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

--- (2001b), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Vega Alfaro, Eduardo de la (1996), “Una historia documental del cine mexicano. Entrevista con Emilio García Riera”, *Secuencias*, 5, pp. 83-93.

Virmaux, Alain (1968), “La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d’Artaud à Supervielle”, *Cahiers de l’Association Internationale des Etudes Françaises*, 20, pp. 257-274.

UNED. *REI*, 9 (2021), pp. 73-107

ROSA ARCINIEGA Y EL CINE: VIDAS DE CELULOIDE. LA NOVELA DE HOLLYWOOD; LUZ DETRÁS DE LOS FOCOS

INMACULADA LERGO MARTÍN

Academia Peruana de la Lengua
inlema@hotmail.com

ABSTRACT: El novedoso espectáculo elevado a la categoría de arte del cinematógrafo fue objeto de atención por parte de los intelectuales durante las primeras décadas del siglo XX. También sedujo poderosamente al público en general, dando lugar a una nueva mitología, la del estrellato y la fama. Dentro de este contexto, la escritora peruana de vanguardia Rosa Arciniega, afincada en España en los años treinta, publica su novela *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934). En ella, bajo una mirada crítica y una base ideológica de atención a lo social, la autora pone luz sobre las sombras que se ocultan detrás de la brillantez de los focos y del éxito, mostrando, a través del vibrante relato de la historia de Eric Freyer, un actor alemán que consigue triunfar en Hollywood, el coste personal y vital que se cobra la fama.

PALABRAS CLAVE: *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, Rosa Arciniega, cinematógrafo, Edad de Plata, Modernidad.

ROSA ARCINIEGA AND THE CINEMA: *Vidas de Celuloide. La Novela de Hollywood; Light Behind the Limelight*

RESUMEN: A novel spectacle elevated into the category of an art, the cinema was an object of interest for intellectuals in the early decades of the twentieth century. It also exercised a powerful seduction over the general public, giving rise to the new star system and fame mythology. Within this context, the Peruvian avant-garde writer Rosa Arciniega, who lived in Spain in the 1930s, published her novel *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (1934). Deploying a critical gaze and ideological outlook attentive to social concerns, the author illuminates the shadows hidden behind the bright lights of success, showing through the vibrant narration of the story of Eric Freyer, a German actor who manages to triumph in Hollywood, the personal and vital toll that fame takes.

PALABRAS CLAVE: *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, Rosa Arciniega, cinema, Silver Age, Modernity.

Vidas de celuloide. La novela de Hollywood (1934) es la cuarta novela de la escritora y periodista peruana de vanguardia Rosa Arciniega, que inició su carrera literaria en España en los años treinta, conociendo, desde la publicación de su primera novela, una exitosa y meteórica fama en nuestro país hasta la Guerra Civil, en que salió junto con su familia de España. Fue una personalidad que sumó sus logros a los de aquellas mujeres rompedoras y valientes que demostraron sus capacidades, su valía y su determinación a favor de la modernidad, participando muy activamente en la vida cultural de la II República, denunciando las desigualdades sociales y abogando por un papel activo y de igualdad para la mujer. *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.

La autora y su tiempo en España

Rosa Amalia Arciniega de la Torre nació el 18 de octubre de 1903, en la ciudad de Cabana —provincia de Pallasca, departamento de Ancash—, según consta en su partida de bautismo, que tuvo lugar en Lima un año después. En la capital realizó sus estudios primarios en el colegio regentado por monjas francesas de San José de Cluny. Sobre sus años de infancia y juventud hay muy pocos datos, salvo el de su matrimonio, en 1924, con José Granda Pezet. Posteriormente, según cuenta ella misma (Fornet, 1934: 18) ambos salieron del Perú rumbo a Europa por cuestiones de salud. En 1928 están en Barcelona, donde nace su única hija, Rosa Amalia¹. Pasaron después a Madrid, donde se instalaron definitivamente hasta que, a consecuencia de la Guerra Civil, salieron del país a través de Francia, desde donde embarcaron definitivamente para América.

El Perú contaba desde finales del XIX con una significativa generación de mujeres ilustradas (Denegri, 2018), algunas de las cuales, al igual que muchos hombres, viajaron a Europa, convirtiéndose en embajadoras culturales de su país y de Hispanoamérica en general, como por ejemplo Aurora Cáceres o Angélica Palma. Desde ese momento y en las primeras décadas del XX, tuvo lugar un importante impulso de las relaciones intelectuales entre España y los diversos países hispanoamericanos. El paso por nuestro país de Rubén Darío y su reconocimiento general entre los escritores del momento contribuyeron notablemente a ello. De igual manera, el peruano José Santos Chocano, el “Cantor de América”, había dejado durante su estancia en Madrid (de 1905 a 1908) la resonancia de sus versos². La lista de peruanos en España en esos años

¹ El dato me ha sido proporcionado por Mario Alejandro Merlo, nieto de la autora; aunque Arciniega afirma en una entrevista al periodista Emilio Fornet: “En el 1929 vine a España. Había tenido unas fiebres de Malta, y el médico me recomendó hacer un largo viaje. Hice el viaje por Europa. Y me estacioné en Madrid” (Fornet, 1934: 18).

² Su mejor libro, *Alma América* (1906), se publicó con prólogo de Unamuno, un poema de Darío e ilustraciones de Juan Gris bajo el sello de la Librería General de Victoriano Suárez; y *Fiat Lux* (1908), con prólogo de Andrés González Blanco, lo hizo en la afamada casa editorial Pueyo.

no es corta (Martínez Gómez, 2014) y aumentó gracias al intercambio cultural que se propició de diversas formas. El exponente de la vanguardia peruana en España fue el grupo formado por los hermanos —Pablo y Xavier— Abril de Vivero, César Vallejo, Félix del Valle y José Torres Vidaurre, el cual se hermanó con el estallido revolucionario de la República.

En 1930 sabemos que Arciniega está ya instalada en Madrid, pues desde el mes de enero comenzará a colaborar de forma asidua en *Nuevo Mundo*, apareciendo por primera vez su firma —hasta donde tenemos noticias— en un artículo titulado “Cómo se crían los hijos de nadie” escrito tras la visita a una inclusa, así como una entrevista con Leguía, hijo del presidente del Perú³. Desde sus inicios muestra inclinación por los temas sociales, así como por defender sus ideas sobre el arte, mostrando la pugna existente entre lo “nuevo” y lo “viejo”, y abogando, desde una posición muy singular, por un arte nuevo comprometido pero no ideologizado, lo que hizo en diversos artículos y una conferencia pronunciada en el Ateneo sobre “La revolución permanente en el arte”⁴; todo ello caracterizará su obra narrativa. También encontramos unas páginas sobre cine, tema que nos ocupa: “Cómo se hace una película en España. Trucos, argumentos e inconvenientes” (Arciniega, 1930c: 40-41). Son numerosas las cabeceras que durante los años treinta acogerán su firma, no solo con artículos periodísticos, sino también con cuentos, relatos cortos, artículos de viaje, etc., mientras que, paralelamente, van siendo

³ Arciniega (1930a). La entrevista (Arciniega, 1930b) se firma con las iniciales R. A. de G. Hasta 1933 fue colaboradora asidua de esta cabecera. Véase, para otras entradas, García Maldonado (2010).

⁴ Véanse al respecto los siguientes artículos publicados en *La Gaceta Literaria*, que resumen su posición en estos primeros momentos: “Ensayos sobre una crítica negativa”, 104, 15-4-1931: 13; “Apuntes. De la condición del escritor”, 108, 15-6-1931: 3; “Apuntes. De los estilos”, 111, 1-8-1931: 5; “Escuelas cometas. Ideas al vuelo”, 113, 1-9-1931: 3; “Ideas al vuelo”, 114, 15-9-1931: 10; “Irene quiere ser dramaturga”, 116, 15-10-1931: 13-14. De la conferencia se da noticia en, por citar algunos ejemplos, *Ahora*, 802, 9-7-33: 4; *El Sol*, 4.964, 9-7-33: 4; *La Voz*, 3.911, 10-7-1933: 4; *Mundo Gráfico*, 1.133, 19-7-1933: 37.

publicadas sus novelas⁵. Igualmente la prensa comenzará a hacerse pronto eco de sus diversas actividades⁶.

El ambiente intelectual y artístico tan rico, plural y activo de esos años fue el más propicio para una mujer inquieta, inteligente, activa y comprometida como lo era Rosa Arciniega. Se sentía la euforia de la “modernidad”, de los adelantos técnicos, médicos y científicos que se iban desarrollando a toda velocidad. Y junto a ello iría cambiando también la manera de pensar y la situación de la mujer, a la que se le abrían nuevas perspectivas, especialmente en los llamados “locos años veinte”. Ya Miguel Primo de Rivera, durante su gobierno de dictadura (1923-1929) y pese a su política conservadora, “realizó algo sin precedentes: nombró a trece mujeres a la Asamblea Nacional en 1924”, y aunque no podían intervenir de forma significativa en los asuntos de Estado, era de todas formas “algo inconcebible hasta entonces” (Mangini, 2001: 29-30). También fue fundamental para ellas la creación de asociaciones intelectuales y espacios propios para su encuentro y formación (Cuesta/ Turrión/ Merino, 2015), como la Residencia de Señoritas o el Lyceum Club Femenino (Nieva-de la Paz, 2018: 26). Ese propósito firme de defensa de la propia identidad y de su trabajo intelectual, que se revela en muchas mujeres españolas de la época (Nieva-de la Paz, 2008; Ena, 2001), se trasluce igualmente en Arciniega.

Por su carisma personal, muy pronto Rosa Arciniega llamó poderosamente la atención. Para 1931, según podemos observar en las imágenes que se ofrecen de ella en la prensa, había cambiado radicalmente

⁵ Las numerosísimas colaboraciones de Arciniega (tanto durante este periodo de su estancia en España como posteriormente) habrán de ser convenientemente recogidas y catalogadas, labor que he comenzado para su paulatina recuperación en la “Biblioteca Rosa Arciniega”, puesta en marcha por Espuela de Plata en 2019, que cuenta ya con tres títulos correspondientes a sus primeras novelas, *Mosko-Strom* (2019), *Engranajes* (2020) y *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (2021), y que continuará con el resto de su obra literaria y periodística.

⁶ Encontramos noticias en, entre otras, *Ahora*, *Estampa*, *Heraldo de Madrid*, *La Gaceta Literaria*, *Luz*, *La Nación*, *Mundo Gráfico*, *Ondas*, *Crisol*, *Crónica*, *El Imparcial*, *El Sol*, *El Liberal*, *Mundo Femenino*, *La Voz*, *La Tierra*. *Economía-Agricultura-Política*, *Economía Española*, *Voz Española*, etc.

su apariencia, vistiendo con traje masculino, pero sin dejar de mantener un arreglo muy femenino, adquiriendo ese peculiar sello personal que la caracterizaría. Era una “mujer moderna”, una “anarquista mística”, según se definió ella misma (Fornet, 1934:18), que encajaba bien con el nuevo espíritu de esos años, con los aires de renovación y con el destacado papel de la mujer en la sociedad propiciados por la República, durante la cual “culminaron las profundas transformaciones iniciadas en los primeros veinte años del pasado siglo”, como el “acceso a los niveles superiores de la educación, la incipiente incorporación a las profesiones liberales y la integración paulatina en la vida pública” (Nieva-de la Paz, 2018: 17)⁷; sin olvidar las resistencias y obstáculos de “un entorno social y cultural que se mostraba todavía muy reacio a reconocer los logros profesionales de las mujeres” (Nieva-de la Paz, 2008: 153). Poco antes de publicar *Vidas de celuloide*, Emilio Fornet la describe así en el citado artículo dedicado a “Las mujeres en el arte”:

es interesantísima. Vive rodeada de extrañas cosas: cráneos de indios, minerales, serpientes en alcohol, pipas de Kif... Muy moderna, muy nueva, con algo de faquir indio y de camelia. Parece una antigua princesa india que está en trance de conquistadora de Europa, disfrazándose para ello con un traje de muchacho en que entran la boina, la corbata, el cuello y las rebeldías audaces del pensamiento actual... (Fornet, 1934:18)

Cabe precisar que Arciniega llegó a España con unas ideas ya formadas dentro de tendencias de izquierda. Aunque no publicó en *Amauta*, suele mencionarse que formó parte del círculo del ideólogo José Carlos Mariátegui, y que al llegar a España se vinculó al grupo de otras mujeres de izquierda como Concha Méndez, Maruja Mallo, Ernestina de Champourcín, Victoria Kent, etc., con las que sintió afinidad, así como con el citado grupo de los hermanos Abril de Vivero⁸. Su compromiso

⁷ De entre la ya extensa bibliografía a este respecto, pueden consultarse: Mangini (2001); Nieva-de la Paz (2006), (2008) y (2018: 41-61) y Ena Bordonada (2001).

⁸ Continúo, a la fecha, intentando conseguir documentos escritos o testimoniales sobre este punto, así como de sus contactos y relaciones con los círculos socialistas y de izquierdas, tanto españoles como de sus compatriotas, repetido en todas las sinopsis y

con los conflictos sociales de la época se halla de fondo en la temática de sus novelas y de muchos de sus cuentos, así como en actos en los que participa, como el de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en favor de los ciegos, donde habla de su viaje por las provincias del Perú y de la pobreza de los aborígenes. O la firma, en 1933, del manifiesto en contra de la pena de muerte impuesta en el Perú al poeta Eudocio Ravines —que también firmaron españoles como Manuel Machado, Corpus Barga, Gregorio Marañón, Pedro Garfías, Gómez de la Serna, entre otros, y muchos de los peruanos que vivían en Madrid, como Xavier y Pablo Abril, César Falcón, César Vallejo, etcétera—, publicado en *Luz. Diario de la República* (“Contra la represión”, 1933). También en el generoso apoyo a su compatriota Carlos Oquendo de Amat, que, desde Francia y gravemente enfermo de tuberculosis, se había trasladado a un hospital de Madrid y de allí lo fue a un sanatorio de la sierra de Guadarrama. Este gran poeta murió pronto, con solo treinta años, dejando una única obra publicada —*5 metros de poemas*— que se cuenta, como es sabido, entre las grandes de la poesía peruana de vanguardia. Arciniega le dedicó el artículo “Llanto de quenás sobre una sierra castellana” (*La Prensa*, Lima, 4-3-1937: 3)⁹, e incluso pagó su entierro.

Su primera novela, *Engranajes*, salió a la luz en mayo de 1931, bajo el sello de Renacimiento de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (CIAP). Al mes siguiente, *Heraldo de Madrid* (25-6-1931: 8)

referencias a la autora hasta el momento. De este interés por las ideologías de izquierda no totalitarias da fe una carta que dirigió al ideólogo aprista Luis Alberto Sánchez, a la que este respondió en el escrito *Carta a una indoamericana. Cuestiones elementales del aprismo* (Sánchez, 1932), recogida más tarde por el propio autor (Sánchez, 1978: 11-44) y reproducida en Sánchez, *La vida del siglo* (1988: 373-403). En la segunda edición de *Mosko-Strom*, la editorial Cenit anuncia como de próxima aparición “*Transitando por los tiempos actuales (Ensayo estético-político-social)*”, texto que finalmente no se editó y que hubiera sido de gran interés en este punto. La posición ideológica singular —de ahí también su interés— de la autora y su evolución requieren un análisis detenido; y este, a su vez, de la necesaria recogida previa de todas las fuentes documentales posibles. Un acercamiento a través de su novelística de tema social es el realizado por Arias Careaga (2013).

⁹ Vuelto a publicar en *La Prensa* en un “Suplemento extraordinario” a los 70 años de su fundación, el 23 de septiembre de 1973, p. 20.

recogía la noticia de que la novela había recibido el prestigioso reconocimiento de “El mejor libro del mes”, que otorgaba un jurado compuesto por escritores de la talla de Azorín, Ramón Pérez de Ayala, José María Salaverría, Enrique Díez-Canedo, Pedro Sáinz Rodríguez y Ricardo Baeza, ya muy acreditado por la calidad de los títulos que se iban acumulando. Por ejemplo, por citar solo los dos más cercanos en el tiempo, *Aviraneta*, o la vida de un conspirador, de Pío Baroja, fue el seleccionado para el mes de abril; y *La agonía del cristianismo*, de Miguel de Unamuno, para el de junio. Según señala Delia María Gallardo en *Engrandeciendo la patria*, era la primera vez que se concedía en España este galardón a una mujer (*apud* Suárez, 2017: 196). La crítica valoró especialmente su valentía al haber abordado una novela de obreros (Díaz Fernández, 1931), el estar escrita “con ese ritmo característico de la vida nueva” (“Un gran”, 1931) y su profunda humanidad, con un estilo “sobrio, preciso, contundente y luminoso”. “He aquí —se concluye— con Rosa Arciniega, en sus inicios, la madurez del acierto” (Marquina, 1931). Esto es más relevante en tanto en cuanto todavía se esperaba de la mujer una literatura “femenil”, más acorde, según se pensaba mayoritariamente, a su “sensibilidad”. De ahí que otra escritora contemporánea, Elisabeth Mulder, afirme: “La literatura femenina española es, en esencia y en potencia, demasiado femenina. Demasiado frágil. [...] Rosa Arciniega ha escrito una novela con todas las ventanas abiertas. Merece señalarse especialmente el caso, porque es raro, rarísimo” (*Las Provincias*, 27-6-31: 4)¹⁰.

En diciembre de ese mismo año de 1931, y con el mismo sello editorial, publica una segunda novela: *Jaque-Mate (Panorama del siglo XX)*, la cual recibe la misma distinción de “novela del mes”. Es un relato “político-social” donde se alerta contra la subida de los totalitarismos, especialmente del fascismo, y el abocamiento a una futura guerra mundial, y se apuesta, como única forma de lucha, por la alianza frente al poder de todos los obreros unidos por la paz. En 1933 —con una segunda aparición en 1934—, ve la luz *Mosko-Strom*, en este caso en la editorial Cenit. A ella le siguió *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* (Cenit, 1934), de la que nos ocuparemos seguidamente. Paralelamente va

¹⁰ Reproducido en Mulder (2018: 333-335).

sacando en prensa numerosos cuentos y episodios históricos novelados, alguno de los cuales reunirá más tarde junto a otros nuevos en un volumen titulado *Playa de vidas* (1940); así como artículos periodísticos varios, entre los que destacan los dedicados al “Milenario Imperio de los Incas”, publicados en el diario *Ahora* (del 28 de febrero al 28 de marzo de 1934). Sus colaboraciones se extienden a muy diversas publicaciones y es frecuente encontrar noticias sobre ella en las más variadas cabeceras, como ya se ha comentado.

Una circunstancia que creo interesante considerar es la relativa a las editoriales que acogieron sus obras: la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) y Cenit, sello bajo el que se publicó *Vidas de celuloide*. Cenit había sido creada en la cárcel Modelo de Madrid en 1928, donde coincidieron como presos políticos (bajo la dictadura de Primo de Rivera) Rafael Giménez Siles —codirector de la revista *Post-Guerra* y principal dinamizador de la editorial— y Graco Marsá— activo luchador por la implantación de la República—, los cuales invitaron a sumarse a Juan Andrade, que tenía muchos contactos con la intelectualidad de izquierdas en Europa y podía ayudar a la difusión de las ediciones, aunque después se separó por diferencias ideológicas —la tendencia trotskista de Andrade frente al comunismo más ortodoxo de Giménez Siles—. Antes de finalizar 1928 salió su primer libro, que tuvo mucha difusión. En 1930 Cenit rompió sus acuerdos con la CIAP y continuó con su línea marcadamente de izquierdas, lo que la convirtió en un referente hasta la Guerra Civil (Santonja, 2006). La CIAP, por su parte, fue una agencia de considerable trascendencia en el mundo editorial, especialmente en este periodo tan activo de intercambio entre España e Hispanoamérica (Fuster, 2015).

Arciniega formó parte de la tertulia que Ortega y Gasset mantenía en torno a la *Revista de Occidente* y conferenció en instituciones de prestigio como Lyceum Club Femenino¹¹ y en el Ateneo de Madrid.

¹¹ Creado por un grupo de mujeres de buen nivel cultural y económico, siguiendo el modelo del Lyceum fundado en Londres a comienzos de siglo (1904) por Constance Smedley-Armfield, que fue el primero, fue inaugurado en Madrid, con sede en la llamada Casa de las Siete Chimeneas (Plaza del Rey, 1), el 4 de noviembre de 1926. Su finalidad era atender y potenciar los intereses de la mujer a través de iniciativas en diversos ámbi-

En este último, “institución muy resistente a la entrada de las mujeres” (Ezama, 2017: 35), hizo un apasionado alegato sobre “la revolución permanente en el arte”, haciendo una llamada a destruir las críticas negativas, las teorías y las escuelas artísticas, y acabar con “esos tribunales examinadores de inapelables fallos artísticos, y con las murallas de reglas infatuadas” (“Conferencias”, 1933). El único idioma que debe emplear el artista —reclama— no debe ser otro que el de la obra artística y no el de teorizar sobre ella. Y defiende “el triunfo del sentimiento y la pasión” sobre el frío raciocinio: “¡Gestar la obra artística fría y serenamente!... No; se concibe con pasión y se pare con dolor. Todo lo que en el mundo existe de sublimemente maravilloso, fruto de la pasión y del sentimiento es” (“Rosa” 1933: 4); por lo que terminó conminando a los jóvenes a tener “personalidad y entusiasmo” (“Vida”, 1933). Conviene señalar que la prensa periódica fue para las mujeres una gran plataforma de difusión por lo que son precisamente las fuentes hemerográficas la mejor ventana para conocer su participación en la cultura de estos años (García Maldonado, 2010: 1).

Para María del Carmen Simón Palmer (2015: 180), Arciniega encarnaba “el prototipo de ‘mujer nueva’, que con su profesión y forma de vida reclamaba la igualdad de oportunidades”. Y realmente fue una mujer de su tiempo, o más allá. En *Estampa* (Malboysson, 1932: 26), la vemos en una fotografía pilotando una avioneta de la Escuela de Aviación Civil

tos —jurídico, científico, artístico, etc.— y facilitar el intercambio intelectual, además de organizar obras de carácter social. Su presidenta fue María de Maeztu, las vicepresidentas Victoria Kent e Isabel Oyarzábal (*Beatriz Galindo*) y la secretaria Zenobia Camprubí. Algunas de sus asociadas más destacadas fueron Clara Campoamor, Maruja Mallo, Concha Méndez, Magda Donato, Elena Fortún, María Teresa León, Ernestina de Champourcín, Victorina Durán, María Rodrigo, María Lejárraga, etc. Se admitía como socias a aquellas mujeres con estudios superiores o que hubiesen destacado en algún campo artístico o literario, o bien de labor social. No se adscribía a ninguna ideología política ni religiosa, ni se restringía la entrada por cuestiones de orientación sexual o estado civil. Alcanzó en poco tiempo tanto prestigio que todos deseaban tener la oportunidad de participar en alguna actividad o conferencia. Así, por ejemplo, conferenciaron en él Rafael Alberti, Pedro Salinas, Ramón Gómez de la Serna, León Felipe, Américo Castro... Federico García Lorca leyó allí su poemario *Poeta en Nueva York* y Miguel de Unamuno su obra de teatro *Raquel encadenada*. Véanse para este tema, entre otros, Eiroa San Francisco (2015), Mangini (2001: 88-92) y Marina/ Rodríguez (2009).

que se inauguraba en Valencia. Ya antes había realizado vuelos en el Perú e incluso había sufrido un accidente sobrevolando el río Rímac, según nos cuenta¹². Otro de los adelantos técnicos que apoyó decididamente fue la radio, participando de forma directa en ella: escribió un drama radiofónico, *El crimen de la calle Oxford* —por el que recibió el tercer premio en un concurso de teatro organizado por Unión Radio Madrid en 1933—, hizo lecturas de su obra y colaboró en la revista de radiofonía *Ondas*, en la que incluso fue portada dos veces (el 6 de junio y el 29 de agosto de 1931); y organizó y presentó un programa en dicha cadena para fomentar y difundir las relaciones entre España e Hispanoamérica. Valoraba de este medio su capacidad de llegar a los lugares “de ese afligido y de ese enfermo del asilo, del hospital y de la cárcel, sin calor de afectividades profundas, sin primaveras y sin sol que, temblando en ansiedades, frecuenta el rosario lento de las horas sin emisión en espera de la campanada exacta o de la palabra anunciadora que le traiga la voz y la armonía del mundo de fuera” (1934a: 27). E igualmente que, al entrar dentro de hogar, podía ayudar también a que la mujer dejara de estar aislada del mundo, lo que sin duda contribuiría a su evolución.

Tras su salida de España en 1936, Arciniega viaja por el continente americano dando conferencias, investigando y publicando. Desarrolló una intensa labor periodística escribiendo artículos y cuentos para diferentes publicaciones como *El Tiempo* de Bogotá, *La Crónica* de Buenos Aires, *El Universal* de Caracas, *El Telégrafo* de Guayaquil, *El Diario* de Nueva York, *La Prensa* de San Antonio —Texas— o *La Opinión* de California. Siguió escribiendo sobre figuras y temas españoles y literarios de diversa índole: García Lorca, Blanca de los Ríos, Gregorio Marañón, Menéndez Pelayo, el estreno de *La Celestina* de Margarita Xirgu, la influencia de Vallejo, la literatura argentina tras la Dictadura, el castellano en Norteamérica, etc. Además, fruto de una exhaustiva labor

¹² La primera vez que se sube a una avioneta es igualmente relatada por ella en el artículo “Una reportaje en el aire. Mi primer vuelo en una avioneta pilotada por Ramón Franco” (1930d). Recordemos que Ramón Franco —junto a otros tres tripulantes— había realizado en enero de 1926 la hazaña de sobrevolar el Atlántico en hidroavión, lo que se denominó después el “vuelo del Plus Ultra”.

de documentación por diversos lugares de América, fue publicando una serie de biografías noveladas de conquistadores: *Don Pedro de Valdivia: conquistador de Chile* (1943), *Dos rebeldes españoles en el Perú: Gonzalo Pizarro (el gran rebelde) y Lope de Aguirre (el cruel tirano)* (1946), y *Pedro Sarmiento de Gamboa, el Ulises de América* (1956), que siguieron a una primera, escrita en España y que salió de imprenta cuando ya salían del país —*Pizarro (Biografía del conquistador del Perú)* (1936)—. El impulso para escribirla surgió tras un polémico encuentro mantenido con Gabriela Mistral —con base en las duras acusaciones sobre España y los españoles vertidas por la chilena, en una carta privada que alguien hizo pública— en un almuerzo de intelectuales organizado por el PEN Club en el hotel Ritz, en noviembre de 1935¹³. Cuenta igualmente en su haber *Tres biografías líricas: Beethoven, Schubert y Chopin* (1937)¹⁴.

Entre sus otras actividades, sabemos que colaboró activamente con el *Congreso por la Libertad de la Cultura*; que en 1957 suscribió el *Manifiesto en defensa de Hungría*, de intelectuales americanos encabezados por Pablo Casals, A. Houssay, Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral (otros peruanos firmantes fueron Antenor Orrego y Luis Alberto Sánchez); que fue Agregada cultural del Perú en Argentina, “la primera mujer peruana acreditada como diplomática ante un gobierno extranjero” (Simón Palmer, 2015: 190); y que en 1986, en el Perú, la reconocieron como escritora de prestigio internacional. No volvió, sin embargo, a publicar más novelas, por lo que el valor de la narrativa desarrollada en España cobra una especial relevancia en el conjunto de su trayectoria. Finalmente, afincada en Buenos Aires, falleció, a la edad de 96 años, el 30 de noviembre de 1999.

¹³ Estaban presentes: Azorín —que presidía—, Pío Baroja, Enrique Díez Canedo, Concha Espina, Gregorio Marañón, Pedro Salinas, Víctor de la Serna y el conde de Romanones, entre otros muchos (Morla, 2008: 498).

¹⁴ Del que sus herederos conservan el original, pero hasta el momento no he dado con ninguna edición impresa.

2. Algunas consideraciones sobre el cinematógrafo en España en las primeras décadas del siglo XX

Muestra del asombro y entusiasmo que provocaba la nueva realidad del cinematógrafo son las palabras que Rosa Arciniega escribe para la revista *Ondas*: “De aquel invento (que parecía un inventillo ingenuamente poético) de que las figuras imaginadas se hiciesen movibles, del cinema primitivo, ha surgido el cinematógrafo actual, formidable palanca, capaz —moviéndose en libertad— de levantar en vilo la redondez del Globo” (1934a: 27).

Tras los primeros hallazgos científicos que se desarrollarían dando lugar al cinematógrafo, pronto se vislumbró que sus posibilidades iban más allá de reproducir la realidad en movimiento, pasando, como en la literatura, a recrearla. Fue el ilusionista George Méliès, en 1896, quien dio este paso por primera vez. Con ello, el cine se convirtió pronto en un espectáculo de masas, en una manifestación artística que se expandió por el mundo entero y que conmovió las bases del Arte. En Estados Unidos, la industria cinematográfica estuvo hasta 1912 bajo control del trust Motion Pictures Patents Company (MPPC), pero la calidad del cine europeo y la necesidad de competir con él propiciaron una ley antitrust que abrió las puertas a los productores independientes. La ascensión de la industria cinematográfica estadounidense desde entonces fue ya imparable, sobre todo después de que algunos productores independientes —como Celil B. DeMille, Harper Ince o Mack Sennett— se instalaran en una pequeña ciudad cercana a Los Ángeles, en California: Hollywood. Entre los cambios introducidos, estuvo el de acceder a que aparecieran en los títulos de crédito —reivindicación ya antigua— los nombres de los actores y actrices. Estos se convirtieron pronto en verdaderas divinidades deseadas y admiradas, creando, en poco tiempo, una nueva mitología que fue seguida, como nunca antes, por miles de personas en los más diversos lugares. Consecuencia de ello fue que, paralelamente, sus vidas “extraordinarias” se fueron haciendo públicas y vendiendo a la prensa y a la publicidad, principal cuestión abordada por Arciniega en *Vidas de celuloide*, que mostrará las luces, pero también las sombras, los íntimos

fracasos de esas estrellas de la pantalla cuyas imágenes relucían exitosas y envidiables para el público (“Historia”, 2012).

La nueva industria se extendió rápidamente por todo el continente americano, siendo compañías estadounidenses las que controlaban las salas de proyección. Europa, sin embargo, caminaba por otros derroteros: Italia fue, en esos primeros momentos, la mejor productora de películas de calidad; en la naciente Unión Soviética se desarrolló una filmografía de corte doctrinario, bajo el control del Comisariado del Pueblo para la Propaganda y la Educación; y Alemania mantuvo —durante las primeras dos décadas del XX— un cine menos comercial, más reflexivo¹⁵. Alemania poseía la mejor técnica del mundo en el nuevo arte. Hollywood comenzó por ello a contratar a directores, actores, técnicos y a todo tipo de personal alemán. De ahí que Rosa Arciniega escoja precisamente a este país para encuadrar en él al protagonista de *Vidas de celuloide*, Eric Freyer, y a su mujer, Henriette, y sus primeros pasos en el mundo del espectáculo. Freyer es reclamado desde Hollywood, y acude, como otros muchos, deslumbrado por el mito de lo que era ya incuestionablemente la mayor industria de cine, la que tenía la capacidad de elevarlo de la noche a la mañana al estrellato mundial.

En España, el cinematógrafo entró en 1896, el 15 de mayo, y lo hizo en Madrid, en los bajos del hotel Rusia, en la carrera de San Jerónimo, y siendo el mismo operador de los Lumière quien se ocupó de la proyección. Ya se había oído hablar de él y lo habían precedido otras formas de mostrar imágenes en movimiento, como el kinetoscopio¹⁶. La etapa

¹⁵ Prueba de ello son filmes como *Metrópolis*, *El gabinete del señor Caligari*, *El Golem* o incluso *Nosferatu*; películas que crearon escuela y terminaron influyendo en la industria estadounidense.

¹⁶ El kinetoscopio, considerado como precursor —o como la primera máquina— del cinematógrafo, fue inventado y fabricado por Thomas Alva Edison (1847-1931). Mostraba imágenes en movimiento, en secuencias de unos 20 segundos, que solo se podían ver de forma individual. Fue patentado en 1894, comercializado y de éxito inmediato en Estados Unidos, de donde pasó a Europa en ese mismo año. A partir del kinetoscopio y de otro invento de George Eastman, los hermanos Louis (1864-1948) y Auguste (1862-1954) Lumière, tras unas primeras proyecciones a sociedades científicas y a la Universidad, presentaron en el Salon Indien du Grand Café, en París, la que se considera la primera

pionera en España se dilató más en el tiempo que en otros países y, para Pérez Perucha (2000: 32), habría que prolongarla hasta 1910, faltando en esos inicios el apoyo del suficiente capital financiero. Razones de censura y empresariales trajeron como consecuencia la producción mayoritaria de filmes de tema folklórico¹⁷, a través de la zarzuela especialmente (tanto en cine mudo —se versionaban con acompañamientos musicales en la sala y subtítulos— como en sonoro) (*ibidem*: 88-95). También se hicieron reproducciones de obras teatrales. Poco a poco el espectro se irá abriendo a otras obras narrativas, especialmente contemporáneas o de finales del XIX (Mañas Martínez, 2005). A partir de 1905 el cine fue afirmando su capacidad artística entre los intelectuales españoles (Utrera, 1985: 16; Gubern, 2000: 42; Pérez Perucha, 2000: 28). Es curioso el hecho de que fue el primer arte que el hombre ha visto nacer sin estar asociado a un inicio mitológico, y que lo hizo —frente a las otras artes— lejos de minorías selectas, adueñándose del gran público (Utrera, 1985: 27).

Las relaciones de los escritores desde el fin de siglo hasta el momento en que Arciniega publica su obra fueron diversas, dentro del espectro que marcara Pío Baroja entre los *cinematófilos* y los *cinematófobos*, quedando muy pocos ajenos al novedoso fenómeno, como nos han demostrado los estudios —clásicos ya— de Rafael Utrera y Román Gubern, a los que se han sumado muchos más hasta nuestros días. Y como muestra de forma más directa el rastreo de la prensa de la época, de donde la entusiasta y conocida frase de Manuel Machado (1917: 2): “Divino arte de fijar lo transitorio, triunfo excelso sobre la muerte, historia animada, ayer forzado a convertirse en hoy, resurrección, lazarismo, portento de vivificación”, es una buena muestra. Los *cinematófilos* —dice Baroja— “esperan del cine algo como el Santo Advenimiento”, y los *cinematófobos* auguran que con el cine se iría al “caos, al abismo, a la

proyección comercial: *La llegada del tren a la estación*. Corría el 28 de diciembre de 1895 (“Historia”, 2012).

¹⁷ En el citado artículo (Arciniega, 1930c: 40), en el que Arciniega entrevista al productor Florián Rey, este precisamente se encuentra grabando una película de ambiente castellano; la falta de guiones, pese a la existencia de buenos novelistas en España, es de lo que se queja en este caso.

obscuridad de la noche cineraria” (*apud* Utrera, 1981: 54). En esta categoría tenemos a autores como Antonio Machado o Unamuno, y entre los primeros también a Valle-Inclán.

Barcelona se había adelantado a la capital en cuanto a modernidad artística, por su inclinación mediterránea y europeísta, y fue en Cataluña, el País Valenciano y Aragón donde el cine recaudó sus primeros beneficios. Sin embargo, no ocurrió así con las vanguardias artísticas, que tuvieron mayor acogida en Madrid, debido a que en la Ciudad Condal el “clima cultural conservador impuesto por la próspera burguesía” era opuesto al cosmopolitismo de las vanguardias (Gubern, 1999: 31). No fue sino a partir de 1913 cuando puede decirse que está ya consolidado el espectáculo, y hasta 1919 Madrid no comenzó a homologarse con Barcelona (Pérez Perucha, 2000: 47-88). La intelectualidad más joven se acercó al cine con fascinación. Apunta Gubern que una de las razones fue que “su postura antiburguesa les distanciaba del teatro”, espectáculo este último “burgués, solemne y elegante”, mientras que el cine era “popular, dinámico, vivaz, sin tradición e industrializado”; un “arte de masas”, como la radio, que además cumplía una “función modernizadora de liberador de costumbres” (Gubern, 1999: 80-81; y Báez y Pérez de Tudela, 2012). Las películas proyectadas, especialmente las estadounidenses, mostraban una sociedad más moderna, donde, por ejemplo, los hombres compartían tareas domésticas, las mujeres trabajaban, existía el divorcio y el sexo gozaba de una mayor permisividad, etc. (Báez y Pérez de Tudela, 2012: 140), de ahí las reticencias ya citadas en los sectores conservadores. Razones todas ellas que entusiasmarían igualmente a la joven e iconoclasta Rosa Arciniega.

El año 1929, con la producción de *La aldea maldita*, realizada por Florián Rey, una película que fue mítica, se alcanzó “el pleno desarrollo del lenguaje cinematográfico clásico”, con la introducción a la vez de “toques vanguardistas” (Mañas Martínez, 2005: 6). Y es igualmente el año de otra película que hará historia, *Un perro andaluz*, con la que Luis Buñuel, junto a Salvador Dalí, obtendría un éxito fulgurante en París. Un nuevo paso se dio con la primera película sonora, *El misterio de la Puerta del Sol*, de Francisco Elías Riquelme. Ernesto Giménez Caballe-

ro fundó *La Gaceta Literaria* (1927), en la que el citado Buñuel tenía a su cargo una sección de cine; y también fundó el Cineclub Español¹⁸. Hasta una treintena de cineclubs funcionaron en España en los años republicanos, cubriendo una amplia gama ideológica, del comunismo al falangismo (Gubern, 2000: 162). Y es impresionante la lista de revistas especializadas o con secciones dedicadas al cine que se publican (Seoane/ Sáiz, 1998: 178-179; 311; 381-382 y 503-504), especialmente en Madrid y Barcelona, ciudad esta última donde surge *Arte y cinematografía* (1909), primera revista especializada de relevancia¹⁹. Hasta las más intelectuales, como *Revista de Occidente*, le dedican su atención; y “un periódico tan serio como *El Sol*, que rehusaba hablar de toros, dedicaba, en cambio, un importante espacio a este espectáculo, incluso en los aspectos más frívolos, y tenía que justificarse por ello ante parte de sus lectores” (Seoane/ Sáiz, 1998: 381). Igualmente hizo el diario *El Debate* (24 de enero de 1929): “El teatro, el *foot-ball*, los toros, tienen su público; el cinema tiene por público el mundo. Opinamos que un periódico católico no debe, no puede, mostrarse irreductiblemente hostil a este espectáculo, mundano, desde luego, como los otros, pero que se ha convertido en una exigencia de la vida actual” (*apud* Seoane/ Sáiz, 1998: 381). Son muestras más que significativas.

La literatura —en todos sus géneros— tampoco escapó a su magnetismo y, además de la influencia que se apreciaba en el estilo de muchos escritores y las referencias directas o en la técnica teatral, se publican en estos años novelas cuyo tema es el mundo del cine. Además de *Vidas de celuloide*, encontramos *La mejor film: novela* (1918) de Carmen de Burgos; *Cinelandia: novela grande* (1923), de Ramón Gómez de la Serna; *La virgen de California: novela de una estrella del cinematógrafo* (1925), de Julio Calvo Alfaro; y *Cinematógrafo: novela* (1936), de Andrés Ca-

¹⁸ De gran interés en este punto es la detallada información ofrecida por Gubern de todas las sesiones del Cineclub y su antecedente en la Residencia de Estudiantes, así como la dedicada a “*La Gaceta Literaria* y el cine” (1999: 260-389 y 202-259 respectivamente).

¹⁹ “[...] con periodicidad mensual y dirigida por Joaquín Freixas Saurí. Incluía artículos sobre técnicas cinematográficas, críticas de cine, fotografías de los grandes actores del momento y publicidad de las principales casas distribuidoras” (Seoane/ Sáiz, 1998: 179).

rranque de Ríos, junto a numerosos cuentos (Barrera, 2014: 178). Junto a todo ello, es de interés también citar las numerosísimas colecciones de novela corta, que tuvieron un enorme éxito. Entre ellas destacó *La novela semanal cinematográfica* (1922-1932). Se publicaban en formato libro y también en la prensa. A través de ellas —afirma Patricia Barrera— “podemos reconstruir parte de la historia social del cine en España” (Barrera Velasco, 2013: 117).

En los años 30 hasta la Guerra Civil, muchos autores se volcaron con la empresa cinematográfica. En 1932 se creó Cifesa, que sería la principal productora hasta mediados de siglo. Junto a ella, de tinte menos conservador, producía Filmófono, de Ricardo Urgoiti (inventor de un sistema de sincronización sonora para las películas del mismo nombre y creador también de Unión Radio), que contrató a Buñuel. Numerosos escritores en nuestro país trabajaron además para empresas hollywoodenses, adaptando los diálogos para las versiones españolas e incluso escribiendo guiones. Nos cuenta Mañas Martínez (2005: 7):

Edgar Neville llegó a la MGM, donde tuvo una estrecha amistad con Charles Chaplin, llamó a López Rubio y después se les unió Tono. Luego López Rubio pasó a la Fox y a su vez llamó a Jardiel Poncela. Miguel Mihura que también pertenecía a la misma generación no pudo viajar por encontrarse convaleciente de una enfermedad pero también desarrolló una actividad relacionada con el cine.

Gracias a esta inmediata y entusiasta acogida, muy pronto se extendieron las sesiones públicas, en primer lugar acompañando a otros espectáculos; por ejemplo, como entretenimiento en los entre actos de obras teatrales, para enseguida cobrar entidad propia. Centrándonos en el Madrid que acogerá a la escritora peruana, vemos cómo se comenzaron a construir locales exprofeso, como el cine Gimeno, el Salón Venecia, el Salón Doré, el Cine Chanteler o el Salón Regio, que fueron cobrando cada vez mayor relevancia, convirtiéndose incluso en “emblemas arquitectónicos” de la nueva modernidad (Rodríguez Martín, 2019: 29-34). Buena muestra de ello, por poner una conocida, es el cine Callao, inaugurado en 1926, cuyo edificio podemos admirar hoy día. Y fue creciendo exponencialmente su número durante los años 20 y 30 hasta la

Guerra Civil. No hay que olvidar tampoco las grandes transformaciones urbanísticas y de transportes que Madrid como ciudad estaba teniendo, acompañadas de un considerablemente aumento de su población. La economía se fue transformando, aumentando el sector terciario y con ello una clase media dinamizadora. E hizo también su aparición “la nueva sociedad del ocio y del consumo, en la que tuvo un papel destacado el cine que, junto al fútbol y a los toros, se convirtió en el espectáculo de masas por antonomasia en la ciudad” (Rodríguez Martín, 2019: 24). Idea del furor que el nuevo invento provocó entre el público lo da el dato de que “al comenzar la década de los años treinta [la oferta] ascendía a 37 locales y 58.800 localidades para una población de 809.400 habitantes” (*ibidem*: 34), y que estas salas “ofrecían diariamente dos o tres sesiones, o proyecciones continuas desde las 11 de la mañana hasta la 1 de la madrugada. El cinematógrafo se había convertido en un espectáculo de masas en la ciudad”. En definitiva —concluye Rodríguez Martín— “la sociedad madrileña abrazó con fervor el nuevo espectáculo y la asistencia al cine se convirtió en una práctica de ocio habitual para amplias capas de la población a lo largo del primer tercio del siglo XX” (*ibidem*: 58). El teatro, por su parte, debido a esta y otras razones, había entrado en crisis, lo que alentó las polémicas cine-teatro (Utrera, 1985: 53-74).

Esta expansión dio lugar a un fenómeno sugerente: su poder democratizador. El cinematógrafo fue del gusto de todo tipo de público y los precios enseguida se hicieron asequibles al precario sueldo de los trabajadores de la época. En los barrios populares se comenzaron a construir salas de cine iguales en lujo y modernidad a las del centro de Madrid, cuestión esta —aunque la motivación fuera su alta rentabilidad— que considero sumamente interesante, pues contribuyó sin duda, junto al resto de reivindicaciones y medidas en torno a la llamada “cuestión social”, tan candente en esas décadas, a la dignificación de las clases populares. Y resumía igualmente el ansia de modernidad de la sociedad madrileña de entreguerras (Báez y Pérez de Tudela, 2012: 97). Como dato anecdótico, es curioso comprobar cómo, en unas entrevistas a niños trabajadores que Elena Fortún realizara para la sección infantil de la revista *Blanco y negro* —bajo la voz de un personaje, el conejo

Roenueces—, todos ellos citan al cine entre sus aficiones favoritas. Pío Baroja, en *La intuición y el estilo*, afirma: “el cinematógrafo es una de las causas laminadoras más fuertes de la sociedad actual”. Contribuye, al ser colectivo y de masas, a “la era de la unidad”, igual que a “la mezcla de razas, el socialismo, el internacionalismo de los deportes, la moda y la radio” (*apud* Utrera, 1981: 64).

Son los éxitos de Hollywood los que en mayor medida se proyectan, y los actores y actrices de sus películas los que causaban un verdadero furor y tenían miles de admiradores y seguidores. Así pues, introducidos ya a grandes rasgos en el ambiente que se respiraba en el Madrid en que se instaló Rosa Arciniega, pasemos a analizar las particularidades de una de las novelas que se desarrollan por entero dentro del universo creado por el nuevo arte. No sin antes precisar que, aunque los cambios que el cine introdujo en la forma de comunicar hicieron que, indefectiblemente, la literatura —entre otras artes— se viera afectada (Sánchez Noriega, 2000), no nos detendremos aquí a abordarlas. Aunque las influencias de lo cinematográfico en el estilo de Arciniega son significativas, no son relevantes para el presente estudio, ya que el empeño de la autora en *Vidas de celuloide* no se enfocó en la técnica narrativa utilizada, sino en la reflexión de todo aquello sobre lo que se construía, desde el punto de vista de lo humano, el mundo del cine. Es lo que le interesa más allá de lo artístico, o unido a ello, como en el resto de su producción narrativa.

3. Luz detrás de los focos: Vidas de celuloide

Rosa Arciniega abre su novela con una cita de *Del sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno: “Los ídolos de las muchedumbres son pronto derribados por ellas mismas, y su estatua se deshace al pie del pedestal sin que la mire nadie, mientras que quienes ganan el corazón de los escogidos, recibirán más largo tiempo fervoroso culto en una capilla siquiera, recogida y pequeña, pero que salvará las avenidas del olvido”. Es toda una declaración de intenciones y la base de la tesis que defiende en su novela, la tragedia de tantos que sueñan con el estre-

llato en el celuloide “con la ciega inconsciencia de una mariposa que se precipita contra la luz que ha de quemarla” (Arciniega, 2021: 190).

Vidas de celuloide narra la historia de Eric Freyer, un artista alemán de *music hall* que recibe una invitación desde Hollywood para hacerse una prueba. Junto con su esposa, la bailarina Henriette, mujer fuerte, independiente y honesta, había logrado superar mil precariedades y montar un espectáculo común, que estaba adquiriendo cierto éxito. Pese a todo, Henriette lo apoya incondicionalmente y lo ayuda para que pueda viajar a Los Ángeles. Allí conocerá la fama, y también a la gran diva Olga D’anti, con quien mantiene un romance y contrae un segundo matrimonio. Sin embargo, pronto sufrirá un proceso similar al de otras estrellas de la pantalla, apagándose con la misma rapidez con la que se había iluminado.

La novela comienza —y ello no es arbitrario— con el encuentro del protagonista, recién bajado del tren que lo ha llevado a Los Ángeles, con dos personajes: en primer lugar Maurice Roger, que será su mentor, y también una especie de voz de la conciencia para Freyer, de la que se vale la autora para desplegar y defender sus tesis. Roger lo ayuda en su carrera, pero —llevado por su desencanto personal tras más de 20 años trabajando en Hollywood—, desde su primer encuentro, le mostrará la cara oculta de aquel mundo de engaños:

Y volvió a enzarzarse en otra interminable perorata sobre “los dos millones de trucos” publicitarios por lo menos que cada mes se ensayaban en Hollywood para mantener despierta la curiosidad del mundo entero; sobre el mínimo de verdad que había en el fondo de esta gran mentira cinematográfica que él, Maurice Roger, conocía como ninguno. Estas cosas, claro estaba, no podían propalarse entre “las gentes de la calle” porque, al fin y al cabo, eran casi las principales bases del negocio, pero a él, que era ya de “casa”, sí podía decírselas. (Arciniega, 2021: 50)

También, en la misma estación, provocando el revuelo entre la gente, que lo miraba “con esa mezcla de admiración, de respeto y de extrañeza ingenuas con que el vulgo contempla siempre a los artistas famosos” (*ibidem*: 48) se toparon con el actor Adolphe Menjou. Francisco

Ayala, en 1929, definió a Menjou en uno de los artículos recogidos en *El escritor y el cine* de esta manera: “esclavo, como un planeta que se cree estrella. [...] actor hueco, de bulto [...] un actor de teatro ligero, sentimental y vacío, aferrado a las buenas maneras y a los vestuarios complicados. [...] finge, se adapta, simula” (Ayala, 1988: 55-56). Sin embargo, Freyer lo siente superior porque es una estrella y le produce felicidad el simple hecho de haberlo visto, y aún más el que Marice Roger se lo presente. Es la pomposa falsedad en la que él mismo se verá envuelto y que terminará engullendo su vida. Su paso exitoso por Hollywood se iría convirtiendo en una farsa folletinesca, de decorado, impostada, justamente como apostilla Ayala, “edificio de bambalina, de sonrisas, de gestos” (*ibidem*: 56). Es muy probable que la autora conociera este texto —recordemos que Ayala era también del círculo de la *Revista de Occidente*— o bien opinaba de forma similar sobre Adolphe Menjou: y pienso, aunque no sea demostrable, que bien pudo utilizarlo en su novela en el sentido comentado. De la misma manera que encuentro un paralelismo entre Olga D’anti y Greta Garbo, símbolo de la “mujer fatal” que esconde una enorme pesadumbre y desamor, juguete de su propia imagen.

Eric Freyer había salido de la calle, era un pícaro golfillo que, acompañado al acordeón por su padre —“astroso y paralítico”— ofrecía su espectáculo en los mercados y en las calles a cambio de las pocas monedas que le arrojaban al paso. Su padre murió pronto y, a los quince años, Eric ya poseía cierta fama “en el Berlín desconocido y sombrío de los suburbios enigmáticos” (Arciniega, 2021: 84): tenía una querida, frecuentaba los lupanares y era el típico don Juan burlador de mujeres hasta que conoció a Henriette, cantante y bailarina en uno de los *music halls* por los que pasó trabajando. Henriette, que provenía igualmente de la pobreza y el infortunio, mantenía por el contrario una gran integridad moral pese a todas las presiones del ambiente que la rodeaban. Se casaron con un sincero amor y montaron, como se ha dicho, un espectáculo que, poco a poco, fue sacándolos de la penuria económica, hasta la llegada de la carta que ofrecía a Eric la oportunidad de hacerse una prueba en los estudios de Hollywood. La alegría fue grande, pero ya Henriette se planteaba íntimamente “si aquella buena suerte actual no sería su desgra-

cia futura” (*ibidem*: 107). No obstante, a la llamada de Hollywood acudían todos, las más diversas razas, religiones y culturas, con “una misma ambición, una misma idea obsesionante [...]: el ansia del dólar y de la gloria. Triunfar en Hollywood” (*ibidem*: 119). Porque ni el desencanto de Maurice Roger podía negar que había sido “la carrera más prodigiosa de una ciudad” (*ibidem*: 110).

El cine había llegado para deslumbrar. El público esperaba en la pantalla un espectáculo que lo alejase momentáneamente de la chatarra de sus vidas cotidianas. Retomando las citadas entrevistas recogidas por Fortún —recientemente reunidas bajo el título de *Lo que los niños cuentan. Entrevistas a niños trabajadores (1930-1931)* (2019)— viene al caso aquí el testimonio de uno de ellos, Francisco Fernández, de 13 años, trabajador en el campo, que cuenta que un día feriado su madre lo llevó a la capital a ver una película: “¡Qué señores tan limpios y tan bien *trajeaos!*! Cuando se encendió la luz me eché a llorar de la rabia, porque se me había *olvidao* lo feo que estaba *too* alrededor, y lo feos que éramos nosotros...” (Fortún, 2019: 272-273). Así pues, lo que el público gustaba y esperaba encontrar era precisamente vidas glamurosas, algo que alentara sus fantasías consiguiendo que cada cual sobrevolara por un momento sobre su cruda realidad, una evasión que la hiciera más llevadera.

Pero dicho espectáculo no es sino pura fachada; la primera visita que Freyer hace con Roger a los estudios de rodaje es la metáfora de la lección que este ha de aprender:

todas estas reconstrucciones arquitectónicas estaban dotadas de una rara particularidad. Mientras el “transeúnte” seguía marchando por entre ellas, la sensación de su autenticidad era perfecta. Perfectas las puertas, las fachadas, el estilo... Pero así que se trasponía uno de los umbrales, aparecía el reverso con toda su desoladora falsedad: nada; el vacío; mondos tabiques que venían a representar lo que las bambalinas de papel en el teatro: un fondo para encuadrar la farsa. (Arciniega, 2021: 115)

Esta tendencia hacia lo extraordinario se convirtió en una verdadera exigencia para el productor que, como todo empresario, buscaba

la máxima rentabilidad. La celebridad de los artistas de cada película contribuía notablemente a ello, por lo que se veían “obligados” a montar una propaganda paralela en la que el producto que se vendía no era solo el estreno cinematográfico, sino también los propios actores, convertidos así en objetos comerciales. De ahí que la prensa se ocupase, más allá de la información y la crítica, de la intimidad, excentricidades y numerosos escándalos (reales o inventados) de las grandes estrellas de la pantalla. Un fenómeno cuya reflexión desde diversos ángulos ocupa muchas de las páginas de *Vidas de celuloide*.

Agnus Lewis, *manager* de Eric Freyer, será el ejecutor del vaticinio que le hizo Roger: “prepárese usted a cambiar de piel como las serpientes. Y mienta; mienta usted estrepitosamente. Por muy inverosímiles que sean sus mentiras siempre parecerán cuentos ingenuos al lado de las que aquí escuchará usted” (*ibidem*: 124). Este mismo será quien se ocupará desde el primer momento de trazarle un plan, al que Eric ha de adaptarse si no quiere renunciar a todo. Lewis, sin ambages, se lo deja claro:

—Señor Freyer... usted, como simple aspirante que es, creará que lo más importante para lanzar con éxito a un actor es que su trabajo resulte concienzudo y perfecto... Bien; pues no señor. Lo más importante, lo positivamente difícil es conferirle categoría comercial; darle a conocer en el mercado cinematográfico. En suma: crearle una fama internacional. Y esto solo puede conseguirse por la vía publicitaria.

[...] es preciso que usted acepte de antemano todo cuanto yo invente sobre su vida y personalidad... (*ibidem*: 125,127)

Quejándose a la par de lo “terriblemente dificultoso de su profesión”, al tener que inventar cada día nuevos trucos publicitarios:

¿Qué idea inédita se podía lanzar ya a los públicos? Desde el ingenuo reclamo de los divorcios y casamientos más inverosímiles hasta las ‘muertes fingidas’, todo se había ensayado ya. Desafíos, escándalos, robos, desapariciones, vampirismo... Todo, todo agotado. (*ibidem*: 130)

Y Eric acepta, porque su “suprema ambición” —como la de muchos— era la de triunfar en esa “Babel loca y disparatada” que era Hollywood.

El hecho de que el cine estuviera ligado irremisiblemente a una empresa industrial es algo a tener en cuenta. Es el mercado el que condiciona la producción de toda película, y también todo y a todos los que participan en ella. Apuntaba Francisco Ayala que “nunca hubo otra que dependiera en tan alta medida de los factores ajenos a la intención estética misma”. Ni la poesía, a la que incluso el poeta ha de consagrar “algún sacrificio económico”, ni la novela, cuyo gusto concreta “a su alrededor un público de sensibilidad afín” (aunque en algunos casos, en el momento actual, esto sería matizable), ni siquiera en el teatro, en el que, aun siendo semejante al cine, “el sentido artístico está defendido por los criterios de una poderosa tradición”. La técnica cinematográfica prácticamente excluye, independientemente de que el empresario pueda tener sentido artístico y lo tenga en consideración, “la posibilidad de una elaboración artística libre de los fines de la empresa” (Ayala, 1988: 71-73). De ahí también la casi obligación para el guionista y el empresario del *happy end* en cualquier tipo de film. Quizá por eso es tan interesante el punto de vista de Arciniega y la resolución final de *Vidas de celuloide*. A Arciniega no le interesa que la novela tenga un tono romántico ni primar la historia de amor; por eso en ella solo alcanza la dimensión necesaria para sustentar la transformación de Eric. Y aunque los costes que debían arrostrar las empresas cinematográficas eran fabulosos, “para todo ello y para mucho más da el ansia de drogas imaginativas que siente el mundo” (Arciniega, 2021: 116), reflexiona Roger en la novela. *Vidas de celuloide* ofrece este espectáculo, el de aquellos que se entregan al supremo dios de la fama, al que han de sacrificar como ofrenda sus propias vidas. Y, más allá, el más horrible de los vacíos:

¿Qué quedaba —se pregunta Freyer— en su corazón y en su boca del paso de estos ruidosos años de triunfo? [...] ¿Con qué acopio de afectos verdaderos había atemperado él su huerto interior para soportar el calcinado verano que ahora se desplomaba violentamente sobre su vida? (*ibidem*: 407)

Las leves reticencias del primer momento pronto se disipan y, atropellado por el éxito tras su primer film, siente cómo su vida pasada va desapareciendo entre las brumas y Henriette con ellas, desplazada, tras un levísimo asomo de remordimiento por la “maravillosamente bella y elegante” Olga D’anti, que se le ofrece nimbada por “el halo luminoso de su leyenda de mujer inquietante” (*ibidem*: 136). Así como el prototipo masculino lo proporciona el protagonista, el femenino se desdobra, reescribiendo el modelo decimonónico, entre Henriette y D’anti. Esta última, aunque descrita bajo el tópico de la “mujer fatal”, esconde una desasosegante soledad y un profundo desamor, los mismos en realidad que sufrirá Henriette. Pero mientras Henriette simboliza la sensatez y la seguridad, Olga es la locura y la posesión. Arciniega utiliza la consabida imagen de la sirena para describir el poder de seducción de esta última, pero combinándolo con un segundo simbolismo contrario, el que le otorga la propia D’anti, que la tiene como icono, al ser la única —le declara a Eric— que escapa a la violación: “Nadie, ni dios ni mortal, podía ufanarse de un triunfo sobre ellas”, y si en algún momento cayó en la seducción de un hombre astuto, “avergonzadas y con un sentido militar del honor, se despeñaban de cabeza en el mar, suicidándose para no sobrevivir a su derrota” (*ibidem*: 226). En realidad, Olga es una mujer libre, rebelde, fuerte, que ante el impulso violento de Eric por poseerla responde: “¡Así no! Yo me doy. No se me toma. [...] Me doy o me niego, según mi voluntad. Y menos, por la fuerza” (*ibidem*: 219-220). También es sensible y con una idea clara del amor:

el paso de una vida por otra no se señalaba por la materialidad de un contacto físico, ni tampoco por el simple hecho de haber permanecido unidos dos seres por un lazo conyugal durante un período de tiempo más o menos largo. [...] el paso de una vida por otra vida se caracterizaba por algo más profundo y sutil [...] dejar en ella huellas, rastros, señales hondas e indelebles. (*ibidem*: 222)

Henriette tampoco se ajusta al modelo de la “mujer virginal”, puramente espiritual, por el contrario, ha trabajado en ambientes sórdidos, manteniendo al igual que Olga, aunque con comportamientos opuestos, su libertad personal. Y, más que el abandono y el desamor de Eric, le

duele la imagen proyectada al exterior de mujer abandonada digna de pena y conmiseración; la imagen, pregonada a los cuatro vientos, de “la pobre Henriette”.

Aunque sin ser el tema central de ninguna de sus novelas —sus modelos femeninos no son reivindicativos ni se ajustan a un feminismo militante²⁰—, Arciniega siempre hace reflexión de la ominosa circunstancia en que, por pura necesidad, han de verse las mujeres. Por ejemplo, las que ejercen la prostitución o, en la industria cinematográfica, como se detalla en *Vidas de celuloide*, las que han de utilizar su cuerpo como único medio de conseguir un sueño similar al perseguido por Eric. Arciniega se rebela contra el trato que reciben, pues siguen siendo, aunque bajo una falsa apariencia amable, un objeto comerciable:

La antigua esclava en venta podía al menos esbozar un tímido gesto de turbación ante el frío ojo del mercader y aún escamotear hábilmente su belleza, temiendo el destino que le daría su nuevo dueño. Estas voluntarias esclavas actuales, no. Sus dueños tiránicos eran el Hambre y la Necesidad y, para vencerlos, todas las armas eran buenas. (*ibidem*: 196)

También es muy crítica con las mujeres que, pendientes únicamente de su propia belleza y de mantener una vida de ociosidad y lujos, hacen de ella una farsa hueca.

Entre el resto de personajes, Arciniega utiliza para reforzar aún más su tesis, al compositor Miguel Plazowsky, joven promesa de la música polaca, al que apodaban “Liszt II”, que tras ser reclutado por compañías cinematográficas de Hollywood y haber tenido éxito y ganado enseguida mucho dinero “haciendo cancioncillas [...] a la medida y al capricho de los financieros del cinema” (*ibidem*: 345), desvió su vocación

²⁰ El interés de Rosa Arciniega en sus novelas no está enfocado hacia la reivindicación feminista —en general, el tipo de mujer en el conjunto de su narrativa (novelas y cuentos) es tradicional, incluso, en algunos casos, cargado con tintes negativos—, sino a temas humanos relacionados con el problema social y político, la alienación en la que puede caer una sociedad —hombres y mujeres— que sustituya los valores “esencialmente humanos” por intereses espurios.

para siempre y, finalmente, sufrir una gran amargura por ello: “¡Adiós, pues, cielo inmortal del Arte!” (*ibidem*: 237), se lamenta a Roger entre maldiciones. Pero nuevamente la razón primera es la necesidad; “Plazowsky era el marido de un cadáver ambulante y el padre de tres criaturas ictéricas y andrajosas” y él mismo “empezaba a convertirse en un exhombre” (*ibidem*: 350). Mientras tanto, el público los imagina con una vida despreocupa, ligera, feliz...:

¿No transpiraban estos hombres y mujeres alegría y frivolidad por todos sus poros? Así, así era como se los imaginaba el mundo, al conocer estas escenas a través de las fotografías de las revistas ilustradas. ¡Qué bien se vivía en Hollywood! Y, sin embargo... (*ibidem*: 354)

Sin embargo, la ilusión se mantenía y “el gran vórtice succionante californiano atraía a diario por un lado a un enorme tropel de ilusos, arrojándolos, luego de haberlos destrozado en la implacabilidad de su remolino, lejos de sí violentamente” (*ibidem*: 409). Incluso la rebelde y libre Olga también confesará finalmente haber sido “lo que han querido que sea” (*ibidem*: 447). Y la reflexión final vuelve a reiterar:

Haber fijado la suprema ilusión de nuestra existencia en lo más perecedero de ella: en la belleza que se marchita con la fugacidad de una flor; en la perfección física que se disuelve como el barro en unos cuantos años... ¡Y no tener ninguna otra ilusión ya para llenar este vacío del después! (*ibidem*: 452)

Porque, irremediablemente, sus vidas quedaron “encerradas para siempre en un metro de celuloide” (*ibidem*: 454).

La mayoría de las novelas escritas en España dedicadas al cine por aquellos años, citadas anteriormente, muestran igualmente a sus protagonistas como “víctimas”, “productos” de las grandes compañías, que se han dejado engañar por la fascinación de la fama, la belleza, el lujo, las fiestas elegantes, etc., y coinciden en desvelar la completa “falsedad del mundo cinematográfico” (Barrera Velasco, 2014). Es esta la base, además, que “sirve de eje para articular la crítica social en estas novelas” mostrando “una realidad vergonzante que destroza las almas de los que viven en ella” (Barrera Velasco, 2019: 196).

En definitiva, y como se ha comentado, Arciniega valoraba positivamente los nuevos avances tecnológicos, le entusiasmaban y se sumaba de forma activa a ellos considerando que revolucionarían —de forma pacífica— la vida de los pueblos. Pero a su vez, era crítica con el mal uso que se les pudiera dar alejándolos de lo humano. Es la tesis de *Mosko-Strom*, distopía de la modernidad; la de *Engranajes*, que muestra la extrema dureza de la vida y del trabajo de los obreros que han de sostener la maquinaria que mueve dicha modernidad. Igualmente *Vidas de celuloide* refleja el coste humano que puede esconder la brillantez del que pronto se llamó séptimo arte, centrándose —como ya se supo ver desde el primer momento de su publicación— en la otra cara de esa “obsesión amable del mundo”, a la que Arciniega se enfrenta como “captadora diestra de rostros y gestos humanos”, mostrando “lo que ya no llega tan frecuentemente a los espectadores de las salas de cinema: el dolor, el desaliento, la ruina, el tremendo drama íntimo de muchas de esas vidas de celuloide, que pagan con lágrimas sus sueños y su gloria” (“Los últimos”, 1934). Pese a ello, es necesario anotar la diferencia de intensidad respecto a sus tres primeras novelas, más explícitas y duras, y centradas en las cuestión social y política tan candente esos años. Y es interesante señalar que con *Vidas de celuloide* Arciniega cerró su producción de novelas, aunque continuó escribiendo narración en sus biografías, noveladas pero muy documentadas, de conquistadores. Reflexionando sobre ello, Raquel Arias afirma: “el ambiente de efervescencia conocido en la España de los años treinta, las esperanzas en un mundo diferente, se habían disipado” y, para la autora, “pocas propuestas quedaban por hacer desde su perspectiva sobre un mundo que ya había sido rechazado como inhabitable” (Arias Careaga, 2013: 194). Ello puede ser un posible argumento que sumar a la explicación de ese abandono suyo ya para siempre —pese al gran éxito obtenido con sus novelas— de la literatura de ficción, sobre el que solo cabe conjeturar. Considero que personal y literariamente, Rosa Arciniega no cayó en la trampa de ningún sectarismo, moda o imposición social, de ahí el haber sido “leída desde marcos ideológicos muy disímiles y, por tanto, ubicada en un lugar extraño del campo cultural” (Suárez, 2017: 192), panorama que se irá esclareciendo a la luz de la puesta en circulación de la lectura

directa de su nutrida —y excelente— obra narrativa y periodística, que mereció, tras la publicación de *Vidas de celuloide*, el siguiente juicio: “Rosa Arciniega es actualmente —con Pío Baroja— la novelista más auténtica que tienen las letras españolas y americanas” (C., 1934: 3).

Recibido: 27/10/2020

Aceptado: 19/03/2021

Referencias bibliográficas

Arciniega, Rosa (1930a), “Cómo se crían los hijos de nadie. El Instituto Provincial de Puericultura y colegio de La Paz (antes inclusa)”, *Nuevo Mundo*, 1877, 10-1, pp. 16-18.

--- (1930b), “Una entrevista con el hijo del presidente del Perú. Augusto Leguía Swayne cuenta sus impresiones de su viaje a España”, *Nuevo Mundo*, 10-1, p. 27.

--- (1930c), “Cómo se hace una película en España. Trucos, argumentos e inconvenientes”, *Nuevo Mundo*, 1-883, 21-2, pp. 40-41.

--- (1930d), “Un reportaje en el aire. Mi primer vuelo en una avioneta pilotada por Ramón Franco”, *Nuevo Mundo*, 1.910, 29-8, pp. 14-15.

--- (1934a), “El sentido humanitario de la radio”, *Ondas*, 466, 16, p. 27.

--- (1934b), *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, Madrid: Cenit.

--- (1936), *Pizarro (Biografía del conquistador del Perú)*, Madrid: Cenit.

--- (1940), *Playa de vidas*, Manizales (Colombia): Editorial Zapata.

--- (1943), *Don Pedro de Valdivia: conquistador de Chile*, Santiago de Chile: Nascimento.

--- (1946), *Dos rebeldes españoles en el Perú: Gonzalo Pizarro (el gran rebelde) y Lope de Aguirre (el cruel tirano)*, Buenos Aires: Sudamericana.

--- (1956), *Pedro Sarmiento de Gamboa, el Ulises de América*, Buenos Aires: Sudamericana.

--- (2021), *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, ed. y próls. de Inmaculada Lergo y Roberta Previtera, Sevilla: Espuela de Plata.

Arias Careaga, Raquel (2013), “Rosa Arciniega y la novela social: las trampas del Progreso”, en César de Vicente Hernando (ed.), *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada (1925-1935)*, Miami: Stockcero, pp. 171-196.

Ayala, Francisco (1988), *El escritor y el cine*, Madrid: Aguilar.

Báez y Pérez de Tudela, José María (2012), *Fútbol, cine y democracia. Ocio de masas en Madrid. 1923-1936*, Madrid: Alianza.

Barrera Velasco, Patricia (2013), “Las novelas cinematográficas”, en Ángela Ena Bordonada (ed.), *La Otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 115-128.

--- (2014), “Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 32, pp. 175-188.

--- (2019), “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.

C. (1934), “Vida literaria. *Vidas de celuloide (La novela de Hollywood)*”, por Rosa Arciniega, *La Tierra*, 1.222, 3-12, p. 3.

“Conferencias” (1933), “Conferencias. ‘La revolución permanente en el arte’, por Rosa Arciniega”, *El Sol* 4.964, 9-7, p. 4.

“Contra la represión” (1933), “Contra la represión en el Perú. Por el indulto de un condenado a muerte”, *Luz. Diario de la República*, 315, 7-1, p. 12.

Cuesta, Josefina, María José Turrión y Rosa María Merino, eds. (2015), *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón.

Denegri, Francesca (2018), *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Cusco: Cesque editores (3.^a ed. ampliada y revisada).

Díaz Fernández, José (1931), “Libros nuevos”, *Crisol*, 25, 30-5, p. 13.

Eiroa San Francisco, Matilde (2015), “El Lyceum Club: cultura, feminismo y política fuera de las aulas”, en Josefina Cuesta, María José Turrión y Rosa María Merino (eds.), *La Residencia de señoritas y otras redes culturales femeninas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, pp. 197-225.

Ena Bordonada, Ángela (2001), “Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”, en María José Porro Herrera (ed.), *Romper el espejo: La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura lectura textos (1001-2000). III Reunión Científica Internacional (Córdoba, diciembre 1999)*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 89-111.

Ezama Gil, Ángeles (2017), “Mujeres hispanoamericanas en el Ateneo madrileño: ¿confraternización, autoridad o celebridad?”, *Ínsula*, 841-842, pp. 35-39.

Fornet, Emilio (1934), “Las mujeres en el arte”, *Estampa*, 323, 17-3, pp. 16-18.

Fortún, Elena (2019), *Lo que los niños cuentan. Entrevistas a niños trabajadores (1930-1931)*, ed., pról. y notas de María Jesús Fraga, introd. de José María Borrás Llop, Sevilla: Renacimiento.

Fuster, Francisco (2015), “Semblanza de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (1924-1931)”, en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczc9w5>> [consulta 20-03-21].

Gallardo, Delia María (1947), *Engrandeciendo la patria. Libro de lectura con valor oficial, por... Para instrucción Primaria y Secundaria*, pról. de Luis Lama, Lima: [Imprenta Enrique R. Lulli].

García Maldonado, Begoña (2010), “La participación de las mujeres en la difusión de la cultura (1920-1936). Aproximación a través de las fuen-

tes hemerográficas”, en *Derecom*, 4, diciembre-febrero, 2010 [consulta: 10/03/21].

Gubern, Román (1999), *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama.

--- (2000), “El cine sonoro (1930-1939)”, en Román Gubern *et al.* (eds.), *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, pp. 123-179.

“Historia” (2012), “Historia del cine: los inicios”, en *Apuntes de la historia del siglo XX*, 2 de agosto, en <<http://historia-siglo-xx.blogspot.com/2012/08/historia-del-cine-los-inicios.html>> [consulta: 20/10/20].

“Los últimos” (1934), “Los últimos libros. *Vidas de celuloide*, novela, por Rosa Arciniega”, *Mundo Gráfico*, 1.208, 26-12, p. 14.

Machado, Manuel (1917), “El secreto del cine. Cine-teatro. Cristo en Es-lava”, *El Liberal*, 12.642, 22-3, p. 2.

Malboysson, Enrique (1932), “Ante las mujeres valencianas entusiastas de la aviación... Rosa Arciniega realiza vuelos arriesgados”, *Estampa*, 236, 16-7, pp. 26-28.

Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de vanguardia*, Barcelona: Península.

Mañas Martínez, María del Mar (2005), “Cine y literatura españolas”, Biblioteca Virtual de Humanidades (BIVIRHUM), 1-24, <<https://www.liecus.com/producto/cine-y-literatura-espanola/>> [consulta: 20/10/2020]

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

Marquina, Rafael (1931), “Engranajes”, *La Gaceta Literaria*, 107, 1-6-1931, p. 15.

Martínez Gómez, Juana (2014), “Escritores peruanos en España (1914-1939)”, en Carmen de Mora y Alfonso García Morales (eds.), *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, Bruselas: P.I.E. Peter Lang, vol. III, pp. 365-399.

Morla Lynch, Carlos (2008), *En España con Federico García Lorca. [Páginas de un diario íntimo, 1928-1936]*, Sevilla: Renacimiento.

Mulder, Elisabeth (1931), “La novelista Rosa Arciniega: *Engranajes*”, *Las Provincias*, 20.192, 27-6, p. 4.

--- (2018) *Sinfonía en rojo. Prosa y poesía selecta*, introd. y sel. de Juan Manuel de Prada, Madrid: Fundación Banco Santander.

Nieva de la Paz, Pilar (2006), “Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27”, *Hispania*, 89, 1, pp. 20-26.

--- (2008), “Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República”, en Pilar Nieva de la Paz *et al.* (eds.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 139-157.

--- (2018), *Escritoras españolas contemporáneas. Identidad y vanguardia*, Berlín: Peter Lang.

Pérez Perucha, Julio (2000), “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en Román Gubern *et al.* (eds.), *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, pp. 19-121.

Rodríguez Martín, Nuria (2019), “*Todos los cines siempre 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.

“Rosa” (1933), “Rosa Arciniega habla en el Ateneo de ‘Las revoluciones permanentes en el Arte’”, *Ahora*, 802, 9-7, p. 4.

Sánchez, Luis Alberto (1932), *Carta a una indoamericana. Cuestiones elementales del aprismo*, Quito: [n.d.].

--- (1978), *Tres ensayos polémicos: Carta a una indoamericana, Aprismo y religión, Dialéctica y determinismo*, Lima: Galaxia.

--- (1988), *La vida del siglo*, comp., pról. y notas de Hugo García Salvat-tecci, cronol. de Marlene Polo Miranda, Caracas: Ayacucho.

Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós Ediciones.

Santonja, Gonzalo (2006), “Breve perfil de la editorial Cenit (Madrid, 1928-1936)”, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw2t5>> [consulta: 20/10/2020].

Seoane, María Cruz y María Dolores Sáiz (1998), *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid: Alianza Editorial.

Simón Palmer, M.^a del Carmen (2015), “La Mujer Nueva americana en España: Rosa Arciniega”, en Beatriz Ferrús y Alba del Pozo (coords.), *Mosaico transatlántico. Escritoras, artistas e imaginarios (España-EE.UU., 1830-1940)*, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 177-191.

Suárez, Mariana Libertad (2017), “Tras el atajo providencial: el escrutinio de la historia en Francisco Pizarro (1936) de Rosa Arciniega”, *Atenea*, 516, dic., pp. 189-201.

“Un gran” (1931), “Un gran éxito literario. *Engranajes*, de Rosa Arciniega”, *Nuevo Mundo*, 1.947, 3-7-1931, p. 21.

Utrera, Rafael (1981), *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

--- (1985), *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, pról. de Jorge Urrutia, Madrid: JC.

“Vida” (1933), “Vida Cultural. Conferencia de Rosa Arciniega en el Ateneo”, *La Época*, 29.202, 10-7, p. 6.

NUEVAS IDENTIDADES FEMENINAS EN LA CREACIÓN LITERARIA DE LUISA CARNÉS

GUADALUPE NIETO CABALLERO

Universidad Complutense de Madrid
guadanie@ucm.es

RESUMEN: En este artículo se aborda el estudio del concepto de *mujer moderna* o *mujer nueva* en la obra de Luisa Carnés. Se exploran los mecanismos a los que recurre la autora para poner en pie sus ideas en relación con el nuevo modelo social femenino, en auge desde los años veinte. Analizamos algunos de los temas y enfoques que recorren su obra narrativa y dramática, muy acordes, como se verá, con la defensa y el afianzamiento del modelo de *mujer moderna*.

PALABRAS CLAVE: Luisa Carnés, Edad de Plata, mujer moderna, mujer nueva.

NEW FEMININE IDENTITIES IN LUISA CARNÉS' LITERARY WORKS

RESUMEN: This article looks into the concept of *woman of today* or *new woman* in Luisa Carnés' literary works. Several strategies used by the author in order to project her ideas regarding the new female social model—very much in vogue since the 1920s—are explored. Topics and approaches that characterize her prose fiction and playwriting are also scrutinized, as they are directly related to the defense and the consolidation of the *woman of today* model.

PALABRAS CLAVE: Luisa Carnés, Spanish Silver Age, Woman of Today, New Woman.

Al hablar de Luisa Carnés (1905-1962) hemos de remitir directamente a la figura de la *mujer moderna* o *mujer nueva*.¹ En la autora madrileña convergen los principales rasgos que suelen esgrimirse a la hora de definir el perfil de estas mujeres (Kirkpatrick, 2003). En primer lugar, su condición de mujer artista y su participación en el mundo cultural—y en el político, más tarde—entre los años veinte y treinta del siglo XX. En segundo lugar, su preocupación por temas que atañen de forma directa a la mujer y, muy especialmente, por aquellos que tienen que ver con la maternidad, el matrimonio y el trabajo fuera del hogar, que, si bien habían recibido atención en etapas previas, ahora se tratan desde el prisma de una mujer que busca independencia con respecto a lo establecido. Todas estas cuestiones serán el eje en torno al cual girará buena parte de la producción de Carnés. A ellas se sumará, con el tiempo, la perspectiva de la mujer exiliada, circunstancia que la propia autora vivió entre 1939, con el final de la guerra, y su muerte en México en 1964. Asimismo, desde el principio, su obra estará atravesada por una clara conciencia feminista, acorde con las ideas que se estaban debatiendo y difundiendo desde los primeros años del siglo XX.

¹ Este artículo se ha elaborado con financiación del Ministerio de Ciencia a través de un contrato Juan de la Cierva Formación del que la autora es beneficiaria (FJC2019-039116-I).

Luisa Carnés forma parte, con justicia, de la Edad de Plata de la cultura española. Su ausencia durante décadas en libros de texto, manuales e historias de la literatura es un ejemplo más del silencio al que se condujo a muchas autoras de esta época. Resulta llamativo, con todo, el olvido al que se han visto sometidas estas escritoras y poetisas, sobre todo si tenemos en cuenta que se encontraban completamente integradas en el panorama literario y cultural del momento. A pesar de que la crítica, en bastantes ocasiones, las ha presentado como un grupo aislado, lo cierto es que “se desarrollaron con naturalidad entre sus compañeros de generación” (Merlo, 2010: 16). 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. Es el caso, por ejemplo, de Josefina de la Torre, cuya primera obra, *Versos y estampas* (1927), apareció con prólogo de Pedro Salinas en la imprenta de la revista *Litoral* de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. O, por ejemplo, Luisa Carnés, que participaba en prensa a través de cabeceras como *El Sol* o *Estampa*, y que vio sus primeras novelas publicadas en la CIAP (*Peregrinos de calvario*) y Mundo Latino (*Natacha*). Sin embargo, estos logros iniciales no se vieron traducidos en un reconocimiento posterior.

Un análisis concienzudo de la Edad de Plata revela un panorama mucho más rico y amplio que el asumido hasta ahora. Y Luisa Carnés forma parte del engranaje de este momento germinal de la cultura española contemporánea. Por ello, una de las labores de la crítica feminista debe ser “el rescate de estas escritoras secundarias o menos atendidas por la historia tradicional, pero interesantes de todo punto si queremos comprender la literatura en su contexto” (Servén Díez *et al.*, 2007: 32). No obstante, a pesar de la omisión de Luisa Carnés durante tantos años en las nóminas más difundidas, actualmente su obra está siendo revisitada y reeditada.

En este artículo nos fijamos en la concreción de las nuevas identidades femeninas (la *mujer moderna* o *mujer nueva*) que recorre la obra de Carnés. De forma más precisa, nos centramos en su producción narrativa (novelas y cuentos) y dramática. Para una mejor acotación del

trabajo, dejamos a un lado tanto su vertiente periodística como los títulos enmarcados en otros géneros, como el memorialístico, presente en *Rosalía* (1945) y *De Barcelona a la Bretaña francesa (memorias)* (redactado en 1939, publicado en 2014). Tanto en la narrativa como en el teatro cobran interés las imágenes femeninas transmitidas por la autora en relación con diversos aspectos en pleno proceso de transformación en las primeras décadas del siglo XX. Su análisis permitirá determinar la actitud de Carnés ante las transformaciones que se estaban produciendo en los roles de género.

A partir de los testimonios seleccionados, abordaremos el papel de la mujer moderna focalizándolo en dos motivos temáticos fundamentales: el matrimonio y la maternidad, entre los cuales subyacen otros como el trabajo femenino fuera del hogar y el peso de la guerra y la posguerra. Estos temas se cruzan en bastantes ocasiones, dando lugar a un tejido narrativo y dramático sumamente rico y diverso. Luisa Carnés define con acierto el concepto de *mujer nueva* a través de sus personajes femeninos y de las intervenciones del narrador y acotaciones cuando procede. Se reconoce en los distintos testimonios una nueva imagen de la mujer, caracterizada por una participación más activa en distintas esferas de la vida pública, y por el cuestionamiento de lo establecido respecto al matrimonio, el papel de la mujer en casa y en la fábrica o la relevancia de su figura en ámbitos como la política y la cultura.

Identidades femeninas en la narrativa y el teatro de Luisa Carnés

Luisa Carnés es una pieza más del entramado social y cultural de la España de preguerra y del exilio. Su implicación en temas de actualidad y, de manera específica, en aquellos centrados en la defensa de la mujer, dan cuenta de una personalidad comprometida. Su activismo se ve reflejado en toda su obra, y no solo en la vertiente periodística, que es, sin duda, la más inmediata y puesta al día, sino también en sus textos narrativos y dramáticos. En ellos, Carnés reflexiona sobre temas de absoluta actualidad que atañen a la mujer, a los niños y a las clases más

desfavorecidas. Estos temas —y especialmente el feminista— están en continuo debate en las décadas de los veinte y treinta en España.

Nuestra autora posa su mirada sobre temas universales como la maternidad y el matrimonio, así como en las condiciones laborales de las obreras, sometidas a constantes humillaciones y acoso por parte de sus jefes. Carnés cultiva diversos géneros, aunque será evidente su predisposición para el narrativo. Sin embargo, aunque sea una parte de su producción algo menos conocida, Carnés compuso también textos dramáticos en los que refleja igualmente las preocupaciones y motivos señalados.

Con frecuencia se suele situar a la autora madrileña en la órbita de la narrativa social de preguerra, cuyo fin es el de servir de instrumento “para analizar la sociedad y contribuir a transformarla” (Esteban/ Santonja, 1988: 11). La obra narrativa de Carnés consta de cuatro novelas publicadas y decenas de cuentos, además de varias obras inéditas y otras inacabadas. Entre los títulos de su narrativa podemos mencionar los siguientes: *Peregrinos de calvario* (1928), *Natacha* (1930), *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934) y *Juan Caballero* (1956). Señalamos también *La hora del odio* (1944) y *El eslabón perdido* (1957-1958), que han permanecido inéditas hasta su publicación en 2014 y 2002, respectivamente, en ediciones de Antonio Plaza para Renacimiento. Por otro lado, los cuentos han sido recopilados hace poco en los volúmenes de *Trece cuentos* (2017) y *Rojo y gris y Donde brotó el laurel* (2018).

Por su parte, la producción dramática de Luisa Carnés es reducida en comparación con sus narraciones. Es esta, no obstante, una continuación y constatación del interés por temas sociales, y de manera especial por aquellos que definen a la mujer moderna. El primer ejemplo de su trayectoria dramática es *Así empezó* (1936), una obra escrita para ser representada en los albores de la guerra civil. Este texto, que no se ha conservado, se concibe como una obra de combate en el marco del teatro comprometido y propagandístico que se desarrolló durante la Segunda República y la guerra civil, y que cuenta con otras figuras destacadas —aunque igualmente olvidadas— como Carlota O’Neill (O’Leary,

2008)². Esto guarda relación con el posicionamiento político de la autora durante la guerra —en su caso, desde las filas del Partido Comunista—, que se confirma también con su colaboración en revistas y periódicos como *Mundo Obrero* y *Frente Rojo*. Tras *Así empezó*, Carnés escribiría otros textos dramáticos, aunque ya desde el exilio: *Cumpleaños* (1951), *Los bancos del Prado* (escrita a mediados de los años cincuenta, publicada en 2002) y *Los vendedores de miedo* (1966).

Y si decimos que la obra narrativa de la autora podría considerarse un eslabón más de la narrativa social de preguerra, de manera paralela podemos situar su producción dramática en el teatro social. El sintagma *de preguerra* parece no tener cabida en este caso. Si bien ese marbete es amplio y no se limita a su obra anterior a la guerra, los temas y preocupaciones sí proceden de esta etapa, aunque luego los amplíe y amolde a una realidad y momentos concretos —el exilio—. Quizá *Cumpleaños* sí puede relacionarse con esa narrativa, puesto que el tema que aborda enlaza directamente con motivos ya tratados antes de la guerra como el matrimonio y la maternidad. *Los bancos del Prado* y *Los vendedores de miedo* se centran en elementos temáticos muy concretos y de extraordinaria actualidad en el momento de su escritura: la legitimación del régimen de Franco ante la comunidad internacional tras la firma de los Pactos de Madrid en 1953, por un lado, y la ética de la industria química, por otro. En todo caso, las obras encajan en la denominación de *teatro social*, caracterizado, ante todo, “por conferir los papeles más destacados y brillantes de la representación al pueblo humilde y trabajador” (García Pavón, 1962: 27). Este teatro recupera la relevancia dramática del pueblo “en la escena, le confiere los primeros papeles como antaño y fija la

² Las trayectorias de Carnés y O'Neill coinciden en algunos aspectos como el doble compromiso con la causa obrera y el feminismo a través de sus textos. *Al rojo*, de O'Neill, estrenada en 1933 y dada por perdida hasta hace pocos años, se sitúa en la misma línea de agitación política de *Así empezó*. En la obra se reflejan los problemas universales de los estratos inferiores y pretende plasmar “el triunfo de la clase obrera sobre la burguesía corrupta” (O'Leary, 2008: 210) poniendo en el centro un claro enfoque feminista. A través de la denuncia de determinadas construcciones sociales, tanto O'Neill como Carnés tratan de agitar conciencias y movilizar a las clases obreras en un contexto de urgencia política.

atención en los problemas privados del humilde, que ya no son de honra ni solamente políticos, sino nutridos de una nueva preocupación, hasta ahora ignorada: la justicia social” (García Pavón, 1962: 31).

Luisa Carnés no fue la única autora española que desarrolló su obra dramática al llegar al exilio mexicano. Otro ejemplo significativo de esta experiencia de la literatura española es el de María Luisa Algarra (Nieva de la Paz, 2016). Varias piezas de Algarra lograron un meritorio respaldo en algunos circuitos vanguardistas de México, aunque la autora no pudo verlas publicadas en vida —se editaron bastante tiempo después, en los noventa—. De la misma manera que Carnés, María Luisa Algarra llevó consigo a México el perfil de las nuevas identidades femeninas. Así vemos, por ejemplo, en *Cassandra o la llave sin puerta* (1953), en *Los años de prueba* (1954) o en *Sombra de alas* (compuesta, posiblemente, hacia el final de los años cuarenta). Como otras mujeres de los textos de Carnés, las protagonistas de Algarra muestran su solidaridad con la clase trabajadora —las dos primeras obras— o se implican en cuestiones políticas —el último título—. Son, además, mujeres que trabajan fuera del hogar, lo que enlaza con algunas protagonistas de Carnés.

El matrimonio y el ángel del hogar

La lucha por un nuevo modelo femenino se convierte en uno de los ejes principales de la trayectoria de Luisa Carnés. En ese nuevo modelo, la mujer da un paso al frente y se plantea cuestiones del orden establecido como su papel de *ángel del hogar*. A partir de sus textos pretendemos definir cómo la autora trata de romper con los roles de género tradicionales, y cómo se inserta así en la línea de otras escritoras que transgreden estos roles ya definidos y crean personajes femeninos que cuestionan de manera firme “el papel que la sociedad de posguerra les ha asignado; discuten pronto el prototipo femenino impuesto por una Iglesia Católica ultraconservadora cuyas características más definidas son la sumisión, la dependencia del varón” (Montejo Gurruchaga, 2013: 43). Así, el papel de la mujer moderna e independiente va abriéndose paso entre la concepción arraigada de la mujer obediente y sumisa. La literatura de comien-

zos del siglo XX se impregna de las inquietudes de estas escritoras “en pro de la mujer y refleja la personalidad de sus autoras” (Ena Bordonada, 2001: 94). 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).

La idea del *ángel* será la que recorra algunos textos de Carnés como “Una mujer de su casa” (1931). En este relato, se presenta a la protagonista como una mujer dedicada por entero al trabajo doméstico:

Desde niña reveló una predisposición grande a lo que había de ser más tarde, una perfecta mujer de su casa. [...]

Las vecinas comentaban al verla afanosa sobre los baldosines, o ante la pila de la cocina, con el delantal de su madre atado por debajo de la barbilla: “Da gusto verla”, “Será una mujer de su casa”. (Carnés, 2018b: 228-229)

Sin embargo, pese a aceptar con resignación su papel en el hogar y más tarde en el matrimonio, el episodio final revela el lado cruel de este tópico a través del rechazo del marido: “¡Vete a la cocina, déjame en paz!...” (Carnés, 2018b: 231). Lo mismo le sucede a la protagonista de “La ciudad dormida”, relato incluido en *Peregrinos de calvario*, cuando se nos presenta así: “A los ocho años, ya era Candelas una perfecta mujercita de su casa” (Carnés, 1928: 167). El subrayado es de la propia autora, que pretende así resaltar la cuestión que indicamos en torno a la natural asociación de *mujer y espacio doméstico*.

El perfil de estas se asemeja al de “Un año de matrimonio” (1931). En él, la protagonista se da cuenta de que su marido se fija en otras mujeres, mientras ella, paciente, trata de atraer de nuevo su atención, sin éxito: “Y sospechando que pudiera muy bien serle monótona, multiplicó los gestos, las actitudes que antes gustaron al amado. Ensayó también otras nuevas ante el tocador, mientras le llegaba el gluglú del pequeño puchero que hervía en la cocina” (Carnés, 2018b: 215). A pesar de probar distintas fórmulas para resultar más atractiva a su marido, este seguía rechazándola. Si bien la situación puede llevar al lector a pensar que se trata del hastío y monotonía de una relación larga, al final del cuento se

produce un revés cuando se confirma lo que previamente refería el título: “Pensó que pronto llegaría el primer aniversario de su matrimonio” (Carnés, 2018b: 218). Son numerosos los títulos de estos años que renuncian a presentar una visión idealizada y feliz del matrimonio. A través de ellos se refleja, en cambio, la decepción “e, incluso, rechazo del hombre, generalmente el marido, con todo lo que esto significa de transgresión, frente a la tradición y a la sociedad misma” (Ena Bordonada, 2001: 103). Es el caso, por ejemplo, de *Solitud* (1905), de Víctor Català (pseudónimo de Caterina Albert), en el que se presenta la insatisfacción de Mila en su relación matrimonial, y cómo con el tiempo va confirmando un sentimiento de soledad que debe asumir para poder iniciar una nueva vida o cambiar profundamente la que ya tiene.

Un relato que también pone en el centro las relaciones matrimoniales es “El otro amor”, incluido en *Peregrinos de calvario*. En este texto, la autora presta atención a la vida de una pareja de clase media en la que la confianza se ha resentido profundamente. Tras el engaño y la desilusión, Mara, el personaje principal, escribe una carta a Leonardo Roses, el padrino de su marido, en la que plantea la pérdida de ilusión y la deriva en la que se ha embarcado el matrimonio, en la que ella se siente una mujer diferente: “... me parece que ilumina mi vida una nueva aurora, y soy otra mujer. [...] Amo a mi marido sin aquellos ímpetus, sin aquellas vehemencias adorables y profundas de antes” (Carnés, 1928: 157).

Esta situación es muy similar a la que aborda la autora en *Cumpleaños*. En esta obra se nos presenta a otra mujer de clase media infeliz con su vida familiar. *Cumpleaños* fue la primera obra escrita y publicada en el exilio por Luisa Carnés. Apareció por primera vez en 1951, en el suplemento cultural del diario mexicano *El Nacional*, y vio la luz en forma de libro en la editorial Ecuador 0° 0' 0" en 1966, dos años después de la muerte de la autora. En la obra se desarrolla el monólogo de Eva en la víspera de su cuadragésimo cumpleaños. La acotación inicial nos traslada a una casa burguesa. Al poco de llegar a la habitación se nos revela que la mujer tiene intención de suicidarse. El monólogo que se desarrolla a partir de este momento sirve para esgrimir las causas de esta decisión. Entre ellas se encuentran la soledad y el desinterés de su marido y sus

hijos hacia ella. En el caso del marido, sobrevuela la sombra (apuntada como certeza) de la infidelidad:

EVA.- [...] Sospecho y callo. Él lo advierte, pero nada pregunta. Somos una familia bien avenida, una familia decente. En mi casa reina completa armonía. Mis amigas se quejan de sus maridos infieles. Yo solo tengo elogios para el mío. Y todas aparentan envidiarme... Porque solo son apariencias. Yo sé que en el fondo me consideran tan desgraciada como ellas, acaso con más razones que yo misma para juzgarme. (*Aplasta el cigarrillo en el cenicero y enciende otro.*) Es posible que cada una de ellas esté en condiciones de señalar con el dedo a la amante de mi marido, como yo lo estoy respecto de la de cada uno de sus esposos. (Carnés, 2002a: 59-60)

Pese a sus dudas sobre qué habrá más allá de la muerte (“A eso es a lo que temo: a lo que no existe; a la falta de aire y de luz; a la negrura eterna” (Carnés, 2002a: 58)), parece mantenerse firme en su decisión. Y buena parte de la razón que le empuja a ello debe buscarse en el deterioro de la relación con Andrés, su marido. Ambos forman un matrimonio que consigue mantener las apariencias. Si bien logra dejar de lado las infidelidades de Andrés, lo que más le afecta es la muerte de la pasión y el deseo en la pareja (recuerda a “Un año de matrimonio”). La llamada de su madre sirve para reafirmarse en su rechazo a seguir como si no pasara nada, su rechazo a la resignación femenina. El suicidio “se convierte, de este modo, en una denuncia del papel secundario de las mujeres, de su vida vacía, solamente sostenida por el cuidado de los hijos y por la presión que obliga a mostrar una máscara social” (Echazarreta, 2002: 29). En esta obra denuncia la imagen del *ángel del hogar* y la condena que sufren las mujeres de cualquier clase social por culpa de una sociedad patriarcal “que confiere al varón una serie de privilegios y costumbres, algunas de las cuales, como la práctica del adulterio, perjudica la autoestima de las mujeres y las sujeta a un círculo de soledad donde solo encuentran consuelo gracias a la afectividad de sus hijos e hijas” (Vilches de Frutos, 2010: 151). En el caso de Eva, en cambio, el problema se acentúa con la escasa atención que recibe de sus hijos.

Resulta significativo, tanto en el caso de Mara como en el de Eva, el papel que jugaría la educación en su desarrollo personal. Si bien las

mujeres de clases más humildes —que son las que pueblan gran parte de la producción de Luisa Carnés— tienen un acceso a la educación más limitado, en el caso de las mujeres de clases medias, como Mara y Eva, parecería que estas situaciones se verían resueltas por medio de un empoderamiento femenino al que se llegaría a través de la formación. Pero vemos que no es así. Sobre ello reflexionó Margarita Nelken cuando denunciaba la inutilidad de la educación recibida por las mujeres de clases medias, ya que esta no acababa con los muros que pretendían derribarse, mas al contrario, seguía siendo continuista:

Aquí resulta ridículo para muchos el trabajo de una mujer; pero a todo el mundo le parece natural la posición de una mujer dependiendo por completo del trabajo, no ya de un padre o de un marido, sino de un hermano, de un tío o de cualquier deudo masculino [...]. Y ¿cómo no ha de ser déspota, cómo no ha de sentirse agraviado el hombre que no se puede casar porque tiene que mantener a sus hermanas, o el hombre casado que ha de vivir miserablemente porque, además de los gastos de su hogar, ha de sufragar las necesidades de una hermana, de una tía, de una cuñada, jóvenes y robustas como él? De ahí también la desconsideración de un marido que sabe muy bien que, *pase lo que pase*, su mujer habrá de aguantar todas las humillaciones y todas las afrentas, ya que apartándose de su esposo no podría ni comer. (Nelken, 2013: 44)

Una segunda perspectiva sobre el matrimonio en la obra dramática de Carnés difiere de la anterior. En este caso, la esposa se debate entre aceptar o rechazar un reconocimiento póstumo del marido y reconocer su participación en un trabajo éticamente cuestionable. La obra que pone en pie esta visión es *Los vendedores de miedo*, publicada dos años después de su muerte en la misma editorial en que apareció *Cumpleaños*. Este texto hubo de ser escrito a mediados de los años cincuenta, en plena Guerra Fría, y en él se manifiesta “la preocupación de la autora por la utilización de armas químicas mortíferas e incontrolables, y su postura contraria a la carrera armamentística” (Echazarreta, 2002: 38).

En *Los vendedores de miedo*, a diferencia de los ejemplos anteriores, el matrimonio se nos presenta tras la extraña muerte del esposo. Ana Millers, la protagonista, trata de reconstruir y encontrar explicación a lo sucedido antes de tomar una decisión sobre el homenaje que pretenden

hacer a su esposo, un prestigioso científico que, como se nos desvela, trabajaba en investigaciones bacteriológicas para la fabricación de armas. Ana sabe que la aceptación de la medalla “conlleva la aceptación de la versión oficial de la muerte de su marido, con la que queda a salvo la naturaleza de sus investigaciones y se oculta el peligro que acarrearán para la población” (Echazarreta, 2002: 39). En cambio, rechazarla “la vincula con los sectores que sospechan de lo que ocurre en el laboratorio propiedad del Gobierno y la convierte en una opositora al régimen para el que trabajaba su marido y que ella ha contribuido a sostener” (Echazarreta, 2002: 39).

Resulta curioso que el personaje que centra el argumento sea Paul, el marido de Ana, cuya sombra planea sobre el resto de los personajes durante toda la acción. En una conversación con Winters, amigo del matrimonio y director de Sanidad Militar, Ana habla así de su relación matrimonial:

ANA.- Durante mucho tiempo creí que eran solo chismes, veneno de la oposición contra el Gobierno y su política. Pero luego empecé a sospechar que pudiera haber alguna verdad en el fondo de los rumores; lo sospeché, al observar el cambio operado en el carácter de Paul. Sí, cambió mucho. Usted, como amigo, acaso lo ignoraba. Pero una esposa conoce a un hombre no solo por sus palabras, sino por sus silencios, y tal vez más por estos que por aquellas. Le estudiaba desde hacía tiempo, y observaba sus reacciones, su apasionamiento por cuanto se decía y escribía acerca de la guerra y la paz. Sufría en sueños, aunque nada decía... (*Pequeña pausa.*) [...] No le extrañe, Winters; no sabe cómo le estudiaba yo. Me había convertido en su fiscal más implacable y silencioso... Nunca dijo nada. (Carnés, 2002c: 140-141)

En este fragmento reconoce la complicidad de ambos, quebrada solo en terrenos que iban más allá del matrimonio —el trabajo de él—, ante los que Paul siempre guardó silencio. Al final de la obra alude a la fidelidad de esposa como justificación para aceptar la medalla, ante la sorpresa de su hijo: “ANA.- Mi fidelidad de esposa me ordena respetar y preservar la obra de tu padre hasta el fin” (Carnés, 2002c: 198). En este caso, el matrimonio se nos presenta desde un punto de vista totalmente diferente al planteado en los textos desgranados hasta ahora. Quizá la

procedencia de los personajes, ajenos al mundo hispano, además de la época en que se sitúa y la condición burguesa de estos, contribuyen a una visión distinta de las relaciones de pareja. Ana Millers, a diferencia de otras mujeres del universo literario de Carnés, representa un nuevo modelo de mujer, formada, independiente, con un compromiso social que la sitúa en una encrucijada ética a la muerte de su esposo. En ella se aprecia “una posición proactiva en defensa de un nuevo modelo de mujer” (Vilches de Frutos, 2010: 147).

Con todo, el tópico de “virtuosos ángeles se presenta siempre como una alternativa que acecha a las mujeres modernas, si fracasan o se dejan vencer por las reglas de la sociedad” (Olmedo, 2014a: 58). Este papel aguarda a algunos personajes destacados de Carnés como Natacha. En la novela homónima, la protagonista se atreve a transgredir algunos pilares de la sociedad española como el matrimonio, la maternidad o la renuncia a la moralidad cuando está en juego la supervivencia. Así se aprecia cuando Natacha inicia una relación con su jefe “para eludir las precarias condiciones laborales que se veía obligada a soportar una obrera rasa” (Plaza Plaza, 2019: 58). El matrimonio se presenta como única expectativa para la mujer, aunque habrá voces que lo cuestionen, como vemos en otros títulos como *Tea Rooms*. Natacha acepta esta circunstancia porque no encuentra escapatoria a la pobreza.

En otras novelas coetáneas como *La carabina* (1924), de Magda Donato, o *Teresilla* (1907) y *Zeze* (1909), de Ángeles Vicente, las protagonistas son impelidas a trabajos y situaciones que no presentan alternativa. Así, la viuda de la novela de Magda Donato se ve abocada a trabajar como carabina de una mujer rica, mientras Zeze, por ejemplo, se define como cupletista por obligación. En todos los casos se plantea el tema del desamparo y la desprotección social, unido a la falta de preparación y las dificultades para encontrar un trabajo apropiado para su condición.

Las diferentes realidades de la maternidad

Entre los clichés con los que trata de romper la mujer nueva se sitúa el de la maternidad obligada. Esta experiencia ocupa un lugar des-

tacado en la obra de estas autoras (Plaza Agudo, 2015: 133). Uno de los títulos que mejor condensa las ideas fundamentales de la mujer nueva en torno a esta cuestión es *Tea Rooms. Mujeres obreras*, la novela más conocida de Luisa Carnés. La obra es un retrato de la explotación femenina, que ya se había abordado en títulos anteriores como *Natacha*, y que resurge en este caso junto a otras preocupaciones como el matrimonio, el aborto y el mundo obrero. En el siguiente fragmento se sintetizan buena parte de estos motivos temáticos:

¿Románticas? Antonia llama románticas a las muchachas que aún siguen esperándolo todo de una buena boda. Y, en efecto, Antonia ha podido observar que Matilde no pertenece a esa clase de mujeres. Matilde sabe —por referencias; ella no ha conocido otros— que los tiempos han cambiado mucho. Escasean los “príncipes”, y a los pocos que quedan les ha dejado en una situación muy desairada la revolución rusa. [...] Matilde ha visto de cerca, ha “tocado” la tragedia del hogar, la “felicidad”, “la paz” del hogar cristiano, tan preconizado por curas y monjas. El marido llega a él cansado de trabajar —cuando hay trabajo—. Allí hay unos chiquillos que gritan, que lloran, y una mujer mal vestida y gruñona, que ha olvidado hace muchos años toda palabra agradable y cuyas manos huelen insoportablemente a cebolla. “Bueno, ya no tengo dinero; fíjate”. “Está bien. No me echas cuentas. Supongo que no te lo habrás comido”. “¿Se lo contaré al vecino!”. “Bueno, ¿y qué? Yo no puedo hacer más. Estoy todo el día hecho un burro”. “¿Y yo no trabajo? ¿Pero como no traigo dinero!”. El marido piensa que las cosas de la casa se hacen por sí mismas (¡milagrera meseta del fámulo Isidro!) y no le da importancia alguna al trabajo de su mujer, al embrutecedor trabajo doméstico. [...]

Pero también hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo, sin necesidad de “aguantar tíos”. Pero eso es en otro país, donde la cultura ha dado un paso de gigante; donde la mujer ha cesado de ser un instrumento de placer físico y de explotación; donde las universidades abren sus puertas a las obreras y a las campesinas más humildes. [...]. En los países capitalistas, particularmente en España, existe un dilema, un dilema problemático de difícil solución: el hogar, por medio del matrimonio, o la fábrica, el taller o la oficina. La obligación de contribuir de por vida al placer ajeno, o la sumisión absoluta al patrono o al jefe inmediato. De una u otra forma, la humillación, la sumisión al marido o al amo expoliador. (Carnés, 2016: 129-131)

Para la autora la educación es fundamental para resolver la situación de las mujeres obreras. Si las expectativas femeninas se dirigían hacia el matrimonio, las mujeres de clases más bajas se encontraban aún más desprotegidas y destinadas a situaciones no siempre deseables. El matrimonio aparece también como una forma de explotación, pues, como se recoge al final del fragmento, de la misma manera en que el jefe somete a sus empleadas, la mujer se encuentra sometida a “la humillación, la sumisión al marido o al amo expoliador”. Sin embargo, la clase social “no exime a los personajes femeninos de Carnés de la ignorancia” (Olmedo, 2014a: 85). Matilde se da cuenta de que se necesita la educación para lograr un cambio social real, porque “también hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo, sin necesidad de ‘aguantar tíos’”. Lamentablemente para Matilde y las mujeres españolas, esto solo se daba en otros países en los que la cultura había dado un paso de gigante y cuyas universidades se abrían para recibir a mujeres humildes. De ahí la defensa de Carnés de la formación como herramienta para la independencia femenina.

En el marco del motivo de la maternidad, uno de los relatos más desgarradores es “Sin brújula” (1956). En este cuento, la autora narra la huida en barco hacia Francia de un grupo de mujeres y niños. El texto conmueve al lector, que se sitúa entre el cariño y el enfado. La autora presenta el lado más sombrío de la maternidad mostrando cómo esas madres, que cuidan con celo a sus pequeños, dejan desamparado a Benitín, un niño enfermo que viaja solo. Lo abandonan a su suerte pese al frío, el hambre y la enfermedad: “Estaba rodeado de madres, de tier-nas madres que estrechaban a sus hijos prodigándoles dulces palabras. Blandas manos maternas se veían próximas, acariciando, pelando una fruta, dividiendo un pedazo de pan. Pero Benitín estaba solo entre tantas madres” (Carnés, 2017: 131, 2018a: 118). Esta actitud, incomprensible para la autora y para el lector, solo encuentra un atisbo de justificación en el miedo que acompaña a estas madres que escapan de una realidad sumamente compleja y dura y a la que se enfrentan solas con sus hijos pequeños, desvalidos como ellas.

Resulta también interesante la imagen que ofrece de las mujeres en *Los bancos del Prado*. Son mujeres trabajadoras, madres, viudas de fusilados, que, “lejos del modelo del ‘ángel del hogar’, deben desarrollar diversas estrategias para lograr la supervivencia en una sociedad que, por su doble condición de mujeres y republicanas represaliadas, las excluye” (Plaza Agudo, 2020: 70):

MUJER PRIMERA.- (*Lleva los batillos.*) ... conquie fui y le dije, digo: “¿De dónde quiere usted que saque para las ‘indiciones’, ‘dotor’? Con el sueldo de una quincena, no me alcanza”. Con que, si compro la medicina para la Patro, tendrán que ayunar mis otros hijos... Como son hijos de un “afusilao”, no tienen derecho a comer. (Carnés, 2002b: 75)

Ellas son el ejemplo de mujeres víctimas de la guerra, muchas de las cuales, como las protagonistas de “Sin brújula”, tuvieron que marcharse al exilio y dejar atrás a sus hijos y familias. Todas ellas “son mujeres solidarias, siempre dispuestas a apoyar a sus compañeros en la difícil lucha por la supervivencia” (Vilches de Frutos, 2010: 151).

Por otra parte, el amor maternal roza límites insospechados en “La mujer de la maleta” (1945), sobre todo cuando al final se revela que lo que lleva en su valija esta mujer, que también huye a Francia, es un niño muerto: “La mujer impasible había cruzado los brazos y se mecía a sí misma. Sus ojos, clavados en el niño muerto, en el centro ya del camino que buscara el fuego y en la carretera oscura, habían derretido su hielo” (Carnés, 2018a: 31). En este relato, Carnés “se esfuerza por conjugar la intencionalidad política y la calidad literaria” (Montiel Rayo, 2018: 57), tal como demuestra de manera clara la frase con la que cierra el relato: “Y ningún niño asesinado por el fascismo fue llorado por más llanto” (Carnés, 2018a: 31). En efecto, como apunta Francisca Montiel, la lucha por la vida “y la amenaza de la muerte a las que se enfrentan durante el conflicto hacen aflorar lo mejor y lo peor de cada uno de ellos” (Montiel Rayo, 2018: 57). El amor maternal roza límites en estos dos últimos cuentos: los de la locura en “La mujer de la maleta”, y los de la crueldad en “Sin brújula”. Estos textos, escritos tras la guerra, demuestran ya “la transición que la obra de Carnés da en el exilio: de una literatura social

transita a una más íntima, preocupada por los problemas individuales”, como vemos en *Cumpleaños* (Olmedo, 2014b: 335).

En “Momento de la madre sembradora” (*circa* 1950), la autora reconoce el esfuerzo de todas las madres del mundo por proteger a sus hijos y por intentar dejarles un mundo mejor que el suyo. Habla, por ejemplo, de aquella madre “que se tendió sobre los rieles por los que corría un tren lleno de soldados” (Carnés, 2017: 191), en un intento de evitar que siguieran con su cometido: “Lo hizo en nombre de todas las madres, en el mío, en el vuestro. Lo hizo por sus hijos y por los nuestros. Por los niños de Argelia, por los de África, por los de España” (Carnés, 2017: 192). En otras líneas resume lo que significa una madre, lo que representa la maternidad, delineada desde otros ángulos en los cuentos ya mencionados. Habla de sororidad cuando dice que “el llanto de una madre española es enjugado por la sonrisa de una madre china” (Carnés, 2017: 192). Todas tienen un mismo deseo: la paz. Las madres siguen siendo, a fin de cuentas y a pesar de la fuerza del ideal de la mujer nueva, las principales responsables de la salud y del bienestar de sus hijos (Plaza Agudo, 2015: 139).

Ese mismo dolor se refleja en el cuento “En casa” (1950), cuando la protagonista, que ha perdido a varios miembros de su familia en la guerra, empatiza con el dolor de otras madres: “Me dolía el dolor de los heridos que llegaban en los camiones a los hospitales y el de las madres que perdían a sus hijos en los frentes” (Carnés, 2017: 79, 2018a: 49). Reconoce aquí una nueva forma de *patria* a la que identifica con una madre: “Por primera vez, la patria se me aparecía como una cosa concreta y hermosa: como una madre, una verdadera madre a la que todos sus hijos leales teníamos que defender” (Carnés, 2017: 79, 2018a: 49). La figura de la madre se identifica con la patria, a la que había que defender de la misma manera en que ella protegía a sus hijos, y de la misma forma en que las mujeres de “Momento de la madre sembradora” abrazaba a sus vástagos.

Carnés habla en su narrativa de la madre de estratos humildes, marcadas muchas de ellas por la guerra y el exilio. Estas mujeres ven a sus hijos marcharse, soportan su ausencia y la incertidumbre, y deben

aguantar que se les arrebate parte de su maternidad. En otras ocasiones, ese desgarró tiene que ver con las decisiones de los hijos. Así se observa en el caso de Eva, la protagonista de *Cumpleaños*. En efecto, además del desencanto matrimonial, a Eva le pesa el abandono de sus hijos. Sin embargo, cuando está a punto de acabar con su vida son ellos mismos quienes, de manera involuntaria, le hacen repensar su situación y abandonar la idea de suicidio. Lo hace al creer que han fallecido en un accidente cuando viajaban para sorprenderla por su aniversario. La alegría “al recibir la noticia de su salvación supone la salvación para la propia Eva, que renueva sus deseos de vivir y arroja el contenido de la taza de café en el vaso de las flores” (Echazarreta, 2002: 30): “Hijos: yo les di la vida, y ahora ustedes...” (Carnés, 2002a: 67).

La otra muestra significativa de la maternidad en la obra dramática de Luisa Carnés difiere también de la concepción general de este motivo en su narrativa. En *Los vendedores de miedo*, la relación entre Ana y su hijo Paul tampoco es idílica. Paul es contrario a los valores de la burguesía, a la que pertenece por nacimiento. Su forma de vida difiere de la de sus padres e incluso toma parte de acciones contra el gobierno, organismo para el que trabajaba su padre. La relación entre madre e hijo es tensa y distante, y en ella tienen relevancia las diferencias ideológicas entre ambos. Paul se sitúa entre proteger a su madre, por un lado, y “la búsqueda de la paz y de la verdad, aunque esta implique enfrentarse con su madre y acabar con la imagen modélica del padre” (Echazarreta, 2002: 41).

Como cierre de este recorrido por la representación de las nuevas identidades femeninas en la obra de Luisa Carnés, asociadas a la mujer moderna, cabe señalar que las protagonistas femeninas de sus textos expresan con frecuencia la experiencia de la propia autora y como tal pueden ser entendidas como auténticos autorretratos de la autora que traslada a la creación narrativa y dramática. Asimismo, cuando no se trata de un autorretrato propiamente dicho, aunque sí contenga trazos de sus vivencias y de otras muchas mujeres, Carnés reflexiona y se compromete de manera decidida con la causa feminista a través de sus textos. Así hace en “Angélica” (1927), uno de sus cuentos más tempranos y con el que ce-

rramos este trabajo, en el que plantea las diferencias que condicionan la existencia femenina ya desde su nacimiento: “Igual que todo entre todo, pero resplandeciendo siempre por su bondad, en el arroyo frío y triste, creció la criatura que, para mayor desgracia suya, le cupo la de ser mujer” (Carnés, 2018b: 107). Luisa Carnés, como otras tantas autoras del periodo de la Edad de Plata, tuvo el valor de desafiar su destino y comenzar el sembrar el camino por el que transitarían muchas otras después.

Recibido: 02/11/2020

Aceptado: 09/08/2021

Referencias bibliográficas

Carnés, Luisa (1928), *Peregrinos de calvario*, Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP).

--- (2002a), *Cumpleaños*, en José María Echazarreta Arzac (ed.), *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 55-67.

--- (2002b), *Los bancos del Prado*, en José María Echazarreta Arzac (ed.), *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 69-110.

--- (2002c), *Los vendedores de miedo*, en José María Echazarreta Arzac (ed.), *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 111-204.

--- (2016), *Tea rooms: mujeres obreras*, ed. Antonio Plaza. Gijón: Hoja de Lata Editorial.

--- (2017), *Trece cuentos (1931-1963)*, Gijón: Hoja de Lata.

--- (2018a), *Donde brotó el laurel: cuentos del exilio (1940-1964)*, ed. Antonio Plaza, Sevilla: Espuela de Plata.

--- (2018b), *Rojo y gris: cuentos completos I (1924-1939)*, ed. Antonio Plaza, Sevilla: Espuela de Plata.

Echazarreta, José María (2002), “La obra teatral de Luisa Carnés”, en José María Echazarreta Arzac (ed.), *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 27-52.

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.

Esteban, José, y Gonzalo Santonja (1988), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Barcelona: Anthropos.

García Pavón, Francisco (1962), *Teatro social en España*, Madrid: Taurus.

Kirkpatrick, Susan (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*, Madrid: Cátedra.

Merlo, Pepa (2010), *Peces en la tierra: antología de mujeres poetisas en torno a la Generación del 27*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

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

Montiel Rayo, Francisca (2018), “La vida y la muerte en los cuentos sobre la guerra civil de Luisa Carnés”, *Orillas*, 7, pp. 45-59 [consulta: 2/11/2020].

Nelken, Margarita (2013), *La condición social de la mujer en España*, Madrid: Horas y Horas.

Nieva de la Paz, Pilar (2016), “Cambios en las identidades de género: la ‘mujer moderna’ en el teatro de María Luisa Algarra”, en Eugenia Houvenaghel (ed.), *Las escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias constructivas de una identidad femenina*, México D. F.: Porrúa, pp. 119-138.

O’Leary, Catherine M. (2008), “Carlota O’Neill: una dramaturga comprometida”, en Pilar Nieva de la Paz et al. (eds.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 205-216.

Olmedo, Iliana (2014a), *Itinerarios de exilio: la obra narrativa de Luisa Carnés*, Sevilla: Renacimiento.

--- (2014b), “Nuestro silencio nos hará criminales: la obra dramática de Luisa Carnés”, en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla: Renacimiento, pp. 333-344.

Plaza Agudo, Inmaculada (2015), *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*, Málaga: Universidad de Málaga.

--- (2020), “Compromiso, identidad y vanguardia en *Los bancos del Prado*, de Luisa Carnés”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 45 (2), pp. 59-79.

Plaza Plaza, Antonio (2019), “Introducción”, en Luisa Carnés, *Natacha*, Sevilla: Espuela de Plata, pp. 7-62.

Servén Díez, Carmen et al. (2007), *La mujer en los textos literarios*, Madrid: Akal.

Vilches de Frutos, Francisca (2010), “Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés”, *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 24, pp. 147-156.

JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES: UNA MUJER MODERNA EN EL MUNDO DEL CINE

MARINA PATRÓN SÁNCHEZ

Universidad Complutense de Madrid
mpatron@ucm.es

RESUMEN: Si por algo llama la atención la figura de Josefina de la Torre Millares es por su versatilidad artística. Fue poeta, actriz y cantante, pero, sobre todo, fue una mujer moderna. Desde muy joven trabajó por su independencia y por su sueño de ser artista, combinando sus diferentes pasiones hasta convertirse en una actriz de renombre. En este artículo analizamos su trabajo en el mundo del cine, donde además de actriz fue también dobladora de grandes divas, ayudante de dirección, guionista y periodista especializada.

PALABRAS CLAVE: Generación del 27, Mujer Moderna, Pioneras del cine, Mujeres del 27, Siglo XX.

JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES: a Modern Woman in the World of Cinema

ABSTRACT: One of the most conspicuous features of Josefina de la Torre is her artistic versatility. She was a poet, an actress and a singer, but, above all, she was a modern woman. She began to work for her independence at a very young age and fought for her dream of becoming an artist by combining her different passions until she became a well-known actress. This paper analyzes her work in the world of cinema, where she worked as an actress, a great divas' dubber, an assistant director, a script writer and a specialized journalist.

KEYWORDS: Generation of 1927, Modern Woman, Female cinema pioneers, Women from the Generation of 1927, Twentieth Century.

En los últimos años se está produciendo una fundamental labor de recuperación de la obra de muchísimas artistas de principios del siglo XX, periodo conocido como la Edad de Plata (Mainer, 1983), con el deseo ya no solo de visibilizar su trabajo, sino también de otorgarles un espacio propio dentro de la Historia del Arte y la Literatura (Ena Bordonada, 1990; Nieva-de la Paz, 1993; Capdevila-Argüelles, 2009, 2013, 2019; Plaza-Agudo, 2015; Gómez-Blesa, 2019). Gracias a las asociaciones y grupos de investigación¹, así como a la labor de difusión editorial se puede acceder de nuevo a la obra de estas autoras, cuya presencia es fundamental para completar la Historia.

Este es el caso de Josefina de la Torre Millares, (Las Palmas de Gran Canaria 1907- Madrid, 2002), una de las artistas más versátiles del siglo XX. Su vocación despertó muy tempranamente y ya desde su infancia destacó como poeta, cantante y actriz, distintas facetas que cultivaría

¹ Por mencionar solo a algunos, "La Otra Edad de Plata" de la Universidad Complutense de Madrid, "Escritoras y Escrituras" de la Universidad de Sevilla o la importante labor que se está llevando a cabo desde *Clásicas y Modernas. Asociación para la igualdad de género en la cultura*.

a lo largo de toda su vida. El año pasado recuperamos su obra poética, muy ligada al Modernismo canario y a la Generación del 27, gracias a la publicación de su *Poesía completa* (2020b) en dos volúmenes y a la antología *Oculto palabra cierta* (2020c), así como parte de su obra en prosa, gracias a la reedición de su novela *Memorias de una estrella*, que también incluye el relato *En el umbral*², publicados de manera conjunta bajo el título del primero en 1954, y al volumen *Cuando ayer no puede ser mañana. Prosa breve reunida* (Torre, 2020a), una antología de textos breves, en la que también se incluyen algunos inéditos. Asimismo, debemos señalar que el año 2020 el Gobierno de Canarias dedicó el Día de las Letras Canarias (21 de febrero) a Josefina de la Torre, editando una revista monográfica, *Josefina de la Torre. Voz en lo inmenso*³, y programando diversas actividades que, sin embargo, tuvieron que ser aplazadas o suspendidas por la pandemia mundial.

No obstante, su trabajo como actriz y cantante ha recibido una menor atención por parte de la crítica. Es por esto por lo que con este trabajo nos proponemos analizar su contribución en el mundo del cine, ya que no solo trabajó como actriz, sino también como dobladora, ayudante de dirección, guionista y periodista especializada, encarnando a la perfección el modelo de mujer moderna y siendo pionera en muchos campos del ámbito cinematográfico.

Para poder entender la trayectoria artística de Josefina de la Torre y su paso por el mundo del cine, debemos referirnos primero a su contexto histórico y familiar⁴, por estar ambos íntimamente ligados. Nacida en el seno de una de las familias más influyentes e importantes de la isla de Las Palmas, de la Torre fue la menor de seis hermanos. Por la rama paterna, su tío, el prestigioso barítono Néstor de la Torre, va a tener una influencia muy destacada en la educación musical de los de la Torre Mi-

² Reeditada en Islas Canarias: Consejería de Educación, Universidad, Cultural y Deportes, Gobierno de Canarias (2019) en la colección Agustín Espinosa.

³ Disponible en: <<http://www.gobiernodecanarias.org/ocencms8/export/sites/cultura/dlc2020/imagenes2020/RevistaDLC2020.pdf>> [Consulta: 19/10/2020].

⁴ Toda la información biográfica sobre Josefina de la Torre la hemos obtenido del volumen editado por Alicia Mederos (2007), el más completo hasta la fecha.

llares, que van a aprender a dominar varios instrumentos musicales y donde Josefina va a destacar desde muy pequeña por la tonalidad y el potencial de su voz. Pero es, sin embargo, en la rama materna donde más parientes ilustres vamos a encontrar. El abuelo de la poeta, Agustín Millares Torres, fue una eminencia en las islas por la importante labor cultural que desempeñó en la ciudad de Las Palmas a mediados del siglo XIX. Publicó artículos, poemas y novelas, además de ser un prestigioso investigador histórico y compositor musical; aunque, sobre todo, sintió una gran pasión por el teatro, componiendo comedias como *Una coqueta* y dramas como *La bruja de Cambaluz*, muchas de ellas representadas en su propia casa, implicando a toda la familia (Ríos, 2008: 38). Fue en una de estas representaciones en las que Bernardo de la Torre y Francisca Millares, los padres de la poeta, se conocieron (Millares, 2008: 74). Al igual que el abuelo, sus hijos Luis y Agustín Millares Cubas, fueron novelistas y dramaturgos y celebraron también representaciones en sus hogares, hasta la fundación, en 1908, de *El Teatrillo* en la casa familiar de la playa de Las Canteras (Ríos, 2008: 38-39). En él no solo se representaron las obras dramáticas creadas por los hermanos, sino también de Maeterlinck, Ibsen o Unamuno, además de conciertos de música, recitales de poesía y demás actividades culturales.

En este ambiente participó desde niña Josefina de la Torre, cantando desde que pudo hacerlo arias de ópera, zarzuelas de su abuelo y canciones de moda. En sus memorias, su hermana María Rosa (Torre Millares, 2007: 45) la recuerda así:

Pero lo que más llamó la atención de nuestros padres fue, como siempre, por su extraordinario sentido artístico y musical y su precocidad, la actuación de Josefina, entonces “La Pepa”. Cantó, con poquísimos años, el aria de *La Traviata*, recitó, bailó e hizo innumerables imitaciones. Era una criatura realmente excepcional.

Rodeada desde la infancia por pintores y escritores, de la Torre pudo cultivar y desarrollar su temprana vocación artística sin apenas encontrar dificultades⁵. Ella misma confesaba haber escrito su primer poe-

⁵ Este hecho es fundamental en su desarrollo como artista, pues casi siempre contó con el

ma con tan solo siete años, titulado “La sombra de la maja”, dedicado al poeta modernista canario Alonso Quesada⁶. Sin embargo, los primeros versos que publicaría serían los destinados a la memoria de su conciudadano Benito Pérez Galdós en el periódico *El Liberal* de Las Palmas el 20 de enero de 1920. Esta precocidad poética no podía pasar desapercibida, y en septiembre de 1917, Margarita Nelken publicó un artículo en el periódico madrileño *El Día*⁷, en el que se daban a conocer algunos de los primeros poemas escritos por la poeta canaria⁸, y donde señalaba que:

no es una niña prodigio. Es un poeta, un verdadero poeta, que siente, exaltada y amorosamente, [...] y que, superior en ello a muchos poetas, siente y expresa todas sus emociones con la ingenuidad y la fuerza del arte que brota natural e instintivo, sin saber por qué brota. (Nelken, 1917: 6)

Sin embargo, la figura fundamental en su desarrollo como artista va a ser la de su hermano Claudio de la Torre, novelista, dramaturgo y director de teatro y cine. Doce años mayor que ella, desde muy joven estuvo también vinculado al mundo de la cultura y, a través de él, Josefina conoció y admiró a los poetas modernistas canarios como Saulo Torón, Tomás Morales o el ya citado Alonso Quesada. Asimismo, él fue también el encargado de revisar sus poemas y guiar sus gustos y lecturas⁹. En 1924 Claudio de la Torre recibió en Madrid el Premio Nacional de Literatura por su novela *En la vida del Señor Alegre*. En ese viaje a la capital se

apoyo familiar para poder trabajar como actriz o publicar poesía. Frente a otras compañeras de su generación, como Concha Méndez (Ulacia Altolaguirre, 2018), quien encontró una férrea oposición por parte de su familia, el caso de de la Torre es muy afortunado.

⁶ Declaraciones de la propia autora para la entrevista realizada por Edith Checa en el “Rincón Literario”, programa incluido en la serie *Poetisas del 27*, con motivo del setenta aniversario de este grupo. UNED Documentos, 1997, enero, 1. Disponible en: <<https://canal.uned.es/mmobj/index/id/3444>> [Consulta: 19/10/2020].

⁷ Sobre la poeta canaria, Nelken volvería a escribir en *La Esfera*, n.º 545, 14 de junio de 1924, p. 26.

⁸ Estos poemas han permanecido inéditos hasta la publicación del primer volumen de su *Poesía completa* (2020).

⁹ Declaraciones de la propia autora para la entrevista realizada por Edith Checa en el “Rincón Literario”.

llevó con él a su hermana Josefina, abriéndole las puertas de un nuevo círculo cultural: el de la Generación del 27. En este viaje, de la Torre conoció a Rafael Alberti y a Federico García Lorca, con los que intercambió poemas; a Pedro Salinas, quien después prologaría su primer poemario, *Versos y estampas* (1927), y le daría el sobrenombre de muchacha-isla; así como a Juan Chabás, con el que a punto estuvo de casarse¹⁰. Todos ellos tendrían una influencia decisiva en la configuración y evolución de su voz poética.

Gracias a este viaje a Madrid, Josefina de la Torre va a entrar en contacto con las nuevas corrientes artísticas que se estaban desarrollando en ese momento, así como con la nueva situación social de la que comenzaban a disfrutar las mujeres; hechos que van a condicionar de manera irremediable la formación de su carácter y su espíritu inquieto e independiente.

A este respecto debemos recordar que, desde principios de siglo, se estaba llevando a cabo una mejora en la educación que recibían las mujeres, así como en el acceso a nuevos sectores profesionales; a lo que también se unía la lucha por una regulación legal más equitativa y la incorporación a la vida política (Nash, 1983; Fagoaga, 1985; Capel, 1986; Flecha, 1996). Asimismo, se fue produciendo progresiva y paralelamente una liberación en las costumbres de las mujeres españolas, tanto en su vida privada como pública, tal y como se puede apreciar en las manifestaciones artísticas y literarias de la época (Ena Bordonada, 2012), al igual que en la publicidad (Plaza-Agudo, 2011). De esta manera, las mujeres habían encontrado una vía de acceso al ámbito de lo público y habían irrumpido en la escena cultural. Apoyadas en los movimientos culturales modernistas y vanguardistas, las artistas estaban conquistando un lugar destacado al lado de los hombres, en el que podían superar el mero papel de cónyuges o amantes (Salaün, 2006: 41). Este nuevo modelo de mujer, denominado “mujer moderna” (Nieva-de la Paz, 2009: 11) se oponía al

¹⁰ A este respecto, recomendamos la lectura del artículo de Laura Hatry (2016) sobre las cartas que de la Torre y Chabás intercambiaron, en las que se pone de manifiesto la influencia que tuvo el escritor alicantino en los dos primeros poemarios de la poeta canaria.

tradicional “ángel del hogar”¹¹ reivindicando para sí nuevos derechos y espacios, plenamente consciente de las desigualdades de género existentes en ese momento de transición e incipientes transformaciones (Plaza-Agudo, 2019: 29). Así, estas mujeres llevaban el pelo a lo *garçonne*¹², conducían, bebían, fumaban y practicaban deporte, eran independientes y no buscaban en el matrimonio el fin último de su existencia.

Josefina de la Torre va a sentirse muy cómoda en este nuevo perfil y así lo va a reflejar en la biografía que escribió para la antología de Gerardo Diego, donde las únicas mujeres que van a figurar en la larga lista masculina van a ser Ernestina de Champourcín y nuestra poeta: “Me gusta dibujar. Juego al tenis. Me encanta conducir mi auto, pero mi deporte predilecto es la natación. He sido durante dos años presidenta del primer Club de Natación de mi tierra. Otras aficiones: el cine y bailar” (Diego, 1991: 616). También es importante señalar que, en este mismo año, de la Torre fue incluida en la antología *Poètes espagnols d'aujourd'hui* de Mathilde Pomès (1934)¹³, en la que aparecía también otra compañera, Carmen Conde. Tal y como señala Garcerá, esta inclusión tiene una gran importancia, pues evidencia la temprana internacionalización de las dos

¹¹ El término proviene del poema *Angel in the house* (1854) del poeta inglés Coventry Patmore dedicado a su primera mujer, Emily, modelo de “perfección femenina”. El poema gozó de una gran fama internacional y en España este ideal de mujer fue recogido y apoyado por la literatura religiosa y los manuales de conducta. En este sentido, la mujer debía cuidar y apoyar a los miembros de su familia, sin deseos ni opiniones propias, siempre dependiente de su marido (Nash, 2012: 40-41).

¹² De gran influencia a este respecto fue el libro de Victor Margueritte, *La garçonne*, publicado en 1922, donde su protagonista, Monique Lerbier, es una mujer emancipada que lleva el pelo corto, se viste como un hombre y lucha contra las convenciones burguesas. Se puede acceder a esta novela gracias a que, en 2015, la editorial Gallo Nero volvió a publicarla, traducida por Marta Cabanillas.

¹³ Gracias a una carta conservada en la Biblioteca Nacional (sig. MSS/21483/26), podemos saber que Josefina de la Torre y Mathilde Pomès compartieron una bonita amistad, ya que, en la carta dirigida a Pomès y fechada el 26 de enero de 1959, de la Torre confiesa su alegría al volver a tener noticias de “tan buena amiga, cuyo recuerdo siempre he conservado entre los mejores. Tengo unos poemas míos traducidos por ti, que guardo como un tesoro” y le envía adjunto su poema “Mis amigos de entonces”.

poetas en la literatura (Torre, 2020b: 27), hecho que coincide, además, con el traslado de nuestra poeta a Francia.

Así, durante los años 20 y 30, de la Torre se va a trasladar a Madrid para continuar su formación como soprano y va a buscar afianzar su carrera artística. Tanto *Versos y estampas* (1927) como *Poemas de la isla* (1930), su segundo poemario, van a recibir buenas críticas en la prensa de la época (Trujillo, 1986: 109-118) y su poesía va a comenzar a ser conocida en los círculos culturales. A esto también hay que añadir los diversos conciertos y recitales¹⁴ que va a ofrecer, lo que va a favorecer que su nombre cobre peso dentro de la cultura española. Así la vamos a ver junto a Carmen Conde, Ernestina de Champourcin y Concha Méndez en el recital “Las faldas del Parnaso español”, celebrado en el Lyceum Club Femenino el 12 de mayo de 1928 y conducido por Cipriano Rivas Cherif (S.A., 1928).

Como ya señalábamos, indisociablemente unido a su vertiente poética y musical va a estar su amor por la interpretación. En 1927 va a inaugurar junto a su hermano Claudio, como ya lo hicieron sus tíos en su día, un pequeño teatro en la casa de la playa de Las Canteras, llamado *Teatro Mínimo* o *Teatro de Cámara de Josefina de la Torre*. Los teatros de cámara, familiares e íntimos, eran una práctica habitual en la época, como atestiguan 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 la familia Baroja. Con ellos se pretendía crear no sólo un teatro independiente del comercial, sino también un nuevo público, a lo que también van a contribuir los esfuerzos de *La Barraca* de Lorca o *Casona* con *El Teatro del pueblo*. Aunque Josefina ya había participado en

¹⁴ En 1935 ofreció un concierto en el Teatro María Guerrero, que recibió el nombre de “Concierto de 1900”; y un año después ofreció otro en la Residencia de Estudiantes de Madrid junto al pianista Cipriano Rivas Cherif, titulado “Concierto del Milenio”. Los dos conciertos recibieron excelentes críticas y en ellos pudo demostrar Josefina de la Torre su talento, lo que también le valdría ingresar en la Academia de Canto de la prestigiosa soprano Carlota Dahmen Chao y en la Orquesta Sinfónica de Madrid. En 1936, la Compañía de Zarzuelas del maestro Sorozábal también la reclamaría para ofrecer una serie de conciertos, donde llegaría a ser solista (Mederos, 2007: 17).

varias obras en casa de sus tíos, como en la representación de la más antigua zarzuela doméstica de Agustín Millares Torres, *Un disfraz* (Siemens, 2008: 218), la creación del *Teatro Mínimo* supuso la confirmación del amor de la artista canaria por las tablas, pasión que solo iría en aumento con los años¹⁵.

La inauguración del *Teatro Mínimo* tuvo lugar el 10 de agosto de 1927 con la obra de Claudio *El viajero*. Esta ya se había estrenado en 1926 en el teatro *El Mirlo Blanco*, siendo el director de la obra y uno de los personajes el propio Rivas Cherif. Sin embargo, la obra se recuperó para el teatro familiar, dirigida por Claudio y representada por toda la familia. Además, tanto los decorados como el vestuario de los actores fueron diseñados por el célebre pintor surrealista y primo de los de la Torre Millares, Néstor de la Torre¹⁶. Al día siguiente de la representación, el crítico teatral Domingo Doreste (que firmaba bajo el seudónimo de Fray Lesco), publicó en el periódico *El Imparcial* y más tarde recogido en la revista *Millares* una reseña sobre la actuación. De esta forma podemos conocer cómo era la disposición del escenario, en el que destacaban la sencillez y el refinamiento. Sobre el *Teatro Mínimo* escribe Fray Lesco: “Es arte que se hace en casa (ya que en la ciudad no se hace); pero no se trata de un teatro casero. Quiero decir que no es arte de entretenimiento, sino de absoluta seriedad”. Destaca también las actuaciones en los entre actos de Josefina de la Torre y de su hermana Paquita, que además de actuar en la obra, cantaron números de Gretchaninoff y de Rachmaninoff, arreglados para la escena española por Claudio. Concluye su reseña afirmando que es un: “Teatro Mínimo... pero yo sigo escribiéndolo con mayúsculas” (Doreste, 1965). Sobre el Teatro Mínimo también se va a referir uno de los grandes críticos de la época, Enrique Díaz Canedo en su artículo “Panorama del Teatro Español de 1914 a 1936” (1938: 42), lo que

¹⁵ Tal y como señala Hernández Quintana (2001:47), estos “son sus primeros pasos en una profesión a la que luego se dedicará en cuerpo y alma [...]. Se trata de una manera de fomentar el teatro, de darle vida, aunque no fuese de forma profesional”.

¹⁶ Como era tradición en la familia, en su estudio también se celebraron veladas y recitales artísticos en los que Josefina de la Torre destacó como recitadora e intérprete (Mederos, 2007).

da constancia de la importancia que este pequeño teatro había adquirido tanto en las islas como en la península.

Además de *El viajero*, en el *Teatro Mínimo* se representaron *Hacia las estrellas* de Andreiev; *Ha llegado el barranco*, una tragedia de Claudio inspirado en el desbordamiento del río Guiniguada; *La Gran Catalina* de Bernard Shaw y *Jinetes hacia el mar* de John Singe (Fernández Hernández, 2008: 90). Este teatro familiar va a suponer un primer acercamiento de Josefina de la Torre de manera profesional al mundo de la actuación, profesión de la que ya no se va a desligar y en la que se va a especializar, dando incluso el salto a la gran pantalla. Si la década de los veinte había permitido a Josefina de la Torre comenzar a ganarse un hueco como artista múltiple y modelo de mujer moderna, hasta el estallido de la Guerra Civil la poeta canaria va a seguir desarrollando su versatilidad en el ámbito de moda y glamur por excelencia: el mundo del cine¹⁷. Y lo hará de nuevo acompañada de su mentor predilecto: su hermano Claudio.

El éxito cosechado por la obra teatral de Claudio, *Tic-tac* (estrenada en 1930), le valió un contrato para mudarse a París al año siguiente para trabajar en los estudios de la *Paramount Pictures* de Joinville, como guionista y director¹⁸. Allí, de la Torre encabezó la delegación española para realizar trabajos de adaptación como encargado del Departamento de Escenificación (Riambau/ Torreiro, 1998: 546), luego como supervisor de producción, y, por último, como director de cine (Reverón Alfonso, 2007: 197). Poco después le seguirá Josefina, contratada a su vez como dobladora de las grandes divas del momento. La primera actriz a

¹⁷ Aunque no disponemos de datos específicos de la década de los años treinta, Emeterio Díez Puertas (2003: 168) señala que en esos años España llega a ser la séptima potencia mundial por número de salas de cine y el duodécimo país productor de películas, con una estimación de unos 18.000 productores.

¹⁸ Declaraciones de su yerno, Luis Hernández Sanchís en el documental *Modernos. Teatro de vanguardia en Canarias*. El propio Claudio también lo recogió en el prólogo a su tomo de *Teatro*: “La dificultad de estrenar una obra escrita con tantas ilusiones, enfrió bastante mis entusiasmos de autor, pero fue en definitiva lo que me empujó a entrar en los estudios cinematográficos, lo que no me entusiasmaba menos, si bien me apartó del teatro durante 10 años” (Reverón Alonso, 2007: 198).

la que prestaría voz sería a su admirada Marlene Dietrich¹⁹ en *El Ángel Azul* (1931); y más tarde a Dorothea Wieck en la película *Un secuestro sensacional* (1934). Aquí coincidirá con Luis Buñuel, que a su vez doblaba a uno de los gánsteres encargados del secuestro²⁰. Josefina de la Torre continuó colaborando con la Paramount al regresar a España en los Estudios Chamartín (gracias también en parte al éxito cosechado por Claudio como director de *Pour vivre hereux* en 1932 (Fernández Hernández, 2008: 92)), como traductora y adaptadora de guiones del inglés y del francés al español²¹ y le prestó también su voz a Martine Carol en *Mujeres soñadas* (1952), tarea que fue muy complicada, pues también tuvo que doblar los números musicales²² (Puente, 2000: 44).

La colaboración de los hermanos de la Torre con la Paramount se extendió hasta 1936 (Mata Moncho Aguirre, 2001: 313). El estallido de la Guerra Civil en 1936 obligó a los hermanos de la Torre a refugiarse

¹⁹ La diva alemana le enviaría después una foto dedicada que la poeta canaria conservó toda su vida: “Marlene Dietrich; no puedo evitar verla, en esa foto con su dedicatoria en la pared, como a un alma gemela, pues en la mayoría de sus películas su voz en castellano es la mía” (Puente, 2000: 44).

²⁰ Es interesante señalar que los dos se enamoraron hasta el punto de comprometerse en matrimonio. Sin embargo, el compromiso se rompió al estar Buñuel esperando un hijo de otra mujer. Sobre esta relación, Josefina de la Torre dejó constancia en unas cuartillas escritas a máquina en su archivo personal (Torre, 1934), donde confiesa que su poema, “Marzo incompleto” está dedicado al cineasta aragonés. En lo que respecta a Buñuel, no hemos encontrado mención alguna a esta relación en sus memorias, aunque sí menciona su amistad con Claudio de la Torre (Buñuel, 1982: 140).

²¹ En dos cartas dirigidas a Saulo Torón (fechadas el 18 de junio de 1934 y el 26 de agosto de 1934), de la Torre le cuenta lo muchísimo que disfruta su trabajo, que le ocupa todo su tiempo (trabaja de 9:30 a 13:00 y de 15:30 a 19:00) y por el que recibe un gran sueldo. Sus palabras son muy representativas de la nueva mujer moderna: “no te imaginas lo contentísima que estoy y lo que me encanta tener las horas ocupadas y mi tiempo distribuido, y saber que soy útil y sirvo para algo” (Archivo Saulo Torón. Disponible en: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/landingpage/collection/asautor> [Consulta: 13/04/2021]).

²² En estos años, de la Torre no abandonó su carrera musical, sino que la incrementó, sobre todo en colaboración con varios músicos de su ciudad natal. Hay que destacar sobre todo sus conciertos con el violinista, pianista y compositor catalán Agustín Conchs, establecido en Las Palmas desde 1929. Junto a José García Romero, los dos intérpretes van a poner música a los poemas de Josefina, que van a interpretar junto a ella en varios conciertos y recitales en Las Palmas (Siemens Hernández, 2008: 219).

primero en la Embajada de México en Madrid, desde dónde saldrían a Valencia para coger un barco que los llevara a Francia, y de allí, de vuelta a Las Palmas, donde permanecieron hasta el final del conflicto (Torre Millares, 2007: 55). Debido a que la situación económica familiar había mermado considerablemente, los hermanos, junto a Mercedes Ballesteros (la *Condesa Alberta* de *La Codorniz* y mujer de Claudio) deciden crear una editorial de novelas rosas llamada *La Novela Ideal*, dirigida a las señoritas de provincias. Al considerarlo una actividad más mercantil que literaria, todos ellos firmaron las obras bajo seudónimo²³. El elegido por la poeta canaria fue Laura de Cominges, apellido que tomó prestado de su padre, Bernardo de la Torre Comminges, y que adaptó al castellano. De esta forma, entre 1938 y 1944, de la Torre va a publicar un total de once novelas cortas²⁴, en las que va a combinar elementos policíacos y de terror (como en *Alarma en el Distrito Sur*, *Villa del Mar* o *El caserón del órgano*, en las que destacan la influencia de autores como Poe, Leroux o Conan Doyle), con elementos bélicos (así lo vemos en *María Victoria*, donde la Guerra Civil tiene un destacado protagonismo y en la que, probablemente, haya un gran componente autobiográfico) y románticos (aunque el amor es un elemento constante en todas ellas, las más propiamente novelas rosas son *La rival de Julieta*, *¿Dónde está mi marido?*, *¡Me casaré contigo!*, *Una herencia en París* o *Matrimonio por sorpresa*). Asimismo, llama la atención el influjo del mundo cine sobre ellas, hasta el punto de que Ramírez Guedes (2001:45) las ha denominado “novelas cinematográficas”, considerándolas precisamente guiones cinematográficos en bruto.

²³ Este hecho fue algo bastante común entre los escritores. Tal y como afirma Soler Gallo (2016: 130-131) “este género narrativo [el de la novela rosa] pasó a ser sinónimo de éxito y muchos escritores interesados en obtener beneficios económicos escribieron múltiples novelas ocultos en sobrenombres, con los que se cubrían de una práctica que no les iba a reportar ningún prestigio literario”.

²⁴ Estas son *El enigma de los ojos grises* (1938), adaptada por Claudio para el teatro y representada en Las Palmas el mismo año, *Alarma en el distrito sur* (1939), *La rival de Julieta* (1940), *María Victoria* (1940), *La villa del mar* (1941), *Me casaré contigo* (1941), *Matrimonio por sorpresa* (1941), *Tú eres él* (1942), *Idilio bajo el terror* (1942), *¿Dónde está mi marido?* (1943) y *El caserón del órgano* (1944).

Tras la guerra, de la Torre va a centrar todos sus esfuerzos en su carrera como actriz, sobre todo en su vertiente cinematográfica. Por eso, en 1940 vuelve a Madrid a esperar su oportunidad. Durante la década de los cuarenta se llevó a cabo la construcción de un aparato cinematográfico que debía permanecer fiel a las grandes misiones ideológicas y morales del régimen y para ello se creó el Departamento Nacional de Cinematografía y la Junta Superior de Censura Cinematográfica (Huerta Floriano, 2005: 124-125). Es por esto por lo que muchas de las películas en las que participó Josefina de la Torre van a reflejar la ideología franquista, sobre todo en lo que respecta a los roles de género²⁵. Tales son los casos de las películas *Rápteme usted* (1940) de Julio Fleischner, primera película en la que apareció Josefina, o *Primer amor*²⁶ (1942), dirigida por su hermano. Mientras que en la primera hace un cameo en el que aparece sentada disfrutando de un número musical; la segunda es una adaptación de la novela *Aguas primaverales* de Iván Turgeniev y en ella de la Torre interpreta dos números musicales: uno acompañada por un arpa y después, una polca al piano. Tan solo tiene una frase en todo el guion²⁷. Sin embargo, esta segunda incursión en la gran pantalla estuvo acompañada también de un nuevo reto: sustituir a su hermano Bernardo como ayudante de dirección, quien tuvo que retirarse por un accidente²⁸. En el número 29 de la revista *Primer Plano*, Adolfo Luján publicó un innova-

²⁵ Como señala Aintzane Rincón (2012: 29): “El imaginario franquista comprendió la identidad nacional de acuerdo a dos versiones homogéneas y monolíticas dictadas por el sexo y fundamentadas en la noción de servicio a la patria y a la religión. La asimetría de género, basada en el discurso de la diferencia sexual, asumió el sentido de un reparto necesario de funciones entre hombres y mujeres. Por un lado, una masculinidad asociada a la virilidad y a la guerra, el imperialismo y el ejercicio de poder en todos los ámbitos. Por otro lado, una feminidad definida en clave maternal y doméstica, marcada por su destino biológico de esposa y madre ejemplar”.

²⁶ Todas las películas mencionadas en las que aparece Josefina de la Torre, a excepción de *Espronceda*, película que se ha perdido, se encuentran conservadas en la Filmoteca Española, donde pudimos visionarlas para analizar sus intervenciones.

²⁷ En sus dos entrevistas publicadas en *Primer Plano*, Josefina de la Torre confesó su “desencanto” por esta primera intervención en el mundo del cine, por la que además no recibió ninguna retribución (Torre, 1944).

²⁸ No obstante, en los créditos iniciales figura el nombre de Bernardo de la Torre como ayudante de dirección y no el de Josefina.

dor artículo titulado “Las mujeres detrás de la cámara”, donde entrevistaba brevemente a diversas profesionales, entre ellas, a Josefina de la Torre como ayudante de dirección. Aunque parece que el trabajo no le agradó en exceso, la poeta consideraba que era una tarea “muy apropiada para una mujer cuando el director es un hombre, ya que sus distintas sensibilidades se complementarían en beneficio de una mejor puesta en escena” (Luján, 1941: 16)²⁹. Es interesante señalar que de la Torre publicaría años después un artículo sobre el papel de ayudante de dirección en la revista *Primer plano*, donde reivindicaba la importancia de este oficio a través de la figura de Enrique Fernández Sagaseta (Torre, 1941).

A esta primera incursión le seguiría una breve aparición en la película *La blanca paloma* (1942), también dirigida por Claudio de la Torre³⁰. En esta ocasión, de la Torre encarna a una enfermera sin nombre, que aparece casi al final del filme para atender al maltrecho protagonista, encarnado por Tony D’Algy. En palabras de Juan Millares Alonso, Josefina aparece en esta película “rubia, alta, de ojos claros; una presencia algo exótica para los tipos raciales de mujer española de rompe y rasga que hacían furor en la época” (Millares Alonso, 2008: 164).

Si 1942 se perfiló como un año productivo, 1943 va a ser el año más intenso en su carrera cinematográfica. Esto se debe en parte a que va a cobrar una inusitada popularidad dentro del mundo de las revistas especializadas, sobre todo en *Primer Plano*, con la que va a colaborar en diversas ocasiones y cuya portada va a copar dos veces (el 25 de abril de 1943 y el 16 de abril de 1944), introduciéndose así en las filas del *star system* español. Sus colaboraciones con esta revista van a incluir desde crónicas —siendo una de las más citadas la titulada “¡Aquellos tiempos

²⁹ En la entrevista, Josefina de la Torre confiesa estar esperando una oportunidad para aparecer delante de la pantalla, a lo que Luján responde reprochándole a Claudio de la Torre ser un “mal hermano” por solo haberle dado un pequeño papel a Josefina en la película *Primer amor*.

³⁰ La historia está basada en la novela póstuma *La Virgen del Rocío ya entró en Triana* de Alejandro Pérez Lugín. La película fue calificada por la Delegación Local de Jerez como “película carente de interés nacional y que solamente puede ser aceptada por los que gusten de las películas de ambiente andaluz” (AGA 36/4556).

de Joinville!”³¹, donde de la Torre relata su experiencia en los estudios franceses y recopila divertidas anécdotas de Rosita Moreno, Gabriel Algora o Tony D’Algy, en el que es uno de los pocos testimonios directos que quedan sobre “esa etapa española del cine ‘no español’” (Ramírez Guedes, 2001: 45)— hasta entrevistas con grandes estrellas del momento, como Florencia Bécquer o José Nieto, en una sección titulada “La biografía en el diálogo”. De la Torre va a ser también entrevistada en varios números³², hecho que, si se une al de su aparición en la portada de la revista, la situaban prácticamente a la misma altura de las más destacadas estrellas de nuestro cine³³.

Su siguiente aparición en la gran pantalla va a ser en la película *El camino del amor* (1943), dirigida por José María Castellví. De la Torre va a dar vida a la villana de la película: Tomasa, la malvada ama de los hijos de Pedro, el protagonista, un afligido, pero no por ello menos masculino, viudo interpretado por Jacinto Quincoces. Tomasa aspira a convertirse en señora de la casa, pero en su camino se interpone Dolores (interpretada por Alicia Romy), que frustra todos sus planes al casarse con el viudo, aunque ella tampoco lo tendrá fácil para ocupar el papel de nueva mamá de los pequeños. Frente a la candidez de los otros papeles interpretados por de la Torre, Tomasa es una mujer zafia, dura, sin compasión, que comete errores al hablar y que incluso se pelea con otras lavanderas. Es todo lo opuesto a los atributos que exhibe la heroína: delicada, dulce, maternal y abnegadamente femenina³⁴. Tomasa es el contramodelo de la protagonista y, como tal, es uno de los factores en torno al

³¹ Publicado el número 139 (13 de junio de 1943).

³² De esta forma vemos cómo en el número 157, la periodista acude a visitar a de la Torre a su casa para retratarla en la intimidad y dar cuenta de sus numerosos talentos, además de su simpatía.

³³ En total, las apariciones y colaboraciones de de la Torre con *Primer Plano* aparecen en los números 29 (4 de mayo de 1941), en el número 139 (13 de junio de 1943), en el número 143 (11 de julio de 1943), en el número 146 (1 de agosto de 1943), en el número 157 (17 de octubre de 1943), en el número 197 (23 de julio de 1944), en el número 198 (30 de julio de 1944) y en el número 204 (10 de septiembre de 1944).

³⁴ María Dolores Arroyo Fernández (2008) también contrapone estos dos personajes y aporta otros ejemplos de esta dicotomía entre el modelo de mujer perfecta y mujer perversa en varias películas de los años 40.

cual se construye el conflicto narrativo. El trabajo de Josefina de la Torre encarnando a Tomasa fue reconocida por la crítica³⁵ y por él recibió la cantidad de 10.000 pesetas (el mismo salario que percibió Romay por su papel protagonista), lo que venía a demostrar su caché en alza (Ramírez Guedes, 2001: 46).

De la Torre también participará en la comedia *Y tú, ¿quién eres?*, de Julio Fleischner, interpretando el papel de la Madre Sacramento. En esta intervención vuelve a aunar sus dotes musicales con su talento como actriz. La Madre Sacramento, que solo aparece al comienzo de la película, es una adorable, joven y hermosa monja encargada de enseñar música a las niñas de la pensión en la que vive la protagonista, Cañamón, interpretada por Olvido Guzmán. También en este mismo año y de nuevo a las órdenes de Julio Fleischner, participará en la comedia *¡Antes de entrar, dejan salir!*, protagonizada por Valeriano León y María Dolores Pradera³⁶ (Hueso, 1998: 43), en la que aparece fugazmente entrando a un restaurante para esperar a la protagonista. La producción, a pesar de tener pocas pretensiones, se convirtió en un verdadero éxito, siendo “la mejor realización lograda por Fleischner” hasta la fecha (Méndez-Leite, 1965: 453). Sin embargo, una de las más destacadas producciones en las que va a aparecer Josefina es *Misterio en la marisma* (1943), una elegante y cuidada cinta dirigida por su hermano Claudio que les otorgó gran notoriedad a los dos. La película fue la primera producción de la empresa sevillana Sur Films, que buscaba reivindicar en la cinematografía el concepto de una Andalucía maltratada excesivamente por los tópicos, por lo que su primera apuesta se inclinó por un paisaje inédito hasta la fecha: la marisma³⁷. En esta ocasión, la canaria interpreta muy acertadamente

³⁵ Destacaban su interpretación *El Correo español* (País Vasco, 3 de diciembre de 1943), *Madrid* (en la doble edición del 11 de noviembre de 1943), *Marca* (11 de noviembre de 1943) y el *Diario Regional* (21 de noviembre de 1943). No obstante, el crítico Pepe León critica a todos los actores, catalogando de “exagerada” la actuación de de la Torre, en *Libertad* (21 de noviembre de 1943).

³⁶ Una copia de la película se conserva en el Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española, donde pudimos visionarla.

³⁷ Si bien, la crítica elogió este acierto, criticó duramente el guion concebido por Claudio de la Torre. Ver: “*Misterio en la marisma* en el Llorens” en *Sevilla* (14 de noviembre de

el papel de Arlette, una auténtica *femme fatale*. Esta seductora, elegante y misteriosa cantante es profesora de música y la amante de Max, un galante y turbio ladrón. En esta cinta vuelve a demostrar sus dotes musicales, interpretando varios números a lo largo del filme. Arlette podría considerarse también como villana, ya que va a colaborar en el robo del collar sobre el que recae el peso de la trama. La película se resuelve con la detención de los dos amantes ladrones, Arlette y Max, y la feliz reconciliación entre Vera y José Luis (los protagonistas, Conchita Montes y Tony D’Algy de nuevo). En este filme de la Torre demuestra que no solo puede seducir a la cámara con su misterio, sino que también puede ser una actriz cómica al protagonizar varias escenas ridículas con el personaje de Juan “el gordo”, encarnado por Juan Fernández.

Otro proyecto en el que de la Torre participa este año es en la elaboración del guion para una película titulada *Bajo el sol de Canarias*, junto a su hermano Claudio y Adolfo Luján, periodista y crítico de cine en *Primer Plano*. Este filme estaba previsto que se rodara íntegramente en Canarias y con un elenco conformado enteramente por isleños, a excepción del protagonista masculino, que iba a ser interpretado por Julio Peña. Sin embargo, el proyecto se frustró por las dificultades económicas del productor Luis Díaz-Amado y las carreras cinematográficas de Claudio y Josefina no volvieron a coincidir (Ramírez Guedes, 2001: 46).

En 1943 Josefina de la Torre todavía encontraría tiempo para convertir en guion su novela rosa *Tú eres él* en colaboración con su amor de entonces, el ya mencionado galán Tony D’Algy³⁸. La película, titulada *Una herencia en París*, se rodó a finales de año bajo las órdenes del director mexicano Miguel Pereyra. A pesar de que tanto la novela como el guion eran de autoría suya, Josefina de la Torre volvió a desempeñar el papel de la rival de la protagonista. En esta ocasión, la canaria encarnaba a la malvada y bella Olga, amante de Horacio, el protagonista interpre-

1943); “*Misterio en la marisma*” en *Jornada* (Valencia, 5 de octubre de 1943) o “En Olimpia: *Misterio en la marisma*” en *Hierro* (9 de mayo de 1944).

³⁸ No deja de resultar llamativo el hecho de que en los créditos iniciales aparezca Tony D’Algy como encargado de la adaptación y Josefina de la Torre como autora de los diálogos.

tado por Tony D'Algy. Frente a la dulce e ingenua Delia (Florencia Bécquer), heroína romántica por excelencia, Olga es una mujer calculadora que aparece vestida con ropa de montar, en lo que es una clara alusión a costumbres masculinas. Como era de esperar, termina desechada al ser rechazada por Carlos, el hermano gemelo de Horacio que se hace pasar por él para cobrar la herencia y conquistar el corazón de Delia. No obstante, con este filme obtuvo su mayor éxito en el mundo del cine, no solo pecuniariamente³⁹ y a nivel de crítica, sino porque además la adaptación obtuvo el accésit a mejor guion adaptado en los Premios Nacionales de Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo, premio que recogió ella misma⁴⁰. Además de la adaptación de la novela *Tú eres él*, Josefina de la Torre también convirtió en guiones las novelas *Matrimonio por sorpresa*, *Alarma en el Condado* (junto a Alberto Alar, seudónimo de Claudio), *El secreto de Villa del Mar*, así como *La rival de Julieta*, todos ellos inéditos⁴¹. Asimismo y firmado bajo seudónimo, también escribió un guion original titulado *Un rostro olvidado*⁴², que también permanece inédito. Todos estos textos demuestran el interés que de la Torre tenía por el cine y abren la puerta a pensar que quizás le gustaba tanto estar delante de la cámara como detrás de ella, bien como guionista o incluso como directora. A pesar de sus esfuerzos, por razones que desconocemos, estos textos jamás llegaron a ver la luz.

Los éxitos cosechados gracias a *Camino del amor*, *Misterio en la marisma* y *Una herencia en París* no volverán a repetirse. Sus últimas intervenciones en la gran pantalla son anecdóticas: en 1945 apareció fugazmente en las películas *La vida en un hilo*, de Edgar Neville, y en *Espronceda*, dirigida por el periodista Fernando Alonso Casares; y en 1964

³⁹ En total, gracias a este proyecto, de la Torre ganó 29.000 pesetas en concepto de argumento, adaptación, diálogos e interpretación (Ramírez Guedes, 2001: 46).

⁴⁰ En la revista *Primer Plano* podemos ver una imagen de de la Torre recogiendo este premio en su número 198 (publicado el 30 de julio de 1944). El pie de foto reza: "Josefina de la Torre —el más elegante traje que vimos en el acto— recoge de manos del subsecretario de Comercio el diploma".

⁴¹ Todos ellos están conservados en la Casa-Museo Pérez Galdós y poseen las siguientes firmas: JML 1024, JEL 01-19, JML 1023, JML 1020, respectivamente.

⁴² Signatura JML 1019.

interpretó el papel secundario de la madre de la protagonista en *La vida es magnífica*, de Maurice Ronet. Estas breves actuaciones marcarían el punto final de su relación con el mundo del cine. Aunque no podemos saber las razones exactas sobre las que abandonó su carrera como actriz de cine, sí podemos aventurarnos a intuir las. Es probable que entre estos motivos estuviera la frustración por no haber conseguido un papel protagonista; así como el hecho de que siempre encarnara papeles secundarios o de enemiga de la heroína. Si analizamos los personajes de Tomasa, Arlette y Olga vemos que todos ellos poseen características que el régimen dictatorial denostaba.

Ya hemos señalado que el papel de Tomasa era el contramodelo del de Dolores: frente a la mujer virginal, maternal y entregada, se erigía la mujer malvada, ambiciosa y que odia a los niños. Mientras Dolores es delicada, Tomasa es zafia, una caricatura de la mujer rural. Son dos arquetipos enfrentados en un melodrama, pero tal y como señala Aintzane Rincón (2012: 20), "en este tipo de cine, la solución narrativa tomó casi siempre la forma de una restauración del orden, una afirmación de los modelos normativos, que fueron presentados así como los únicos deseables y aceptables". De esta forma, el público prefería a Dolores, modelo de perfecciones, frente a la ruda y despreciable Tomasa. En lo que respecta a Arlette y Olga, vemos que las dos son mujeres modernas: trabajan, fuman, beben, mantienen relaciones con hombres con los que no deberían (uno es un ladrón y el otro está casado), son independientes y hacen gala de su libertad y su independencia. Además, Olga lleva pantalones y se comporta "masculinamente", pues es aficionada a la caza. En conclusión: son personajes que se alejaban de la feminidad normativa. Cabe suponer que quizás de la Torre no se sintiera del todo cómoda al interpretar estos papeles, porque al hacerlo en el contexto en el que se desarrollaban sus historias, ellas eran las malas "en nombre del redoblado brillo de ejemplaridad que adquiriría, por contraste, la conducta contraria" de la heroína (Martín Gaité, 1987: 34), que era presentada como un retorno a un orden natural y tradicional perdido (Rincón, 2012: 42).

Es posible además que tampoco se sintiera identificada con el modelo femenino que defendía el régimen: desde la mater dolorosa, lla-

mada precisamente Dolores, de *El camino del amor* a la discola Mercedes de *La vida en un hilo*, las protagonistas femeninas carecían de fuerza y a menudo de profundidad, siendo todo aquello que los hombres querían que fueran. Otro hecho también reseñable es que, por sus rasgos físicos —alta, rubia y de ojos claros—, Josefina de la Torre no se ajustaba con el modelo de mujer española que prefería el régimen como actriz principal. Por eso encajaba mejor como antagonista frente a Conchita Montes o Alicia Romay, mujeres que podrían considerarse más “raciales”. Sobre su aparición en la película *Misterio en la marisma* (1943), escribe Javier Durán (2007: 63):

aparece una joven alta, muy rubia, que hace de turbia cantante, amante de un ladrón de guante blanco. Son los años cuarenta, la década más mortecina de un régimen que deja tras de sí un reguero de muertes, y Josefina de la Torre baila, lleva la falda corta, botas altas y su interpretación ofrece un perfume de libertad que no es absoluto, pero que es la dosis suficiente para pensar que la chica viene de otro mundo.

Sea como fuere, de la Torre se despidió del mundo del cine, pero no sin antes dedicarle una novela. En 1954 apareció publicada la novela breve (esta vez sin seudónimo) *Memorias de una estrella*⁴³, en la que de la Torre realizaba una crítica del frívolo mundo del celuloide. Mediante el uso de la técnica del manuscrito hallado, de la Torre nos cuenta la experiencia de Bela Z como actriz de éxito. La narración en primera persona⁴⁴ nos muestra a Bela como a una mujer vanidosa y superficial, pero que no tiene ningún pudor en confesar sus experiencias amorosas: sale con varios hombres al mismo tiempo y los utiliza para lograr sus fines⁴⁵. Podríamos decir que Bela Z es un equivalente literario a Arlette

⁴³ En esta misma edición se incluía el relato de la artista canaria titulado *En el umbral*, cuya trama está muy alejada de la historia recogida en *Memorias de una estrella*. En *el umbral* narra las diversas desgracias que le suceden a un padre cada vez que se encuentra con una misteriosa figura masculina.

⁴⁴ Todas las citas que mencionamos a continuación pertenecen a *Memorias de una estrella* en su edición de 1954.

⁴⁵ Ante el consejo que le da una actriz (“¡Tenga cuidado con los hombres! El mejor, colgado”), Bela escribe en sus memorias: “¡Qué ocurrencia! Colgado sí; pero de nuestras faldas, y haciendo nuestro santo capricho” (Torre, 1954: 28).

o Olga, ya que esta también bebe, fuma, tiene su propio coche y se viste como un hombre (Torre, 1954: 29). A través de ella de la Torre critica el funcionamiento del mundo del cine, denunciando el acoso que sufre su protagonista a manos de los productores, ya que uno le ofrece un papel a cambio de poder sobrepasarse con ella y otro le pide que le enseñe las piernas por encima de la rodilla. Bela también cuenta lo injusto que es el cine con las mujeres, pues una cara bonita siempre va a estar por encima del talento. Al final de su confesión, Bela abandona el mundo del cine y se convierte en una perfecta ama de casa, amante de su marido y de sus hijos, totalmente alejada de la frivolidad de las cámaras.

Debido a los ciertos paralelismos que pueden existir entre la experiencia de Bela Z y la de Josefina de la Torre, algunos críticos han caracterizado la novela como biográfica. No obstante, nosotros creemos que es más bien una caricatura del mundo del cine y de los roles femeninos que defendían las películas de la época: la mujer sumisa frente a la “excéntrica” que quiere luchar por su independencia. Sin embargo, Bela termina rindiéndose y se convierte en un ángel del hogar, pero no sin ironía, ya que tiene un Mercedes propio (regalo de su marido) y reside en el exótico Londres (Torre, 1954: 63). A pesar de este desenlace, que podría otorgarla la victoria al régimen, no se deben ignorar las críticas vertidas por de la Torre a través de su protagonista, quien, al igual que ella, lucha por ser descubierta (Torre, 1954: 12).

A pesar de su desencanto con el cine, de la Torre no abandonaría nunca la interpretación. Aunque ya había debutado profesionalmente en Madrid en 1940 como actriz de la Compañía Nacional del Teatro María Guerrero con *La rabia* (obra basada en *La cena del Rey Baltasar* de Calderón de la Barca), no fue hasta 1946 cuando centró todos sus esfuerzos en el arte de Talía. En este año fundó su propia compañía, la Compañía de Comedias de Josefina de la Torre, con su hermano Claudio como director artístico, representando una decena de obras, entre ellas: *El caso de la mujer asesinadita* de Miguel Mihura y Álvaro de la Iglesia o *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. En los años cincuenta volverá a dedicarse al teatro de cámara, formando parte de varias compañías (Nacional de Cámara y Ensayo del Teatro María Guerrero, Dido pequeño teatro —en

cuya formación estuvo implicada la propia De la Torre—, T.O.A.R. y el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo del Teatro Español) y en los sesenta va a trabajar en prestigiosas compañías, como las de Amparo Soler Leal, Nuria Espert, María Fernanda D'Ocon y María Luisa Ponte. En 1969, Josefina de la Torre aparece en el episodio televisivo *Esperando a Godot*, en lo que es una extraordinaria versión protagonizada solo por mujeres. Asimismo, su voz también pudo escucharse en el Teatro Invisible de Radio Nacional, desde 1944 a 1957, cuya dirección también le ofrecieron, pero que ella declinó en favor de su hermano Claudio (Fernández Hernández, 2008: 97). A finales de los sesenta dio el salto a la pequeña pantalla, apareciendo en numerosas series como *Teatro de siempre* (1960-1970), *Historias para no dormir* (1966), *Novela* (1966-1973), *Páginas sueltas* (1970) y *Personajes a trasluz* (1970), siendo su última intervención como actriz en la serie *Anillos de oro*, escrita por Ana Diosdado para TVE, en 1983 (Ríos, 2008: 45-46).

Como hemos podido ver, Josefina de la Torre fue una artista versátil que supo conjugar a lo largo de toda su vida sus diferentes facetas de cantante, actriz, poeta⁴⁶ y narradora. Fue, además, un modelo de mujer moderna que trabajó por su independencia y no renunció a su vocación, luchando siempre por hacerse un hueco en el panorama cultural. Antes de que estallara la Guerra Civil, su carrera se presentaba de lo más prometedora, pues tanto su poesía como sus conciertos e interpretaciones gozaban de la admiración de críticos y compañeros.

Tras la brusca interrupción que supuso el conflicto bélico, de la Torre probó suerte en el mundo del cine, en el que ya se había introducido gracias a su trabajo como dobladora de películas. En este sentido, podemos señalarla como pionera, pues, aunque en un principio contó con el apoyo y la guía de su hermano Claudio, pronto se embarca en

⁴⁶ A *Versos y estampas* y a *Poemas de la Isla* les seguirían los poemarios *Marzo incompleto* (1968) y *Medida del tiempo* (1989). Este último, sin embargo, no fue publicado de manera individual, sino que se incluyó junto a los otros tres poemarios en la obra titulada *Poemas de la isla* (1989), editada por Lázaro Santana, en el que este título se presentaba como inédito. Gracias a la publicación de la *Poesía completa* (2020), podemos acceder también a los poemarios *Poesías ingenuas* y *Mi dolor*.

sus propios proyectos. No solo fue dobladora, sino también ayudante de dirección, adaptadora de guiones, periodista especializada y actriz bajo las órdenes de directores como Miguel Pereyra o Edgar Neville. Aunque algunas de sus interpretaciones fueron anecdóticas, debemos destacar su papel como Arlette en *Misterio en la marisma* y como Olga en *Una herencia en París*, pues en ellos encarna el modelo de mujer que tan bien le sentó siempre: el de mujer moderna, defensora de su libertad y de su independencia por encima de los hombres y a pesar de ellos. Sin embargo, la insistencia de representar este modelo de mujer como algo maligno y la imposibilidad de conseguir un papel protagonista probablemente hicieron que de la Torre abandonara desilusionada su carrera cinematográfica.

A pesar de este desengaño, la artista canaria no abandonó la interpretación y en el mundo del teatro cosechó los éxitos que el cine le negó. Es precisamente su resolución y la firmeza de su carácter lo que hacen de Josefina de la Torre un referente de mujer moderna, pues no solo no renunció a sus sueños, sino que trabajó por ellos hasta el final de sus días en junio de 2002. Su obra como poeta, cantante y actriz viene a completar los numerosos huecos que todavía sigue habiendo en la Historia, pero que cada vez estamos más cerca de rellenar.

Recibido: 28/10/2020

Aceptado: 25/04/2021

Referencias bibliográficas

Arroyo Fernández, María Dolores (2008), “Rol femenino en el cine español de los años cuarenta”, en Alicia Mederos (ed.), pp. 147-157.

Buñuel, Luis (1982), *Mi último suspiro*, Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.

Capdevila-Argüelles, Nuria (2009), *Autoras inciertas*, Madrid: Horas y Horas.

--- (2013), *Artistas y precursoras*, Madrid: Horas y Horas.

--- (2019), *El regreso de las modernas*, Valencia: La Caja Books.

Capel Martínez, Rosa María (1986), *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid: Ministerio de Cultura/ Instituto de la Mujer.

Díaz Canedo, Enrique (1938), “Panorama del Teatro Español de 1914 a 1936”, *Hora de España. Revista Mensual*, XVI, abril, pp. 13-52.

Diego, Gerardo (1991), *Poesía española contemporánea*, Madrid: Taurus.

Díez Puertas, Emeterio (2003), *Historia social del cine en España*, Madrid: Editorial Fundamentos.

Doreste, Domingo (1965), “Teatro Mínimo”, *Millares: revista trimestral patrocinada por el Museo Canario*, 5, pp. 95-96.

Durán, Javier (2007), “Fracturar el silencio”, en Alicia Mederos (ed.), pp. 59-65.

Ena Bordonada, Ángela (1990), *Novelas breves de escritoras españolas*, Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer.

---(2012), “El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata” en Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (eds.), pp. 35-49.

Fagoaga, Concha (1985), *La voz y el voto de las mujeres: 1877-1931*, Barcelona: Icaria.

Fernández Hernández, Rafael (2008), “Lazos dialógicos de Claudio y de Josefina de la Torre”, en Alicia Mederos (ed.), pp. 89-108.

Flecha, Consuelo (1996), *Las primeras universitarias en España*, Madrid: Narcea.

Gómez-Blesa, Mercedes (2019), *Modernas y vanguardistas. Las mujeres-faro de la Edad de Plata*, Madrid: Ediciones Huso.

Hatry, Laura (2016), “Las cartas de Juan Chabás a Josefina de la Torre: la dicotomía de escritor y amante”, *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 3, pp. 87-103.

Hernández Quintana, Blanca (2001), “Josefina de la Torre Millares, una escritora vanguardista”, *El Guiniguada*, 10, pp. 45-56.

Huerta Floriano, Miguel Ángel (2005), *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1994-1999)*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

Hueso, Ángel Luis (1998), *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

Luján, Adolfo (1941), “Mujeres detrás de las cámaras”, *Primer Plano*, 29, (4 de mayo), n. p.

Mainer, José Carlos (1983), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Martín Gaité, Carmen (1987), *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona: Anagrama.

Mata Moncho Aguirre, Juan (2001), *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos* [Tesis doctoral], Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w3b7>>

Mederos, Alicia, ed. (2007), *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia*, Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias.

--- ed. (2008), *Actas del seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias.

Méndez-Leite, Fernando (1965), *Historia del cine español. Volumen I*, Madrid: Ediciones Rialp.

Millares, Selena (2008), “Órbita literaria de Josefina de la Torre: una poeta entre dos generaciones (con un apéndice de nueve textos exhumados)”, en Alicia Mederos (ed.), pp. 59-88.

Millares Alonso, Juan (2008), “Josefina no es Bela Z”, en Alicia Mederos (ed.), pp. 159-170.

Nash, Mary (1983), *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona: Anthropos.

--- (2012), *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid: Alianza.

Nelken, Margarita (1917), “Una poetisa de ocho años: Josefina de la Torre Millares”, *El Día*, Madrid (2 de septiembre), p. 6.

--- (1924), “La poetisa niña”, *La Esfera*, 545 (14 de junio), p. 26.

Nieva-de la Paz, Pilar (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (texto y representación)*, Madrid: CSIC.

---coord. y ed. (2009), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam-Nueva York: Rodopi.

Plaza-Agudo, Inmaculada (2011), *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)* [Tesis Doctoral], Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83310/1/DLEH_PlazaAgudoI_Im%C3%A1genesfemeninas.pdf> [consulta: 19/10/2020].

--- (2015), *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1926)*, Málaga: Universidad de Málaga.

--- (2019), “Modelos de identidad femenina entre la vanguardia y el compromiso en la poesía de Lucía Sánchez Saornil”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 7, pp. 25-54.

Pomès, Mathilde (1934), *Poètes espagnols d'aujourd'hui*, Bruxelles: Éditions Labor.

Puente, Antonio (2000), “Josefina de la Torre, el último rostro del 27”, *La Provincia. Diario de Las Palmas*, (25 de noviembre), pp. 26-27.

Ramírez Guedes, Enrique (2001), “Josefina de la Torre: una estrella fugaz”, en Alicia Mederos (ed.), pp. 45-52.

Reverón Alfonso, Juan Manuel (2007), *Vida y obra de Claudio de la Torre*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea.

Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro (1998), *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

Rincón, Aintzane (2012), *Representaciones de género en el cine español (1939-198): figuras y fisuras*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Ríos, Félix (2008), “Los teatros artísticos: la propuesta dramática de Claudio y Josefina de la Torre”, en Alicia Mederos (ed.), pp. 37-46.

S.A. (1928), “Las faldas del Parnaso español”, *ABC* (14 de mayo), p. 2.

Salaün, Serge (2006), “Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. Estatuto y condición del poeta moderno”, en Rosa Fernández Pellicer y José Ángel Ascunce Arrieta (coords.), *Ernestina de Champourcin: mujer y cultura en el siglo XX*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 37- 52.

Siemens Hernández, Lothar (2008), “Josefina de la Torre y la música”, en Alicia Mederos (ed.), pp. 215-226.

Soler Gallo, Miguel (2016), “Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años cuarenta: análisis de *La rival de Julieta* de Josefina de la Torre”, *Cuadernos de Aleph*, 8, pp. 128-148.

Torre Millares, Josefina de la (1934), “Pequeño romance con Luis Buñuel” (1 de abril) [inédito], Casa Museo Pérez Galdós, Signatura JSL 08-15.

--- (1941), “Ayudantes de dirección”, *Primer Plano*, 29 (4 de mayo), n. p.

--- (1943), “¡Aquellos tiempos de Joinville!”, *Primer Plano*, 139 (13 de junio), n. p.

--- (1944), “Entrevista a Josefina de la Torre”, *Primer Plano*, 157 (17 de octubre), n. p.

--- (1954), *Memorias de una estrella*, Madrid: Ediciones Cid [reed. Islas Canarias: Consejería de Educación, Universidad, Cultural y Deportes,

Gobierno de Canarias, 2019, col. Agustín Espinosa. Incluye también el relato *En el umbral*].

--- (2020a), *Cuando ayer no puede ser mañana. Prosa breve reunida*, ed. de Fran Garcerá, Madrid: La Bella Varsovia.

--- (2020b), *Poesía completa. Volumen I (1916-1935) y Volumen II (1936-1989)*, ed. de Fran Garcerá, Madrid: Ediciones Torremozas.

--- (2020c), *Oculto palabra cierta*, ed. de Marina Patrón Sánchez, Sevilla: Editorial Renacimiento.

Torre Millares, María Rosa de la (2007), *Recuerdos de niñez y juventud (1903-1924)*, Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

Trujillo, Juan Manuel (1986), *Prosa reunida*, ed. y estudio de Sebastián de la Nuez, Santa Cruz de Tenerife: Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife (Homenaje; 3).

Ulcia Altolaguirre, Paloma (2018), *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Sevilla: Editorial Renacimiento.

Vilches de Frutos, Francisca y Pilar Nieva-de la Paz, coords. y eds. (2012), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

EL COMPROMISO IDEOLÓGICO Y POLÍTICO EN LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE SILVIA MISTRAL

PATRICIA BARRERA VELASCO

Universidad Complutense de Madrid
pbarrera@ucm.es

RESUMEN: En este artículo se aborda la dedicación de Silvia Mistral a la crítica cinematográfica, ámbito en el que destacó dentro del ejercicio de su labor periodística, en revistas como *Popular Film*, *Films Selectos*, *Proyector* o *Nuevo Cinema* —de la que fue también secretaria—, donde fue responsable de numerosas crónicas cinematográficas y reportajes sobre el mundo del celuloide y sus protagonistas. La figura de esta escritora ha sido merecedora de la atención de los críticos, que se han centrado fundamentalmente en las obras que publicó en el exilio, en México, pero falta todavía destacar su papel como pionera de la crítica de cine. Este trabajo pone una primera piedra en este sentido y contribuye a dar valor a un autora polifacética y comprometida política y socialmente.

PALABRAS CLAVE: Silvia Mistral, crítica cinematográfica, exilio republicano, mujeres y cine.

IDEOLOGICAL AND POLITICAL COMMITMENT IN SILVIA MISTRAL'S FILM CRITICISM

ABSTRACT: This article aims to address Silvia Mistral's film criticism, field where she stood out writing many cinematographic columns and articles about the cinema world and its protagonists in magazines like *Popular Film*, *Films Selectos*, *Proyector* or *Nuevo Cinema* —where she also served as secretary—. This writer has already got the attention of the academic critics, who have mainly examined the works she wrote in her Mexican exile, but it is still necessary to deal with her role as a pioneer in the film criticism field. This paper is a first approach to it and contributes to value this author as a versatile, and politically, and socially committed writer.

KEYWORDS: Silvia Mistral, Film Criticism, Republican Exile, Women and Cinema.

La figura de Silvia Mistral, pseudónimo tras el que se esconde la polifacética escritora Hortensia Blanch Pita (1914-2004), ha sido ya objeto de atención por parte de la crítica académica. Son varios los estudios que se han ocupado de esta interesante escritora, sobre todo en los últimos años, sobre su faceta de mujer e intelectual exiliada¹. A lo que todavía no se ha prestado atención, más allá de una exigua mención, es a su faceta como crítica de cine y redactora de novelas cinematográficas, pues, en relación a ello, tan solo puede encontrarse en la bibliografía —monográfica o de conjunto— la referencia a estas dedicaciones, pero no un análisis de estos textos en particular.

¹ Pueden verse, entre otros, los estudios de Díez Puertas (2001); Colmeiro (2009b); Domínguez Prats (2012); Jato (2015); León Vegas/ García Muñoz/ Blanco Fajardo (2016); Plaza (2016); Hernández-Fernández (2019) o Calviño Tur (2019), que se añaden a los demás citados a lo largo de este trabajo.

Conocer en profundidad el calado de la crítica cinematográfica de Mistral resulta enormemente difícil, puesto que no se conservan todos los números de las publicaciones con las que colaboró en bibliotecas o instituciones públicas. Por ello, debe considerarse este trabajo como el inicio de una investigación de proyección futura, que se verá completada a medida que se vayan encontrando más textos firmados por la autora. En este sentido, planteamos aquí un estudio de partida, en el que ya se puede observar el carácter polivalente y comprometido social y políticamente de esta narradora y periodista.

Si, por las razones expuestas, ya resulta complejo abordar su faceta como pionera de la crítica fílmica, más complicado es llegar a conocer su labor como noveladora de argumentos de películas², pues estas se publicaban casi siempre de forma anónima.

Antes de analizar la aportación de Mistral a la crítica cinematográfica resulta necesario exponer brevemente su semblanza biográfica, dado que sigue siendo todavía una autora poco conocida. Al conocer algunos de los datos clave de su vida podremos comprobar, además, cómo esta se halla muy en consonancia con su escritura.

Hortensia Blanch Pita nació en La Habana en 1914, de madre gallega y padre catalán. Parte de su infancia la pasó en Villalba (Lugo), a donde llegó a inicios de los años veinte. Cinco años más tarde volvió a Cuba y después se instaló en Barcelona al inicio de la II República.

Josebe Martínez ofrece un breve comentario biográfico sobre Mistral, basándose en una entrevista que le realizó en México en 1995 y en varias entrevistas llevadas a cabo por Enriqueta Tuñón en los años 1988 y 1989 para el "Archivo de la Palabra. Refugiados españoles", del

² Se conocen como novelas cinematográficas los argumentos de películas género de gran esplendor durante los años del cine mudo- que se publicaban acompañadas de fotografías publicitarias de los filmes. En España, aparecieron tanto en la prensa como en las colecciones de novela breve. De tema específicamente fílmico existieron en el primer tercio del siglo XX alrededor de cien colecciones. A ello se ha dedicado la tesis doctoral de Patricia Barrera, titulada *Las novelas cinematográficas en Blanco y Negro (1919-1936): Contextualización histórica y teórica* (2017), y otros trabajos.

Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Así habla Mistral:

Los catalanes que habían emigrado a Cuba casi todos tenían una base anarquista. Mi padre era albañil. Durante el tiempo que vivimos en Cuba mi padre desempeñó diversos trabajos de albañilería; mi madre cuidaba de nosotros. Así vivimos bien, los trabajos de mi padre le permitieron hacer algún dinero. Viví en Cuba hasta 1931. Ese año, el 14 de abril, mi padre nos dijo “Ya hay República en España, ya debemos regresar” y así lo hicimos. Volvimos a Galicia, tierra de mi madre, y estuvimos allí algún tiempo, unos meses, después mi padre, y todos, pensamos que sería mejor ir a Cataluña, que tendríamos mejores oportunidades, y nos mudamos a Barcelona. (Mistral, *apud* Martínez, 2007: 170)

Sobre la vida de la familia de Mistral en los años de la II República explican Josebe Martínez y Pilar Domínguez Prats, en sus respectivos trabajos, que estuvo fundamentalmente centrada en la preocupación por su sustento, pues su situación era delicada, lo que obligó a la futura escritora a trabajar en diferentes lugares a la vez, a la par que alternaba sus tareas laborales con el estudio en una academia nocturna, razón que le llevaba a considerarse a sí misma “autodidacta a mil por mil”. Pudo compaginar su empleo como ayudante de laboratorio en una fábrica de tabacos, donde empezó con dieciséis años, con la redacción de novelas cinematográficas para una imprenta y su colaboración en varias publicaciones dedicadas al cine (Martínez, 2007; Domínguez Prats, 1992).

En ese momento, como recuerda Martínez, sus intereses se repartían entre el necesario trabajo y su afición a la literatura, que se produjo por iniciativa propia, es decir, “es ella la que va a bibliotecas, la que busca libros, y presta atención a todo lo que se dice sobre novedades literarias”. Este interés “puede enmarcarse perfectamente en el ambiente republicano, reflejo del medio cultural de la época, claramente auspiciado durante la República desde el mismo gobierno” (Martínez, 2007: 172). No pensaba todavía en política. Como indica Domínguez Prats (1992: 37), “se mantuvo bastante aislada del movimiento sindical hasta que la radicalización de posturas a consecuencia del inicio de la guerra [civil] le hicieron optar por la CNT”. Cuenta la propia Silvia Mistral:

[...] en la cosa política pues yo siempre he sido liberal. Ahora, yo no pertenecía a ningún sindicato. En la fábrica donde trabajaba yo casi todos los elementos eran de la CNT; en el despacho eran casi todos de la UGT y dos personas de la CNT [...]. Contra el carácter de mi padre, yo no quería ser lo mismo que mi padre era. Me negué siempre, antes de la rebelión, o sea, durante la República... Pero indudablemente yo era republicana, indudablemente yo era liberal, pero yo no tenía aspiraciones políticas, ninguna.

Llegó el momento en que era casi obligatorio estar en un sindicato. No tenía yo una idea muy clara, pero solo había en realidad dos sindicatos para los obreros y los empleados... uno de esencia libertaria [CNT] y otro de tendencia socialista [UGT]... La primera visita que hice fue a la asamblea de UGT y la verdad mi conclusión fue que todo me parecía muy dirigido desde arriba... Y luego fui a una asamblea de la CNT en San Andrés [su barrio, barrio obrero]³. Allí todo parecía muy caótico a primera vista, todo el mundo hablaba, todo el mundo opinaba, la mesa directiva planteaba los problemas para que la gente votara a favor o en contra, y me pareció que había más libertad de criterio... Entonces, entre uno y otro elegí la CNT [...]. (Mistral, *apud* Martínez, 2007: 171)

Además de en el terreno político, Mistral se mostró también muy activa en el periodismo a través de su colaboración en diversas publicaciones. Durante la guerra escribió reportajes y críticas filmicas, así como crónicas de guerra y cuentos, en la revista *Umbral*, perteneciente a la CNT, y cuya vida se extendió entre 1937 y 1939, en su edición barcelonesa. Domínguez Prats (1992: 83) destaca el carácter político de estas contribuciones de la escritora. Publicó también en *Solidaridad Obrera*, fue locutora en Radio Oficial Republicana e impartió conferencias en el Casal de la Cultura de Barcelona.

Como recuerda Josebe Martínez (2007: 173), “a pesar de la guerra, nunca dejó de colaborar con la intelectualidad anarquista hasta el final mismo del conflicto”. Ella misma afirma que “estaba comprometida por todas partes, tanto como escritora como por empleada fabril” (*ibi-*

³ La aclaración se debe a Josebe Martínez.

dem). Su dedicación periodística continuará también en su exilio mexicano, con su participación en revistas como *Arte y Plata* y *El Exhibidor*, en las que escribirá artículos relacionados con el mundo del cine, y en *Aventura*, donde publicará cuentos y crónicas.

Mistral era muy consciente del papel que cumplió la guerra en su desarrollo como escritora. Ella misma lo recordaba en una entrevista:

En una carta desde el frente un amigo me decía: “Aprovecha ahora la ocasión, porque nunca se va a presentar otra igual. Él quería decir que estando los hombres en el frente me iba a ser más fácil publicar porque se necesitaba a alguien que hiciera los periódicos y escribiera”. [...] En la guerra la mujer dijo “es mi hora” y perdió parte de su timidez para manifestarse social y políticamente. (Mistral, *apud* Domínguez Prats, 1992: 68)

La escritora inicia desde muy joven esa mencionada manifestación social, política y literaria —su iniciación en la escritura— en el suplemento literario de *Las Noticias* en 1931 donde, como asegura Colmeiro, llegó a escribir “hasta 200 colaboraciones, sin recibir ninguna remuneración”. A ello, le seguiría su participación en las publicaciones arriba mencionadas, entre 1933 y 1936, así como en importantes revistas cinematográficas del momento, como *Popular Film*, *Proyector*, *Films Selectos* y *Nuevo Cinema*, de la que ocupó el cargo de secretaria. También, en *El Día Gráfico*, escribiría crónicas literarias (Colmeiro, 2009a: 14).

Una de las facetas periodísticas más interesantes de Mistral tiene que ver con su trabajo en la productora Paramount, para la que escribió argumentos de películas, siguiendo los pasos de otra periodista excepcional, María Luz Morales, de la que diversos investigadores se han ocupado en varios estudios, algunos de los cuales ponen el acento en su papel pionero como profesional de la crítica cinematográfica en España. Morales trabajó en la sección filmica de varias publicaciones y en el departamento literario de la Paramount, cuyo órgano portavoz, la *Revista Paramount*, llegó a dirigir. Al inicio de la Guerra Civil, Mistral iba a ser la responsable de esa sección, sucediendo a María Luz Morales, sin embargo, como indica Josebe Martínez (2007: 175), “su ascenso a jefa de publicidad en la

agencia de la Paramount, en Barcelona, se frustró cuando estalló la guerra y las empresas norteamericanas dejaron de enviar películas a España; a pesar de lo cual siguió trabajando en la productora”.

José Colmeiro, en su introducción a la obra más conocida de Mistral, *Éxodo. Diario de una refugiada española*, destaca su importancia como figura pública y se lamenta de lo desapercibida que ha pasado su obra literaria y periodística, pues en su momento no contó con la ayuda que a otras mujeres intelectuales y artistas les supuso su pertenencia a una clase social elevada o el matrimonio con reputados escritores e intelectuales. Todo ello, unido al hecho de que la autora pasara pocos años de su vida adulta en España y a la escasa circulación de su obra, ha contribuido a que su figura haya sido poco conocida en nuestro país (Colmeiro, 2009a: 8-9).

Afirma Colmeiro, estableciendo parangones metafóricos con su diario *Éxodo*, en relación al olvido de Mistral:

La relativa borradura de la historia de Silvia Mistral tiene su correlato en el propio diario de la autora. Es curioso observar que hay muy escasos datos personales en el texto, y estos son típicamente introducidos de manera tangencial, como minimizando su importancia. Aparte del carácter fragmentario y esquemático del diario, hay muy poco de memoria personal, el lector apenas sabe nada de su nacimiento, su educación, su familia. (2009a: 17)

La narradora vivió la Guerra Civil en primera persona en Barcelona, sintiendo los bombardeos de camino al trabajo, lo que le llevó a perder el miedo a las bombas y, así, visitar el frente de Aragón, donde luchaba su hermano menor, que poco después moriría en la contienda con dieciséis años. Así lo explicaba ella misma:

Recuerdo que una vez, igual me daba que me bombardearan como que no, iba yo por la mitad de la calle con los zapatos en la mano y me gritaban que me cobijara, que me resguardara debajo de los balcones. No, yo lo que quería era llegar pronto, y entonces digo “entre tiran y no tiran, quién sabe por dónde tiran”. (Mistral *apud* Martínez, 2007: 174)

Este tipo de experiencias le serviría para plasmar, como buena cronista, la Guerra Civil y otros acontecimientos bélicos en artículos que publicaría en diversos periódicos, entre ellos, en *La Vanguardia*.

El 24 de enero de 1939 deja España para iniciar su exilio en Francia. Explica Martínez (2007: 177) que “su vida en Francia es un periplo entre campos de concentración y ‘lugares’ dispuestos para internar a refugiadas españolas que semeja mucho más un viaje a los infiernos que un exilio en la civilizada Europa”. Las penurias vividas día a día en un refugio de Provenza, los intentos de repatriación, el mal trato recibido por parte de las mujeres francesas y las críticas de la gente del pueblo nutrirán las páginas de su *Éxodo. Diario de una refugiada española*⁴, que empezó a escribir en Francia y que se publicará en 1940 en México por la editorial Minerva (aunque había salido ya antes por capítulos en la revista *Hoy* con el pseudónimo de Silvia M. Robledo, con ilustraciones del sevillano Francisco Carmona) y será prologado por León Felipe (Colmeiro, 2009a: 14-15).

Como señala Martínez, la editorial Minerva, fundada por Ricardo Mestre marido de Mistral, fue la primera creada por exiliados en México y lleva el mismo nombre del quiosco que este regentara en España antes de exiliarse (2007:170, nota 252). A México llegó Mistral con su esposo —quien había sido director del diario *Catalunya* y comisario cultural en el frente— el 8 de julio de aquel mismo año en el Ipanema y allí vivirá hasta su muerte en 2004. Ella misma recuerda cómo estaban separados en los primeros tiempos:

⁴ Los críticos que se han ocupado de *Éxodo* hacen hincapié en su carácter intimista, personal, autobiográfico, escrito inmediatamente después de su salida de España. Es también una crítica al gobierno francés por el trato dado a los exiliados españoles. Martínez califica la obra como narración de urgencia, de sucesos, pero también de opiniones. Para ella, no es tanto una crónica, sino “una reflexión mediante la cual la autora personaliza un evento histórico traduciéndolo al orden de lo cotidiano. A pesar de narrar lo privado no deja de ser un compromiso con la historia, y hasta cierto punto una responsabilidad pública, desde el punto de vista de la conciencia que se crea como escritora y de su evidente afán literario” (2007: 177).

Ricardo se fue a un albergue para hombres y yo me fui a un albergue para mujeres en la colonia San Rafael... íbamos a un comedor de la calle Lucerna y tanto el cocinero como los camareros eran refugiados. (Mistral *apud* Domínguez Prats, 1992: 146)

Después, pudieron vivir en una pensión hasta que lograron un empleo. Ella encontró trabajo antes que su esposo, a quien esto no hizo mucha gracia:

A Ricardo le entró una gran depresión por el hecho de que yo ganaba dinero antes que él. Al final él se decidió a vender libros a comisión, representando a una pequeña editorial. (Mistral *apud* Domínguez Prats, 1992: 234)

Y sigue diciendo, en relación a cómo afectó a su tarea profesional el ser esposa y madre:

Éramos jóvenes, vinieron los hijos, la formación de la familia..., yo primero tuve la niña, a los cuatro años el niño, y claro, estaba el mantenimiento de la casa, el trabajo... Yo vivía una vida más retraída, siempre escribiendo algo, pero nunca figurando mucho, ni cosas muy importantes. (*ibidem*)

Se puede apreciar, por tanto, la interferencia de su vida personal y de las obligaciones de la vida cotidiana como esposa y madre en su trayectoria literaria. Quizá por ello intelectuales como Silvia Mistral no pudieron siempre centrarse en prácticas escriturales y profesionales de mayor envergadura o que les interesaran verdaderamente, sino que, como bien observa Domínguez Prats (1992: 235), “muchas escritoras tienden a situarse en los medios de comunicación en relación con las mismas mujeres: escriben novela rosa y artículos para revistas femeninas y dirigen programas femeninos en la radio”. Corroboramos nuestra autora:

Entonces todas escribimos novela rosa... Cecilia Guilarte, María Luisa Algarra, Ana Muriá... De las que yo escribí recuerdo, primordialmente, una que tuvo muchísimo éxito, porque se hicieron en aquella época cinco mil ejemplares, que era un record. Se llamaba “Rosas Imperiales”. (Mistral *apud* Domínguez Prats, 1992: 296)

Obtuvo éxito como escritora de novela rosa, firmando en muchas ocasiones con distintos pseudónimos. Por su testimonio podemos decir que seguramente no recordaba muchos de los textos que escribió en este género. Y es que, como señala Domínguez Prats (1992: 296), “esta especialización seguramente no fue escogida por ellas, sino que se encontraron con más posibilidades de trabajo en los medios de comunicación dirigidos a las mujeres: aunque su dedicación a ello fue coyuntural y parcial, puede decirse que les restó influencia social al colocarse en un ambiente literario minusvalorado, como ellas mismas reconocen”. A este respecto, es muy ilustrativa la anécdota que la propia Mistral relata, pues revela también su postura con respecto a esta faceta suya como narradora:

Escribí tres novelas para ellos... Fíjate que les llevé una y me dijeron: “hay que quitarle cien páginas”. Yo cogí cien páginas de cualquier sitio y las quité. Es que era una manera de ganar dinero, pero yo no tenía ilusión de dedicarme a la novela rosa... Se ganaba poco, ya no me acuerdo, pero poco. Luego los programas de radio los pagaban mejor. (*ibidem*)

A pesar de todo, recuerda aquellos años con cariño, pues además de escribir en distintos medios, también pudo asistir a cócteles, exposiciones, conferencias, aunque a menos de lo que le habría gustado, pues sus obligaciones como madre no le permitían una vida pública más activa. Por ejemplo, asegura que algunas veces iba al cine porque su marido se quedaba con la niña de noche, hija a quien dedicó su poemario *Madréporas*, publicado en 1944 y centrado en la maternidad. Todas estas anécdotas y comentarios hechos por la escritora en diversas entrevistas son esenciales para trazar fehacientemente su particular perfil intelectual.

Publicó, después, otras obras en los años setenta y ochenta y al final de su vida impartió numerosas conferencias junto a su marido (quien moriría en el año 1997) para mantener viva la memoria del exilio, sobre todo entre el público joven. Destacan, en este sentido, aquellas celebradas en el Ateneo Español de México. Martínez narra en su libro la impresión que le causó cuando acudió a una de estas conferencias y vio para su sorpresa que el público estaba formado por jóvenes de tendencias alternativas, muy alejados de los tradicionales asistentes (2007: 169).

La crítica cinematográfica de Silvia Mistral

Como indicábamos más arriba, tanto en España durante los años de la República, como en su exilio mexicano cultivó Silvia Mistral la crítica de cine. Nos centraremos, aquí, en el análisis de algunos de los reportajes que publicó en la prensa cinematográfica española para esbozar los puntos fundamentales de su visión sobre el séptimo arte y, por extensión, sobre otras cuestiones de carácter político y social. Pero antes de ello, contextualizaremos brevemente el panorama general de este tipo de publicaciones especializadas.

Desde el mismo momento de su nacimiento, el cine está presente en la prensa española de carácter generalista que, poco a poco, va creando secciones específicas en las que se publican artículos, noticias, así como promociones de filmes y algunos reportajes, al tiempo que numerosos intelectuales y escritores se proclaman defensores o detractores del recién nacido arte. Las páginas de periódicos como *El Liberal*, *La Libertad*, *ABC*, *Heraldo de Madrid* o *El Sol*, de revistas ilustradas como *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro* o *La Esfera* y otras de tipo intelectual como *España*, *La Gaceta Literaria* o *Revista de Occidente* se unen a aquellas nacidas con voluntad estrictamente cinematográfica, como *Arte y Cinematografía* (1910-1936), *El Cine* (1912), *Popular Film* (1926-1937) o *Nuestro Cinema* (1932), entre muchas otras.

Por otra parte, la primera revista de carácter intelectual que dedicó una sección al cine fue la fundada por Ortega y Gasset, *España*, en la que colaboraron críticos de la talla de Federico de Onís, Martín Luis Guzmán o Alfonso Reyes desde 1915.

Según Rafael Utrera, a la prensa española puede achacársele un carácter pionero en cuanto a la “valoración intelectual del Cine desde las perspectivas de la crítica cinematográfica” (1985: 17) y, en relación a la mencionada revista *España*, señala que se convirtió “en la primera barricada, quizás de Europa, que defiende intelectualmente al Cine. [...] Se trata de una crítica, nueva literatura, revestida de juicios literarios y comparaciones artísticas que toma como base la actualidad cinemato-

gráfica madrileña y se erige en defensora de un asunto entendido como digno de las Musas” (*ibidem*).

Quince años antes, Emilia Pardo Bazán ya había empezado a dedicar artículos al cinematógrafo desde que, en 1900, comenzara a escribir sobre el nuevo invento desde su sección “la vida contemporánea” en *La Ilustración Artística*. Como indica Peña Ardid (2011: 349), si bien en un primer momento rechazaba algunos de sus elementos, pronto comenzó a destacar las grandes posibilidades que el cine ofrecía en cuanto a su capacidad de llegar a numerosos tipos de público, incluso a aquellos de las “más apartadas aldeas” y en relación a sus valores estéticos⁵.

En su origen, antes de adquirir esta función de categorización reflexiva sobre el cine como arte, las publicaciones periódicas sirvieron como medio de comunicación entre los profesionales de la industria fílmica y como exposición de sus productos, por ello, muchas de ellas fueron impresas por las propias casas productoras. Órganos publicitarios de Paramount en España fueron *Mensajero Paramount* y *Revista Paramount*, después llamada *Paramount Gráfico*; y de la empresa francesa Gaumont, la *Revista Gaumont*. Con el paso de los años, todos estos diferentes tipos de revistas fílmicas se verán dominadas por las llamadas *fans magazines*, dirigidas al público asiduo de las salas de proyección. Ejemplo prototípico de la conversión de las publicaciones destinadas a los profesionales en aquellas dirigidas a los espectadores es *Mundo cinematográfico* (1913-1921) y *Mundo cinematográfico. Edición popular* (1917-1921), que evidencia este cambio desde sus cabeceras.

Este tipo de prensa, creada primordialmente para el público no profesional, acoge una variada temática que conduce a un mejor conocimiento de los diferentes aspectos que rodean el mundo del cine, desde la crónica de las películas, hasta la labor diaria de los diferentes profesionales y, por supuesto, los entresijos de la vida privada de los actores. De esta manera, se convirtió en elemento capital para apuntalar la admiración de

⁵ Para saber más sobre las críticas de cine de Emilia Pardo Bazán, véase el estudio de Luis Miguel Fernández (1997).

los espectadores por las estrellas. Explica a este respecto Emeterio Díez Puertas:

Hay que recordar que la primera prensa cinematográfica se parece más a lo que hoy conocemos como prensa del corazón. Sus secciones recogen la vida de las estrellas, la moda, la belleza y suelen incluir por entregas relatos cortos y novelas, libros útiles sobre el hogar, así como argumentos cinematográficos, primero completos y, a medida que las películas se hacen más largas, también por entregas, todo ello con una amplia cobertura fotográfica. (2001: 47)

La inclusión de fotografías de los actores y las actrices contribuyó a reforzar los deseos de imitación de los lectores —sobre todo de las lectoras—, que anhelaban vivir la misma vida que sus ídolos cinematográficos.

En estas primeras décadas del cine, podemos distinguir, por un lado, un tipo de periodismo cinematográfico frívolo, superficial, de tintes comerciales, del que se nutren muchos diarios generales y revistas especializadas, elaborado por el personal de las propias productoras. Y, por otro, podemos encontrarnos una crítica de cine seria en publicaciones como las ya mencionadas *La Gaceta Literaria* o *Nuestro Cinema*, pero lo que domina hasta los años treinta es una información más de corte sociológico y publicitario.

La prensa española del momento acogió el debate en torno a las cuestiones del cinema y tuvo su eco, como ya mostramos en un trabajo de hace algunos años (Barrera Velasco, 2014), en la literatura del momento, que recogía muchas de las inquietudes que se generaron en torno al nuevo medio de expresión.

El primer tipo de prensa —de la que también se hace eco Mistral— se debate entre la información, la publicidad y el sustento de las ansias de curiosidad sobre las estrellas de la pantalla o sobre los filmes que estas protagonizan y que mantienen en vilo a los aficionados al cine. En este sentido, podemos encontrarnos con artículos o reportajes centrados en la descripción de las virtudes de una película, con motivo de su estreno o próxima proyección, como el artículo firmado por la escritora

el 26 de noviembre de 1936, titulado “Idealismo y fantasía de un film”, publicado en la conocida revista *Popular Film*⁶. Lo más interesante de esta reseña es que nos demuestra que la periodista no pierde prácticamente nunca la oportunidad, en sus textos, de hacer reflexiones que van más allá del acontecimiento concreto que motiva la redacción de cada artículo. En esta ocasión, y en relación al filme *Peter Ibbetson* (*Sueño de amor eterno* en España), película del año 1935, protagonizada por Gary Cooper y Ann Harding y dirigida por Henry Hathaway, muestra su percepción sobre la banalización que se hace en la época de los grandes conceptos universales, como es el caso del amor. Afirma Mistral:

Desde hace mucho tiempo, sin embargo, apenas existe otra clase de amor que ese bastante superficial y materialista de esta época, desquiciada por influencias egoístas y ambiciones, no extrañas ni nuevas en verdad. (1936a)

Para ella, el cine es espejo de las pasiones instintivas, pero también de la diversidad de pensamientos e ideales espirituales del ser humano. Trasladando esta idea al comentario sobre este film concreto, su mayor interés se centra en cómo esta obra es capaz de mostrar las luchas del alma y cómo, comparando al protagonista con Zaratustra, lo fundamental es que “todas las luchas, las injusticias y los castigos brutales, no pueden matar el espíritu del hombre” (Mistral, 1936).

⁶ La vida de la revista *Popular Film* puede subdividirse en dos periodos. El primero de ellos se sitúa entre su nacimiento en 1926 y 1931 y se define por “el modelo generalista de prensa cinematográfica, en el que se combinan en el mismo espacio publicidad, información, artículos banales y culto a las estrellas con textos con textos que abordan el cine como fenómeno cultural artístico e ideológico” (Nieto Ferrando/ Monterde, 2018: 501). El segundo abarca desde ese último año hasta su desaparición en 1937 y resulta mucho más combativo, pues se aboga por un cine más social, como el soviético, y se muestra preocupación por la situación industrial y cultural de la cinematografía española, así como se reflexiona sobre la identidad del cine español y el papel de los críticos. Algunos de los que escribieron en la revista son Jesús Alsina, Clemente Cruzado, Carmen de Pinillos, Juan Piqueras y Mateo Santos, el fundador. Estos dos últimos son representantes también de la segunda etapa de la publicación, a la que se unen firmas como Rafael Gil, Julián Antonio Ramírez o Juan Manuel Plaza, que constituyen la que Alberto Mar, también crítico de la revista, llamó la “Generación de *Popular Film*”.

Un año antes, el 7 de noviembre de 1935, había publicado en la misma revista un reportaje dedicado a la figura de Walt Disney, a quien califica del “poeta más moderno de todos los tiempos”, aunque no especifica las razones que le llevan a formular tal consideración. En este artículo, titulado “Walt Disney y las ‘Sinfonías tontas’”, lo describe como un artista que “une los antiguos romances infantiles con el modernismo original de la época” (Mistral, 1935). Más adelante, se centra en realizar un repaso por su trayectoria y el lugar predominante que ocupa en la cinematografía mundial y del impulso que sus producciones han dado al cine de animación.

Diversos nombres propios serán protagonistas de sus artículos, siguiendo la línea de atención y entronización que la prensa mantiene sobre las grandes estrellas del firmamento fílmico, como es el caso de Gary Cooper, sobre quien publica un texto el 22 de octubre de 1936 (Mistral, 1936a), y de la incipiente estrella Eleanor Whitney, de quien escribe el 25 de marzo del año siguiente (Mistral, 1937a), ambos en *Popular Film*.

En el primer artículo, que lleva por título “Gary Cooper y su vida sentimental” y que está ilustrado con fotografías del actor y de cuatro artistas femeninas —Clara Bow, Billie Dove, Evelyn Brent y Lupe Vélez— que mantuvieron relaciones con él, deseadas o de facto, Mistral recoge el tópico de uno de los primeros prototipos popularizados por el cine de las primeras décadas y que tantas páginas llenó en la prensa del momento. Muchas películas se han dedicado, desde los primeros tiempos, al arquetipo del amador, entre cuyos principales valedores menciona a Casanova y a Don Juan. Contrapone el tipo del amante latino, del que es célebre representante John Gilbert (y tantos otros, podríamos añadir, como Rodolfo Valentino o Ramón Novarro) al modelo encarnado por Gary Cooper, quien representa al conquistador anglosajón, más contenido y sincero en su opinión. Como se puede apreciar, se trata de un reportaje muy representativo de esa prensa cinematográfica de color rosa, tan prolífica de estos años, en la que no solo son protagonistas las actrices, sino que también se hacen semblanzas de los galanes, que prestan atención a su belleza y contribuyen a la erotización de la figura del actor.

Se detiene solamente en el comentario de diferentes aspectos de su vida privada, desde que el protagonista tenía la firme aspiración de ser actor hasta que alcanzó el éxito. Y, por supuesto, no deja de lado los diversos amoríos que jalonaron la vida del actor. No hay en este texto ningún matiz político o social, elementos que caracterizarán las crónicas que firmará en la revista *Umbral*, ni análisis de carácter estético o artístico como otros que publicará en esta y otras revistas y que sí se adscriben más sustancialmente a la crítica cinematográfica más pura y seria.

Muy similar al anterior es el reportaje en el que trata la figura de Eleanor Whitney, titulado “Siluetas dinámicas del film. Eleanor Whitney” (Mistral, 1937a), pues le sirve para abordar también algunos prototipos distribuidos en gran medida por el cine, pero en este caso femeninos. A juicio de Mistral, si bien en años anteriores a aquel en el que escribe primaban en el cine estadounidense las bellezas exóticas, “meridionales, esclavas u orientalizadas”, dice, ahora se busca la representación de la beldad americana, cargada de dinamismo y viveza. En esta ocasión desliza una cierta denuncia de la frivolidad de la que muchas veces hace gala el mundo del celuloide hollywoodiense, cuando caracteriza a la actriz como estandarte del “carácter actual, desenfadado, alegre y ligero de la ‘girl’ [sic] americana” (1937a).

La mención a la llamada *it girl*, proyectada por muchas otras actrices —entre las que destaca, por ejemplo, Clara Bow— en infinidad de películas, le sirve a la periodista para reflexionar sobre algunos males del momento, como la obsesiva presencia en el arte y la cultura occidentales de un “nuevo mundo sin grandeza espiritual, que vive solamente su presente” y de una “civilización modernista y superficial” (1937a). Enlaza, así, la vida de la artista con la banalidad que achaca a la sociedad estadounidense y a su cinematografía. Como podemos comprobar, a veces, Mistral utiliza un elemento frívolo como recurso para indagar en cuestiones de mayor calado. En estos años, desde algunos sectores intelectuales se mantiene ya una visión crítica del capitalismo, de la percepción individualista del mundo y de la cultura del consumo, que encuentran en Estados Unidos su principal valedor. Puede vislumbrarse, en este sen-

tido, una mayor aproximación de Mistral hacia la propuesta soviética o, incluso, hacia el anarquismo.

El compromiso ideológico-político en la crítica cinematográfica de Mistral

Reflexiones de mayor enjundia son las que definen los reportajes que Silvia Mistral firma en la revista *Umbral*, órgano de la CNT, pues se incluyen en un tipo de crítica cinematográfica más intelectual y comprometida, no representada por los textos analizados hasta aquí, que se encuadran más bien dentro del segundo tipo de prensa fílmica que hemos mencionado más arriba. En estos casos, cualquier acontecimiento fílmico, sea o no de actualidad, sirve de base para consideraciones más agudas y de implicaciones más profundas. Los artículos de Mistral que hemos logrado localizar nos muestran que comparte similares inquietudes y opiniones con algunos periodistas de la época, como Ramón Martínez de la Riva, crítico de *Blanco y Negro*, que vierte sus análisis en torno al mundo del cine en las diferentes entregas de su sección *El lienzo de plata*, cuya totalidad recoge en el libro del mismo título publicado en 1928.

Algunas de las temáticas que sustentan las crónicas de cine de este crítico son la polémica sobre si el cine es un arte o una industria, tema este que Martínez de la Riva diversifica en multitud de pequeños subtemas; así como la preocupación por la cinematografía española y el papel que cumple España en el cine mundial del momento, cuestión que también aborda desde diferentes perspectivas, detalles y matices. Precisamente en este segundo asunto se centra Mistral en tres artículos que comentaremos a continuación⁷.

El primero de ellos (Mistral, 1937b), de dos páginas completas, está publicado en *Popular Film*, con el título de “Estampas históricas en el cinema hispano”, en el número de mayo-agosto de 1937, mientras que los

⁷ Para saber más sobre estas cuestiones, véase García Carrión (2013), donde se aborda la relación entre la cultura cinematográfica y el nacionalismo español en los años veinte y treinta.

otros dos aparecieron en *Umbral*, el 19 de julio de 1938 (Mistral, 1938a) y el 14 de enero de 1939 (Mistral, 1939), —tan solo diez días antes de que Silvia Mistral abandonara España camino del exilio—, con los títulos de “España vista de lejos” y “El cinema español en la exposición de Nueva York. El mundo de hoy y de mañana”, respectivamente.

En “Estampas históricas en el cinema hispano”, la crítica se lamenta de la ignorancia y la indiferencia de la que hace gala el cine de nuestro país, pues recurre constantemente a la repetición de tópicos en sus productos filmicos, sin llevar a cabo una auténtica reflexión sobre España, solo con el objetivo de “llenar bien las bolsas” (1937b). Este es otro tema muy presente en la crítica cinematográfica de la época: la distinción entre el cine comercial y el cine puramente artístico, esto es, la “película de ensayo” a la que alude Gómez de la Serna en su famosa novela *Cinelandia* (1923).

En opinión de Mistral, esa tendencia ha encontrado su fin ahora que la guerra, la “revolución”, asegura ha despertado a nuestro cine y, aunque la guerra paraliza muchos proyectos artísticos, también están despegando otros con los que el cine español entrará, a su juicio, en su verdadera etapa artística y con la que conseguirá el reconocimiento internacional. Es decir, para ella, el éxito del cine español pasa por la admisión de un compromiso político y social con la tragedia que el país está viviendo. Así lo explica la periodista:

La revolución —para hablar en una forma más concreta— con su gran fuerza de renovación, [*sic*] ha despertado esa antigua ansia dormida de crear obras cinematográficas definitivas, que afirmen y den valor a ese beneplácito exagerado y hasta a veces incomprensible, con que los países americanos acogen la producción ibérica. Actualmente, en una forma práctica, nada aún se ha conseguido: las condiciones que impone toda convulsión bélica impiden la completa estabilidad del arte y la neutralización de los proyectos. Pero estos ya están encaminados de una forma tal, que seguramente, con su venidera realización, España cinematográficamente iniciará su verdadera etapa artística, en ruta hacia el reconocimiento internacional. (1937b)

Su afirmación se basa en la preparación que está teniendo lugar, en el momento en el que escribe su crónica, de dos películas: *La libertad de un mundo*, de Ramón Oliveres (que nunca llegó a rodarse)⁸; y *Bajo el sol del mar Caribe*, “evocación de la Guerra de la Independencia Cubana”⁹ (1937b), dirigida por Carlos Blanco, capitán del ejército español y cubano de nacimiento.

Tras la descripción de los filmes, ella misma confirma que ha leído el original de *Bajo el sol del mar Caribe* y que le “ha apasionado precisamente por esa condición exacta del ambiente revolucionario de aquella época” (1937b). Todo lo que tiene que ver con la revolución le interesa. Pero también con otro concepto clave que aparece en toda su prosa, la libertad, pues concluye el reportaje con el deseo de que estos dos filmes “sirvan para enlazar más fuerte aún, los ideales comunes de la libertad y de derecho humano, entre los pueblos de la América de habla hispana y la nación creadora” (1937b). Parece que tampoco se llegó a rodar esta película, pero sí se publicó como comedia musical.

Un asunto que frecuentemente recoge la prensa cinematográfica del momento es la preponderancia de la españolada y el folclore español mal entendido, sobre todo por parte de las cinematografías de otros países. A ello dedica Mistral algunos trabajos periodísticos.

El primero de ellos constituye un lamento largamente repetido en las columnas de análisis cinematográfico de las publicaciones de la época. A ello se refiere la escritora en su artículo publicado en *Umbral*, “España vista de lejos”. Su crítica se centra en la incomprensión de España como tema, reflejada en muchas películas, para lo que cita algunas como *Los amores de don Juan* (*The Private Life of Don Juan*), del año 1934, del director Alexander Korda y protagonizada por Douglas Fairbanks.

⁸ Díez Puertas (2018) señala que no llegó a realizarse el proyecto del periodista Ramón Oliveres de versionar su libro *La libertad de un mundo. Adaptación histórica para el cinematógrafo de la vida de Simón Bolívar* (1937), que iba a contar con financiación de España, Francia y Venezuela.

⁹ Nótese el léxico habitual de la publicidad cinematográfica de la época con el uso del término “evocación”, frecuente en tantas reseñas de cine del momento.

Este reportaje presenta un carácter marcadamente político a la vez que comprometido, en tanto que reflexiona sobre la guerra y los esfuerzos que esta impone a las sociedades en virtud del progreso humano y de la libertad social del proletariado del mundo. Alude laudatoriamente a los colectivos anarquistas y socialistas de Estados Unidos y Canadá y explica, además, algunas de las acciones que puso en marcha el Comité de Ayuda a España, encabezado por notables artistas hollywoodienses, pertenecientes al sindicato de actores, Screen Actors Guild (1933) y que supusieron una “ayuda a quienes estaban salvando el mundo del peligro fascista” (Mistral, 1938a). Cita nombres como James Cagney, Joan Crawford o Humphrey Bogart. En paralelo a estas actividades, denuncia las que llevaron a cabo muchos productores que se aprovecharon de esta temática de corte social con fines comerciales, mostrando peligrosamente a su juicio una España falsa. Confiesa que ignora cómo aparecerá España en estas películas, pero está segura de que equivocadamente. La única solución que la periodista entrevé para que se represente a España de forma auténtica es que este tipo de filmes partan de elementos antifascistas y que trabajen en ellos los actores del mencionado sindicato y del Comité de Ayuda a España. Deberán ser, necesariamente, películas sin el comercial como objetivo fundamental. Cierra el artículo con la convicción de que “estos son los hechos que inician para España una nueva época en el cinema. En ella ha de reflejarse la vida y las ansias de un pueblo heroico lanzado a la defensa de sus libertades” (1938a). Pone el acento, nuevamente, en la libertad y la autenticidad.

En esta ocasión, Mistral trata un tema prototípico de la prensa cinematográfica de la época, la incompreensión de España y su cultura por parte de las cinematografías extranjeras (y a veces también por parte de artistas nacionales), pero lo lleva al terreno de la Guerra Civil. No se refiere a la habitual denuncia de la falsa representación de España por medio de elementos como la tauromaquia, el folclore mal entendido, los bandoleros, etc., sino que habla de la división sangrante de la sociedad que evidencia el conflicto bélico. En este sentido, podría relacionarse la visión de la periodista con el llamado “cine de urgencia” y con una crítica de corte militante que aboga por la causa republicana.

En el otro reportaje al que nos referíamos más arriba, “El cinema español en la exposición de Nueva York. El mundo de hoy y de mañana” (Mistral, 1939), la periodista evidencia la unión entre la defensa comprometida del mundo del celuloide con su análisis sobre el cine español. En esta oportunidad se aprovecha la información sobre un acontecimiento muy específico, la Exposición Internacional de Nueva York del año 1939 (celebrada entre abril y octubre), para volver a volcar en las páginas de la prensa su concepción del papel que debe jugar España en el marco fílmico mundial. Desde luego, el lema que animaba aquella exposición resultaba muy útil a la periodista para engarzar sus ideas sobre el cine: “construyendo el mundo del futuro”, eslogan que le servirá como hilo conductor de su reportaje. Estas son sus palabras:

En instantes en que la lucha fratricida conmueve a todo el universo, América viene a hablar de las nociones más racionales del destino del hombre en la vida. Pese a la Gran Guerra, pese a la invasión de Italia y Alemania en España, a la de Japón en China, a la persecución de los hebreos en Alemania, a los actos de piratería y chantaje cometidos por los países totalitarios, los Estados Unidos dice [*sic*] que la época del provincialismo ha pasado y que todo el orbe ha de unificarse en una soberbia obra: su libertad y su progreso. (Mistral, 1939)

Recordemos que este texto está publicado en enero de 1939, cuando solo le faltan diez días para dejar España en su partida hacia el exilio. Nuevamente, expone las mismas ideas: unión, libertad y progreso. Seguidamente, pasa a comentar la exposición, aunque siempre haciendo hincapié en su lema, y después se refiere a la situación del país bajo el epígrafe de “Ocasión para España”. Explica aquí cuál puede ser la función de la nación en esta exposición, pero siempre en relación exclusiva a la cinematografía. Asegura que los españoles no pueden presentar largometrajes de ficción por la situación que se está viviendo dentro de sus fronteras, pero sí otro tipo de formatos, de mayor importancia a su juicio: “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” (1939). Puede

observarse, perfectamente, cuál es su interés y su posición política. Continúa diciendo:

Esas actualidades de matiz comercial, donde las “vedettes” son Mussolini, Hitler, Chamberlain y otros políticos, no tendrán valor alguno ante las imágenes que llevan al público mundial la visión trágica de un país que, con la muerte siempre en la balanza, trabaja y labora por conservar entre el fragor de la lucha sus valores históricos y espirituales. El cinema español en la exposición de New York puede ser un cinema representativo de la hora actual española. (1939)

Ese sería, por tanto, el gran valor y el papel de España en este acontecimiento internacional, aunque indica que ignora cuáles son los planes nacionales¹⁰ para lograr estos propósitos. Todo el artículo, por tanto, es la manifestación de un deseo y de la creencia de que esto es lo que debería hacer el cine español, mostrar al mundo la terrible realidad que está atravesando.

Para terminar, el último artículo que vamos a comentar apareció también en *Umbral*, en la Nochevieja del año 1938 con el título de “El eterno pleito”. La pregunta sobre el papel del cine con la que inicia Mistral el texto es un clásico de la crítica cinematográfica de las primeras décadas del XX, pero, como la propia periodista admite, “el viejo pleito cinematográfico resurge” (1938b). Admite, a su vez, que los lectores pueden pensar que es un tema ya excesivamente tratado, pero que es necesario seguir haciendo hincapié en él, dada su importancia. Para la escritora, el cine es importante por su valor estético, pero también por sus enormes posibilidades didácticas.

En el texto cita a Machado (a quien llama “poeta español, antifascista”), por boca de su Juan de Mairena, quien asigna al cine una función difusora, en parangón con la que tuvo la imprenta en su día y quien niega al séptimo arte su poder artístico, mientras que considera que el único

¹⁰ Mistral no matiza qué entiende ella por “España” en este artículo ni hace referencia a ninguno de los dos bandos. Habla del país como una unidad, como una nación que está sufriendo y desangrándose y de la necesidad de que el mundo conozca esta tragedia, difundida a través del cine.

valor que posee es el pedagógico. Para mostrar algunas de las diferentes concepciones del cine recurre a la mención del ex presidente de EEUU, Herbert Hoover, a quien califica como “conservador” y para quien, a su juicio, el cine es tan solo un medio comercial. Recupera, a su vez, las distintas opiniones que el cine les merece a escritores como Bernard Shaw, Anatole France, Élie Faure, H.G. Wells o Jacinto Benavente e, incluso, incorpora la de Lenin, quien en sus palabras es el “forjador de un mundo nuevo”, o la de Charles Pathé, fundador de una de las casas cinematográficas más importantes de los primeros años del cine, y a quien le atribuye la frase de que el cine “sería el libro, la escuela y el periódico del futuro” (Mistral, 1938b).

Frente a las aportaciones de estas figuras, Silvia Mistral se sitúa claramente del lado de esa parte de la crítica que sí considera el cine como un arte. Recalca que es absurdo no considerarlo como tal, cuando ya hay “jugosos ensayos sobre estética cinematográfica” (1938b) en todo el mundo. Como vemos, se trata de una alusión a la crítica más formada, a aquella de orden académico, vertida también en medios librescos, no solo periodísticos.

La escritora aprovecha también, en este reportaje, para denunciar que muchos intelectuales españoles se oponen “de forma cerrada, casi mezquina, al avance del cinema en España”. Para ella, la solución pasa por “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” (1938b). Mistral continúa preocupada, como se ve, por las mismas cuestiones que trata en otros trabajos: la unidad del país y el reflejo de los problemas sociales, así como del carácter y de las costumbres españolas.

En conclusión, podemos decir que Silvia Mistral fue una escritora polivalente y comprometida. La primera condición se manifiesta en la multiplicidad de géneros que cultivó, tanto en la literatura como en la prensa y, la segunda, en el carácter crítico que imprimió a muchos de sus textos. Lo hemos comprobado aquí, en relación a sus artículos y reportajes específicamente dedicados al cine, donde cualquier aconteci-

miento 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. Queda mucho todavía por ahondar en su labor pionera como crítica cinematográfica, tarea ardua si se tiene en cuenta la dificultad para hallar las fuentes, pero valga este trabajo inicial para poner en valor la contribución de esta escritora al periodismo crítico cinematográfico del primer tercio del siglo XX, lo que asimismo servirá para tener consciencia de la importancia de algunas firmas femeninas de la Edad de Plata en este campo tan escasamente atendido por los círculos académicos.

Recibido: 08/11/2020

Aceptado: 08/08/2021

Referencias bibliográficas

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.

--- (2017), *Las novelas cinematográficas en Blanco y Negro (1919-1936). Contextualización histórica y teórica* [Tesis doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid <<https://eprints.ucm.es/45371/>>[consulta: 8/10/ 2020].

Calviño Tur, Natalia (2019), "Luisa Carnés y Silvia Mistral. Diásporas del siglo XX en España: similitudes y divergencias", en Ana Abello Verano y Daniele Arciello (eds.), *La lupa y el prisma: enfoques en torno a la literatura hispánica*, León: Universidad de León, pp. 167-181.

Colmeiro, José F., ed. (2009a), *Silvia Mistral, Éxodo: diario de una refugiada española*, Barcelona: Icaria.

--- (2009b), "Éxodo tras éxodo: el doble exilio de Silvia Mistral", en Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez (coords.), *Mujer, creación y exilio: España: (1939-1975)*, Barcelona: Icaria, pp. 249-274.

Díez Puertas, Emeterio (2001), "La novela cinematográfica", *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 17, 1, pp. 45-64.

--- (2018), *Cine y comunicación política en Iberoamérica: Diez estrategias de poder ante el imperio de la imagen*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya-Editorial UOC.

Domínguez Prats, Pilar (1992), *Mujeres españolas exiliadas en México: 1939-1950* [Tesis Doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

--- (2012), "Silvia Mistral, Constancia de la Mora y Dolores Martí: Relatos y memorias del exilio de 1939", *Revista de Indias*, 72, pp. 799-824.

Fernández, Luis Miguel (1997), "Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos", en José Manuel González Herrán (coord.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 97-112.

García Carrión, María (2013), *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia: Universitat de València.

Hernández-Fernández, Sara (2019), "Los diarios de Silvia Mistral y su hibridez discursiva: Éxodo. Diario de una refugiada española (1940) y Madréporas (1944)", *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 10-32.

Jato, Mónica, ed. (2015), *Diario de un retorno a dos voces. Correspondencia entre Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral*, Sevilla: Ediciones Ulises.

León Vegas, Milagros, Remedios García Muñoz y Sergio Blanco Fajardo (2016), "Silvia Mistral: el exilio republicano desde los márgenes del feminismo", en Dolores Ramos Palomo *et al.* (coords.), *Mujeres iberoamericanas y derechos humanos: Experiencias feministas, acción política y exilios*, Athenaica: Ediciones Universitarias, pp. 319-336.

Martínez, Josebe (2007), *Exiliadas. Escritoras, Guerra Civil y memoria*, Barcelona: Montesinos Editores.

Martínez de la Riva, Ramón (1928), *El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*, Madrid: Imprenta G. Hernández y Galo Sáez.

Mistral, Silvia (1935), “Walt Disney y las ‘Sinfonías tontas’”, *Popular Film* (7 de noviembre) [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1936a), “Gary Cooper y su vida sentimental”, *Popular Film* (22 de octubre), [consulta: 17/07/2018].

--- (1936b), “Idealismo y fantasía de un film”, *Popular Film* (26 de noviembre), [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1937a), “Siluetas dinámicas del film. Eleanor Whitney”, *Popular Film* (25 de marzo), [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1937b), “Estampas históricas en el cinema hispano”, *Popular Film* (mayo-agosto), [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1938a), “España vista de lejos”, *Umbral* (19 de julio), [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1938b), “El eterno pleito”, *Umbral* (31 de diciembre), [consulta: 17/07/ 2018].

--- (1939), “El cinema español en la exposición de Nueva York. El mundo de hoy y de mañana”, *Umbral* (14 de enero), [consulta: 17/07/ 2018].

Nieto Ferrando, Jorge y José Enrique Monterde (2018), *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*, Santander: Hispanoscope Libros-Shangrila.

Oliveres, Ramón (1937), *La libertad de un mundo. Adaptación histórica para el cinematógrafo de la vida de Simón Bolívar*, Barcelona: Gráfica de Javier Gili.

Peña Ardid, Carmen (2011), “Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine”, *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187, nº 748, pp. 345-370.

Plaza Agudo, Inmaculada (2016), “El largo viaje a México: memoria, identidad femenina y exilio en Silvia Mistral”, en Eugenia Houvenaghel y Florien Serlet (coords.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, México: Universiteit Gent/ MA Porrúa, librero-editor, pp. 189-206.

Utrera, Rafael (1985), *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, Jorge Urrutia (pról.), Madrid: Ediciones J. C.

DE CORAZONES-MARIPOSA
Y NIÑAS URBANITAS:
LA MUJER MODERNA EN EL TEATRO INFANTIL
DE CONCHA MÉNDEZ

BEGOÑA REGUEIRO SALGADO

Universidad Complutense de Madrid
bregueir@ucm.es

RESUMEN: Al hablar de la mujer moderna, sin duda, el nombre de Concha Méndez es uno de los primeros que recordamos. La crítica ha analizado minuciosamente su biografía, así como las muestras de modernidad presentes en su obra para público adulto e infantil. Sin embargo, esta misma labor no se ha llevado a cabo en lo que concierne a su obra para niños y niñas. El presente trabajo busca cubrir ese vacío a partir del análisis de las figuras femeninas en tres de sus obras de teatro infantil: *El carbón y la rosa* (1935), *El pez engañado* (1933) y *Ha corrido una estrella* (1934). El estudio de estos textos nos permitirá detectar los mecanismos que emplea Concha Méndez para trasladar los modelos de mujer moderna, emancipada y representante de la Modernidad a las obras especialmente pensadas para los infantes.

PALABRAS CLAVE: teatro infantil; Concha Méndez; mujer moderna; Modernidad; literatura infantil y juvenil; Edad de Plata.

ABOUT BUTTERFLY-HEARTS AND URBAN GIRLS: **Modern Woman In Children's Theatre by Concha Méndez**

ABSTRACT: When we talk about modern women, without a doubt, the name of Concha Méndez is one of the first ones we remember. For this reason, critics have carefully analyzed her biography, as well as the displays of modernity present in her work for adult and children's audiences. However, this same work has not been carried out with regard to her work for children. This work seeks to fill this gap from the analysis of female figures in three of her children's plays: *El carbón y la rosa* (1935), *El pez engañado* (1933) and *Ha corrido una estrella* (1934). The study of these texts will allow us to detect the mechanisms used by Concha Méndez to transfer models of modern, emancipated and modern women to works specially designed for infants.

KEYWORDS: Children's Theatre; Concha Méndez; Modern Woman; Modernity; Children's and young adult's literature; Silver Age.

1. Introducción

Dice Concha Méndez en sus memorias habladas: "Yo he visto nacer todos los inventos del siglo. Nací en medio de la modernidad, del canto a los medios de transporte, a la velocidad, al vuelo" (Ulacia Altolaguirre, 1990: 29; *apud* González-Allende, 2010: 89). Su vínculo con lo moderno está claro, y no solo en estas palabras, sino también en sus obras y en la rebeldía, la libertad y el *snobismo* que marcaron su vida y que llegaron a eclipsar sus textos. De acuerdo con esto, la crítica no se ha cansado de analizar y resaltar los rasgos de modernidad que impregnan sus producciones. Sin embargo, si bien es cierto que, en lo que respecta a la poesía, sí se ha estudiado de qué manera se revela la mujer moderna en sus versos, cuando se han analizado los rasgos de modernidad presentes en su teatro infantil, se ha ahondado poco en esta faceta tan fundamental. Eso es lo que me propongo realizar en este trabajo: profundizar en la presentación de modelos de mujeres modernas en el teatro infantil de

Concha Méndez, prestando especial atención a la emblemática *El carbón y la rosa* (1935), y a aquellas obras que han sido menos trabajadas, como es el caso de *El pez engañado* (1933) y *Ha corrido una estrella* (1934), editadas por Bernard junto a *Las barandillas del cielo*, en 2006.

Concepción Méndez Cuesta (1898-1986) es una de las autoras que hoy incluimos dentro de la Generación del 27 y que, como señala Barrantes, "fueron decisivas, también, por su aportación a la modernidad española" (Barrantes, 2018: 2), especialmente en lo que tiene que ver con la reivindicación de la figura femenina, a veces no tanto en acciones sociales en masa, sino entendiendo el feminismo "como un derecho propio con el que no quieren negociar" (Balló, 2016: 92). Barrantes (2018:2) habla de dos tipos de mujer:

aquellas que se incorporaron al mundo industrial accediendo a trabajos en las fábricas que, hasta entonces, habían sido ocupados sólo por hombres; y aquellas otras, pertenecientes la mayoría a una burguesía acomodada, que desde su tribuna [...], consiguieron remover los anquilosados cimientos de la estructura patriarcal española.

Concha Méndez sería un ejemplo paradigmático de este segundo tipo. Por eso, aunque afirma: "Yo no sé si soy feminista o no", sí tiene clara la necesidad de reivindicar su individualidad y sus derechos: "también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo, pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir ya en esta época" (*apud* Balló, 2016: 92). Así lo defendió de palabra y así lo demostró en su vida, como revela el espíritu "rompedor y rebelde" que la llevó a abandonar el hogar paterno en 1929 para irse sola, primero a Inglaterra, donde trabajó como profesora y traductora, y, más adelante, a Buenos Aires, donde colaboró con diversas revistas y periódicos como "La Nación". Su inquietud la llevó a viajar de manera incansable en un periplo que Balló define como "más que raro, un escándalo" (2016: 92), y que hizo de ella una mujer altamente cosmopolita. Igualmente, su gusto por el deporte, incluso a nivel profesional, y su deseo de experimentación la convierten en claro ejemplo de mujer vanguardista. Por último, cabe destacar su compromiso con la divulgación de la cultura y con los nuevos

presupuestos artísticos por medio de la imprenta que creó junto a su marido, el también poeta Manuel Altolaguirre.

En cuanto a su vinculación con la Generación del 27 se produce de manera temprana, debido a su relación sentimental con Luis Buñuel durante siete años. El director de cine nunca le presentó a sus amigos, pero cuando marchó a París, en 1925, y los dos jóvenes rompieron su noviazgo, Concha encontró la ocasión de presentarse a Federico García Lorca y, en uno de los recitales del poeta granadino, conoció también a Maruja Mallo y a Rafael Alberti. En poco tiempo ya era amiga de Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Rosa Chacel, María Zambrano, Concha Albornoz, Josefina de la Torre y Ángeles Santos y, en 1926, será una de las participantes en la fundación del Lyceum Club Femenino.

En lo que se refiere a su obra, la modernidad se revela claramente en una poesía en la que, según González Allende (2010: 93):

el énfasis en los avances tecnológicos se halla en las referencias a trenes, barcos y aviones. Las originales metáforas que emplea pueden interpretarse como una reacción a la representación mimética de la realidad, mientras que el cosmopolitismo y la ruptura de las fronteras nacionales se materializan en los viajes y la sensación de dinamismo que domina su obra. Otros rasgos modernistas de su poesía son el uso del metapoema y la importancia que lo visual, los deportes y el cine adquieren en sus versos.

Igualmente, según el estudioso, la representación del nuevo tipo de mujer, de la Eva Moderna, que va llegando a todas las producciones culturales de la época, se presenta en la poesía de Méndez en varios aspectos, entre los que se encuentran la subversión de las ideas de que la mujer debe ocupar el espacio doméstico y debe ser dependiente; la presentación de modelos femeninos autónomos, y el protagonismo que adquieren las mujeres deportistas que conocen su propio cuerpo, tal como señala Persin (*apud* González, 2010:197). Por otro lado, según González recoge de Bellver, las referencias al ascenso y la verticalidad o la utilización, en algunos casos, del masculino para referirse a sí misma vendrían a transgredir y desestabilizar el paradigma y las

convenciones de género (*apud* González, 2010:105 y ss.). Igualmente, la importancia de los espacios también se relaciona, según González-Allende, con la modernidad de la mujer. En el caso de nuestra autora, podemos encontrar dos espacios fundamentales: la ciudad, en la que la mujer se mueve y deambula libremente; y el mar, en el que Méndez podría “explorar su fluidez genérica no sólo al actuar de una manera tradicionalmente masculina, sino también al calificarse a sí misma con términos masculinos” (*ibidem*,112-113).

Ahora bien, teniendo en cuenta que, como ha señalado en repetidas ocasiones Teresa Colomer (2009), la literatura infantil es aquella en la que mejor plasmamos nuestros ideales de época y los valores que queremos que imperen en nuestra sociedad, lo que nos interesa ahora es ver de qué manera la autora objeto de nuestro estudio traslada estos principios de modernidad en su producción destinada a niños y niñas.

2. El teatro infantil de la Edad de Plata

Como es sabido y Jaime García Padrino ha estudiado profusamente (1992), los años veinte del siglo XX fueron especialmente relevantes para la modernización de la literatura infantil. La creación de revistas como *Pinocho* y la participación de grandes autores y de grandes ilustradores, como Manuel Abril¹, Antoniorrobes², Magda Donato³,

¹ Manuel Abril (Madrid, 1884-1943) fue dramaturgo, poeta, novelista, traductor, periodista y crítico. En su obra literaria destinada a los niños, destaca por la inclusión de tratamientos humorísticos y por la exploración de las posibilidades creativas de la fantasía junto a autores como Antoniorrobes, Bartolozzi etc.

² Antonio Joaquín Robles Soler (Robledo de Chavela, 1895 - San Lorenzo de El Escorial, 1983), más conocido con Antoniorrobes, es otro de los autores pioneros en la modernización de la literatura infantil de la Edad de Plata.

³ Carmen Eva Nelken, más conocida como Magda Donato (Madrid, 1898-México DC, 1966), fue periodista, dramaturga, guionista de cine, actriz..., destacó durante los años de la Segunda República y su nombre llegó a ser sinónimo de éxito en los estrenos teatrales. Destacó también como autora de literatura infantil y uno de sus mayores éxitos fue la adaptación al teatro, junto a Salvador Bartolozzi, de las aventuras de Pinocho.

Penagos, Bartolozzi⁴, Maruja Mallo (en la creación de decorados) etc. dio tal relevancia a la literatura infantil y juvenil⁵ de la época que, a día de hoy, conocerla debería ser fundamental no solo para los estudiosos de este campo, sino para todos los especialistas en literatura española y todos aquellos interesados en la época en cuestión.

En lo que se refiere al teatro, es quizá aún más relevante la producción destinada a los niños y niñas, pues, como señala Bernard (2006:32), no es raro que la orientación del arte a lo irracional llevase a los artistas hacia el teatro infantil y que, como ha estudiado Pilar Nieva de la Paz, el teatro infantil fuese inspiración para la renovación teatral por su “primitivismo ingenuo, exageración farsesca, utilización del guiñol y la marioneta”, así como por su “nueva lógica irracional y nueva estética de la deformación” (Nieva de la Paz, 2001: 167) frente al realismo mimético y a las obras de orientación pedagógica de los años previos, en los que el teatro se mantenía en la línea de “instruir deleitando” y en los que, según Cervera (2003: n.p.), “hay autores que tienen plena conciencia de estar cultivando un género menor, pero importante, mientras otros, visiblemente poco cualificados, ni siquiera se plantean su quehacer como actividad literaria”⁶.

⁴ Salvador Bartolozzi (Madrid, 1882-México D.C. 1950) fue ilustrador y escritor de literatura infantil. En 1915, fue nombrado por Rafael Calleja director artístico de la Editorial Calleja y, dentro de la editorial, en 1925, lanzó el semanario infantil *Pinocho*, inspirado en el personaje de Collodi y ejemplo de modernidad. Junto a su pareja, Magda Donato, llevó a los escenarios las aventuras del Pinocho español, las cuales tuvieron una maravillosa acogida. Según Nieva de la Paz (2001: 167), las obras dirigidas por él se caracterizan por el seguimiento de principios pedagógicos modernos, así como por la utilización de recursos como la sorpresa, la aventura, la fantasía y el humor.

⁵ A partir de ahora LIJ.

⁶ Dentro del núcleo madrileño, Cervera menciona entre los autores creadores de este tipo de teatro, que muchas veces no llegaba a los escenarios, a Teodoro Guerrero, autor de *Fábulas en acción*, publicado en 1877; y a Fernando José de Larra, que escribe *La farándula, niña*, en 1928. También existen varias colecciones teatrales que muestran cierta vitalidad, como *Teatro de salón*, que dirige Manuel Ossorio Bernard; *El teatro de la infancia*, de Editorial Calleja, más popular, pero con poca calidad; y *Teatro moral*, de la Librería Católica de Gregorio del Amo, escasamente infantil.

Por otro lado, la vinculación de las mujeres con el teatro infantil fue especialmente relevante en esta época y así, además de Concha Méndez, encontramos autoras como Carmen Baroja, Irene Falcón, Pilar de Valderrama, Mercedes Ballesteros, Ernestina de Champourcin o Magda Donato, que plasmaron su ideal de modernidad y su idea de la mujer moderna en las obras que escribieron.

En un trabajo de Regueiro Salgado (2015), se analizó la imagen de la mujer moderna en Sofía Casanova, Carmen Conde y Magda Donato y se establecieron una serie de rasgos físicos y psicológicos que, de acuerdo con los estudios de Trenc (2006) y Serrano y Salaün (2006), definirían a la mujer moderna o, al menos, a la mitificación o imagen de la mujer moderna, según Trenc (2006: 163). En cuanto al físico, a juzgar por la cartelería de la época, la mujer moderna es grácil y esbelta y lleva el pelo cortado a lo “garçonnet”, en un gesto altamente simbólico, pues como señala Carmen de Burgos, en “Signos de Libertad” “la cabellera corta que puede lavar en unos pocos minutos es la que corresponde (...) a una mujer emancipada, ya que por emancipación se entiende el derecho al trabajo” (*apud* Serrano/ Salaün, 2006: 162). Más allá de rasgos concretos, las autoras de la época defienden también un modelo de mujer de belleza no idealizada, que viste faldas cortas que llegan hasta la rodilla y utiliza telas más ligeras y de color, mangas cortas, estampados (Trenc, 2006: 164) y algunas prendas de hombre, como el *esmoquin* femenino (Trenc, 2006: 162). Más importantes todavía son los rasgos que afectan a la forma de ser de esta nueva mujer, que, según Balló (2016:23), emerge “cosmopolita, independiente y creativa”. Se trata de mujeres que se adueñan del espacio público, especialmente el espacio de la ciudad, que fuman cigarrillos y conducen a altas velocidades; mujeres intrépidas y deportistas, como Concha Méndez, que llegó a ganar trofeos de natación; y mujeres cultas, pues, como señala María Luz en 1928:

Afortunadamente, hay otra coquetería (...). Una coquetería más alta y profunda, que la hora actual exige a toda mujer que no se resigna a quedarse solo en linda muñeca estandarizada. La que reside en el culto del espíritu, la que nos da la amistad del libro, de los libros, al recrearnos. (Morales, 1928: 53)

Este modelo de mujer aparece también en la LIJ y, como se dijo, queda ya estudiado cómo se refleja en algunas obras de Sofía Casanova, Carmen Conde o Magda Donato. En concreto, en relación a esta última, Regueiro Salgado (2016) analiza de qué manera aparece el modelo de mujer moderna en las obras que la autora publicó en la sección de teatro del Semanario *Pinocho*, sobre todo en la primera época de este, en torno a 1925, cuando publica dos obras de teatro: *El duquesito de Rataplán*, (números 1-5) y *El cuento de la buena Pipa. Comedia infantil en tres cuadros*, (números 6, 7, 8 y 9). Es interesante que nos detengamos mínimamente en esto por tratarse de obras del mismo género literario y con el mismo impulso de renovación que las que escribe Concha Méndez. En el caso de Donato, que en *La protegida de las flores* había presentado un canto a las mujeres independientes y contestatarias y al asociacionismo femenino, llama la atención constatar que los modelos que ofrece en las obras de teatro distan bastante de estos paradigmas. Así, en *El Duquesito Rataplán*, de 23 personajes, solo la princesita, la perrita Lulú y las damas de honor, que constituyen un personaje coral, son mujeres, y ni siquiera presentan rasgos que podamos considerar modernos. La princesa, que es en realidad el único personaje femenino mínimamente caracterizado, se presenta como una princesa consentida que ha de realizar todos sus deseos, lo que se aparta de las niñas obedientes y modélicas de la LIJ decimonónica, pero que no la salva de encuadrarse dentro del estereotipo opuesto: el de la niña/mujer caprichosa, cuyo único elemento novedoso es la reivindicación de su derecho a no ser bien educada, cuando ante la queja de su padre de que “Las niñas bien educadas no dicen ‘no quiero’, y además comen la sopa hasta la última cucharada”, ella responde: “Papá, yo no soy una niña bien educada” (Donato, 1925: n.p.). Asimismo, interviene en la estratagema del duquesito para escapar del castigo, pero más allá de eso la caracterización e, incluso, el comportamiento de la princesa no dejan de ser estereotípicos, pues a la princesita se la caracteriza, en sus propias palabras, como “chiquitita y bonita” y, en boca del duquesito, su marido, como “simpática y linda” (*ibidem*). Lo mismo ocurre en *El cuento de la buena Pipa. Comedia infantil en tres cuadros*, donde los roles genéricos vuelven a repetirse según los patrones de la época. Para empezar, salvo la buena Pipa, que en realidad es un personaje

ficcional que podría no ser más que una creación mental del niño, los personajes femeninos apenas actúan: Chelín es la niña buena y dócil que marca el contrapunto de su hermano, aunque, en realidad, no lo hace de forma activa, sino por omisión de otras acciones (se ríe, escucha a su hermano, va al cine con sus padres...y poco más); Mademoiselle apenas aparece y lo hace para aleccionar al niño como buena institutriz, y, por su parte, la madre encarna a la perfección su papel convencional y lo que hace es reprender al niño y consolarlo cuando se ríen de él. Por último, fuera ya de *El teatro de Pinocho*, en la obra *Pipo, Pipa y el lobo Tragalotodo* (1936), aunque existen varios elementos que subrayan la modernidad (las ilustraciones de Bartolozzi, las imágenes surrealistas o la mención a deportes modernos como el boxeo), poco podemos hallar de un modelo de mujer moderna. Ciertamente es que los protagonistas son un hombre y su perrita de trapo, que, asimilable al rol femenino, participa en la acción, pero los restantes personajes femeninos que aparecen representan imágenes típicas de la mujer decimonónica y desarrollan los mismos papeles a los que estamos acostumbrados. Así pues, en el caso de Magda Donato, a pesar de tratarse de una autora cuya modernidad tampoco puede ponerse en duda, parece que, quizá porque el género teatral pedía modelos más convencionales o, tal vez, porque la renovación del género eclipsó la modernización de la imagen femenina, no encontramos niñas o mujeres especialmente modernas.

3. El teatro infantil de Concha Méndez. La presencia de la mujer moderna en *El carbón y la rosa*, *El pez engañado* y *Ha corrido una estrella*

En primer lugar, debemos recordar y reivindicar la importancia del teatro infantil de la autora que, tal como señala Nieva de la Paz (2001:167), “sobrepasa el teatro para niños” por sus “estrategias plásticas y escénicas renovadoras” y es “especialmente relevante por su calidad y novedad, pese a lo cual se mantuvo ausente de los escenarios madrileños de preguerra” (*ibidem*:123). La autora publicó dos títulos: *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, según Valender (1989: 12), y editadas junto a *Las barandillas del cielo* por Bernard en 2006. Asimismo, Nieva de la Paz menciona otras tres obras de teatro: *El personaje presentado* (1931), *La caña y el tabaco* y *El solitario*. Las dos últimas permanecen inéditas, según la estudiosa, pero el prólogo de la última, publicado en 1930 en la revista *Hora de España*, según Miró (1992) dejaba claro que se trataba de una obra de teatro (en Nieva de la Paz, 1993: 124).

Como ya hemos anunciado, del teatro de Concha Méndez se ha destacado la modernidad y la innovación, sobre todo en relación a *El ángel cartero* y *El carbón y la rosa*, que dado que fueron publicadas antes, son las dos obras que más se han estudiado. En relación a *El ángel cartero*, Nieva de la Paz habla de “tradición y vanguardia” (1993: 169) y destaca la utilización de un lenguaje coloquial frente a la altisonancia del teatro navideño previo. Por su parte, de *El carbón y la rosa*, pondera la “renovada plasticidad, poesía sencilla y profunda y su mensaje de claro optimismo vital” (1993: 171) y elogia el diseño escenográfico marcado por la luz, el color, que se especializa en la caracterización de los personajes y el tamaño⁷ (Nieva de la Paz: 1993: 125-126). Asimismo, Nieva de la Paz resalta la utilización de la música y la “renovadora espectacularidad que rezuma la obra” y la define con los siguientes adjetivos: “sencillez y profundidad de significados, tradición cuentística y vanguardia espectacular, poesía y aventura”, para acabar afirmando de ella que se trata de la “realización cumbre del corpus infantil escrito y representado por las autoras de los años 20 y 30” (Nieva de la Paz, 1993: 126). En un estudio posterior, añade la importancia de la estética, próxima al surrealismo del mundo de fantasía y ensueño, ajeno a la racionalidad, creado por Méndez (Nieva de la Paz, 2001: 172), y la importancia de la concepción moderna de lo infantil, a partir de la cual se rompe el maniqueísmo de las obras infantiles y, aunque sigue triunfando la bondad, se habla de la posibilidad de cambio (2001:172 y ss.). Por último, la estudiosa menciona la emancipación de la rosa que siempre ha sido

⁷ Al ser los personajes principales una rosa y un carbón, era necesario que la maceta y la estufa a la que pertenecían fuesen especialmente grandes y así consta en las acotaciones.

cuidada, pero en eso ahondaremos más adelante. A todo ello, Bernard (2006: 41) añade “el dinamismo de la concepción escénica fundamentada en los cambios de escenario, en la música, en el baile y en una exquisita atención al color”.

Por su parte, Barrantes también ha estudiado el teatro infantil de Concha Méndez con la intención de subrayar la modernidad presente en las diversas obras, así como de recordar la importancia que la autora siempre dio al teatro para niños, que había calificado como “el gran público puesto que se trata de seres del porvenir y, esto es lo más interesante, formar las almas del futuro, despertando en ellas lo mejor que llevan en sí, inculcándoles por la vía poética una verdadera moral. Este es, a mi entender, el sentido de todo teatro infantil” (Barrantes, 2018: 6). La investigadora incorpora en su estudio, por primera vez, las obras editadas por Bernard en 2006 y subraya su modernidad. En esta línea, por ejemplo, en *El Pez engañado*, señala la aparición de objetos modernos como los prismáticos; la brújula, que les ayudará a escapar del interior del pez; o la radio, que les permitirá mantener el contacto con el viejo, que, incapaz de evolucionar y cambiar, decide seguir viviendo dentro del animal. Asimismo, la mención a la ciudad o lo importancia de los viajes son señalados por Barrantes (2018: 103), que también menciona un atisbo de feminismo que más tarde comentaremos.

En cuanto a *Ha corrido una estrella*⁸, Barrantes vuelve a insistir en la modernidad que implican la presencia de instrumentos modernos; la aparición de una ciudad que los astrónomos y la estrella ven por el telescopio y en la que, al astro, le llama la atención ver “trenes, autos, en todas direcciones” y un hidroplano que vuela cerca de la costa (2006: 121); o el que los pastores vistan trajes de alpinistas y lleven skis [*sic*] (Barrantes, 2018: 144).

Ahora bien, llegados a este punto lo que nos preguntamos es si esta modernización estética del teatro o esta modernidad presente en

⁸ El original, según la nota a “Nuestra edición” de Bernard (2006: 55), se encuentra en el Archivo Concha Méndez de la Residencia de Estudiantes en un “original fechado en 1934 y firmado en la última hoja”.

los objetos modernos se plasma también en el tratamiento de la mujer. Para analizarlo, me centraré en las tres obras mencionadas: *El carbón y la rosa*, *El pez engañado* y *Ha corrido una estrella*. La primera de ellas es especialmente relevante puesto que, como hemos visto, la crítica la ha señalado como “realización cumbre del corpus infantil escrito y representado por las autoras de los años 20 y 30” (Nieva de la Paz, 1993: 126). Las otras dos me interesan porque, debido a su publicación tardía muchos años después de haber sido escritas, han sido menos estudiadas. He dejado fuera *El ángel cartero*, analizado ya en varios estudios, y *Las barandillas del cielo*, pues, esta obra, escrita en Barcelona en 1938 y recogida por Bernard del “Archivo Concha Méndez” de la Residencia de Estudiantes de Madrid, es más bien una obra propagandística de la República en la que, a través del guiñol y con personajes fantásticos como el diablo cojuelo, un ángel, una estrella, un lucero y un niño real “fugitivo de la España negra” (Méndez, 2006:161), Méndez denuncia la situación española, enaltece a los soldados y guerrilleros del bando republicano y reivindica la justicia de su causa, apoyada por los demonios, los ángeles, y las estrellas⁹. De este modo, no es ya que el contexto haya cambiado, es que una obra escrita en un acto y con una finalidad tan clara no deja espacio para la presentación de modelos modernos de mujer.

Así pues, pasaremos a analizar lo que se refiere al tratamiento de los personajes femeninos en *El carbón y la rosa*¹⁰, editada por primera vez en 1935 en la imprenta de Manuel Altolaguirre y la misma Concha Méndez, reeditada en La Habana en 1942 y con una tercera edición facsímil realizada por la Biblioteca del 27, creada por la Fundación Generación del 27, en 2003. Nunca fue llevada a escena, pero se realizó una lectura pública de la obra en el Lyceum.

⁹ En la obra encontramos citas como la que sigue, que muestran claramente su intencionalidad: “¡Vámonos todos juntos,/ voluntarios al Este,/ al frente de Levante,/ donde España defiende/ la Libertad del mundo,/ la paz de un continente!” (Méndez, 2006:167).

¹⁰ El orden de análisis no responde a la fecha de escritura, sino a la de publicación. Como se dijo, *El carbón y la rosa* tuvo una primera edición en 1935, pero no así las otras dos obras, que no han sido rescatadas para la edición hasta 2006.

La obra consta de trece personajes, tres de ellos corales: los duendes (salvo Coloradín, que tiene identidad propia), las doncellas y los mineros. De los trece personajes, cuatro son femeninos (tres, si tenemos en cuenta que la mariposa es el alma de la rosa una vez que ha cambiado) y uno de ellos es coral.

El argumento de la obra podría resumirse de la siguiente manera: la rosa, protagonista de la historia, vive en el invernadero del Niño Azul, donde el niño la riega cada día y el carbón la calienta para que no muera de frío. El carbón, que arde, arde también de amor hacia la rosa, pero ella lo desprecia reiteradamente y hace caso omiso a lo valioso del corazón de diamante del carbón, pues su corazón malvado, encarnado en un gusano, le impide valorar más allá de lo visible. La trama discurre en una narración en la que los duendes, amigos del carbón, raptan a la rosa para llevarla a su palacio encantado, con la intención de que, al pasar allí más tiempo con el carbón, comience a admirarlo y amarlo. Una vez en el palacio, la rosa vive rodeada de mimos y cuidados, como la reina que cree ser, pero continúa sin prestar atención al carbón, al que sigue menospreciando. Hasta la cueva mágica en la que se encuentra el palacio, llega, entonces, el Niño Azul en busca de su rosa, pero el maligno corazón de esta trata de envenenarlo. El Niño, sin embargo, no morirá, pues el corazón de diamante del carbón matará al gusano y salvará al Niño y a la rosa, que a partir de ese momento cambiará, se volverá bondadosa y decidirá emanciparse e ir a vivir a los países del Sur, a los que la siguen todos sus admiradores, esta vez transmutados el Niño Azul en lluvia y el carbón en sol.

Como anunciábamos antes, Nieva de la Paz (2001:173) pondera la modernidad que implica que la rosa se emancipe de los cuidados de los demás para ser libre y, en efecto, esta emancipación es, junto al cambio que realiza, uno de los elementos fundamentales de la obra; sin embargo, lo que me interesa señalar ahora es la evolución que lleva a la transformación y la verdadera dimensión de esta emancipación. Así, al comienzo de la obra, la rosa representa a la dama decimonónica, vinculada al hogar (en este caso invernadero) del que no puede salir y donde recibe todos los cuidados de las figuras masculinas (el carbón y el

Niño Azul). Esta mujer decimonónica, además, lejos del modelo de ángel doméstico, representa todos los defectos denunciados ya en las obras del Segundo Romanticismo y el Realismo. Así, se presenta como una mujer caprichosa, igual que ciertos personajes femeninos de las leyendas de Bécquer, como María Antúnez y Beatriz en *La ajorca de oro* o *El monte de las Ánimas*, respectivamente, que son capaces de sacrificar a sus amantes por un antojo; igualmente, recuerda a personajes femeninos del Realismo, ambiciosos y materialistas, como Rosalía, en *La de Bringas*, que no duda en poner en riesgo la salud de su marido. La asimilación de la flor a los modelos negativos y destructivos de mujer evoluciona, incluso, hasta la *femme fatal* modernista, en el momento en el que utiliza sus encantos para seducir al fiel jardinero con intención de matarlo, tal como revela su corazón, el gusano: “¡Qué bien lo maneja! ¡Qué bien lo engaña! Porque lo que desea mi dueña, en el fondo, es envenenarle” (Méndez, 1935: 87).

Sin embargo, en este caso, existe una evolución en los personajes y el cambio de uno de ellos dará lugar al cambio de todos, tal como señalan las teorías sistémicas o, concretamente, las teorías de masculinidades, según las cuales, el cambio de rol de uno de los dos sexos trae consigo también el cambio del otro (Kimmel, 2010a, 2010b). En este caso, la que cambia es la rosa, pero, lejos aquí de las teorías feministas y de lo que se esperaría de una heroína del siglo XXI, no se salva sola, sino que es el valiente Diamante, corazón del carbón, el que sorprende al gusano y, tras arrebatárle el veneno, le hace huir, liberando así al Niño Azul de la muerte y a la rosa de la maldad. Salvada, pues, del corazón de gusano, la rosa se volverá buena y conseguirá ver el mundo de otra manera:

ROSA

Pienso que soy feliz, pero con una felicidad nueva. ¡No sé qué es lo que acaba de ocurrirme, pero empiezo a ver todas las cosas de distinta manera!

[...]

¡La vida me parece hermosa! Todo en ella es amor, y bondad. (Méndez, 1935: 102)

Y esta nueva rosa es la que se une a los modelos de mujeres modernas semejantes a los que Méndez presenta en su obra poética, es decir, mujeres que abandonan el espacio doméstico y que se vuelven seres autónomos que ya no dependen de nadie. En este caso, la rosa, tras la purificación por el fuego (“este veneno desaparecerá con el fuego del carbón y tu corazón se purificará” (*ibidem*: 101)), sufre su metamorfosis personal y, con su nuevo corazón de mariposa, decide emanciparse:

ROSA

No, nada de invernaderos. A un país con sol. En el Sur hay un clima agradable. ¿Por qué no ir a las tierras del Sur en donde crecer con calor natural? (Méndez, 1935: 107)

A lo que añade:

Yo vivía en el invernadero dejándome servir, llena de orgullo, de vanidad. Ahora esto ha de acabarse. ¡Todos a vivir al aire libre, sin encantamiento, en donde haya luz y flores compañeras, y las brisas lleven música y olores! (Méndez, 1935: 107-108)

En cierto modo, la emancipación no es del todo real, puesto que, en el epílogo, nos explican cómo el Niño Azul y el carbón se transmutan en agua y sol para seguir cuidándola. Como anunciaba antes, confirmando lo que los estudios de masculinidades han establecido, cuando ella cambia, cambian todos, evolucionan hacia versiones mejores y más puras de sí mismos y se modifica también la relación que los une, que ya no se encierra en un invernadero asfixiante y no se basa en la dependencia de ella de los cuidados del Niño y el carbón, y en el sufrimiento de carbón despreciado por la bella rosa. Ahora, pasamos a encontrar seres evolucionados (ella claramente metamorfoseada de gusano en mariposa y ellos ascendidos a elementos de la naturaleza), que viven en paz y felicidad en un clima de libertad, en una relación que hoy calificaríamos como “sana” y en un espacio donde se sienten el aire, el agua y el sol.

Las dos obras que vamos a analizar a continuación tienen en común el haber sido escritas en Londres, en 1933 (*El pez engañado*), y en 1934 (*Ha corrido una estrella*). Veremos las obras pormenorizadamente,

pero conviene señalar que ambas comparten también algunas de las características propias del teatro infantil de Méndez, como son la mezcla de realidad y fantasía, la relación con la tradición, la inclinación hacia los objetos científicos y la verosimilitud en la presentación de los comportamientos infantiles (Bernard, 2006: 44 y ss.).

En primer lugar, analizaremos *El pez engañado*, comedia en un acto, dividida en tres momentos. Se trata de una obra que reproduce el tópico de las personas encerradas en el vientre de una ballena, como el Jonás bíblico y el Pinocho de Collodi, tan conocido en España por las ilustraciones de Bartolozzi y, posteriormente, por la existencia del Pinocho español y la revista que llevaba su nombre. En este caso, la obra comienza cuando unos niños que juegan en la playa ven un enorme pez que se dirige hacia ellos para devorarlos. El momento segundo se localiza ya en el interior de la ballena, donde se encuentran varios niños, representantes de las diferentes partes del mundo, que previamente han sido tragados por el enorme pez. Se trata de un árabe, un oriental, un negro, un esquimal y un indio, a los que se denomina por su origen y a los que cuida un anciano. A ellos se une la niña devorada en el momento primero. Esta viene a representar a Europa, pero, esta vez, no se la nombra por su procedencia, sino que se la denomina por su género, “Niña”. A continuación, todos ellos, niños, niña y anciano, se ponen a pensar la manera de escapar y, finalmente, juntos, con las ideas de unos, la acción de otros y los objetos de un tercero, conseguirán escapar y volver a tierra firme. Vuelven todos menos el anciano, que tras tantos años en la ballena se ve incapaz de enfrentarse al nuevo mundo que se ha creado. A pesar de ello, los niños no lo quieren abandonar y un invento moderno, como es la radio, se convierte en la unión entre el anciano, incapaz de salir del pasado, y los niños, que se adentran en un territorio desconocido con la guía de la niña, que promete cuidarlos.

Ya se ha dicho que cada uno de los niños representa a una parte del mundo y esta caracterización por el origen no deja de ser importante, puesto que cada uno de los niños se convierte en un representante de su cultura, por tanto, la obra alcanza un nivel alegórico donde no solo se está hablando de los niños, sino de toda la humanidad. El hecho es

relevante en cuanto al mensaje de la obra, pues como señala Bernard: “el alcance del valor de una cooperación en esta finalidad educadora queda aún más claro si consideramos que los niños pertenecen a distintas razas” (2006:53), pero también es significativo en lo que respecta a nuestro interés fundamental, puesto que no es coincidencia que la que representa a Europa, que a su vez es representante de la modernidad y del progreso, sea una mujer.

Como ya señalamos, Barrantes ha estudiado los elementos de modernidad presentes en la obra y ha hecho especial hincapié en los objetos propios de la modernidad, como los prismáticos, la brújula o la radio. Aparte de esto, podemos señalar la importancia que adquiere la ciudad, deseada y admirada por los pequeños e; incluso, la pluralidad racial de los diferentes niños nos da idea del cosmopolitismo propio de la época y, hoy, nos permite hablar de multiculturalidad e interculturalidad¹¹, puesto que los modelos se presentan a partir de los tópicos imperantes acerca de cada raza o nacionalidad, pero desde un posicionamiento de enriquecimiento mutuo. Recordemos que entre los niños hay un oriental (que recuerda el jardín de su casa), un negro (que recuerda el sol del Trópico), un esquimal, un indio (que toca la ocarina) y un árabe (vinculado a los caballos y al desierto). Para completar el mosaico de culturas aparece la niña, que proviene de Europa y va a ser la representante de la modernidad, pues es ella la que se relaciona con la ciudad que, como ya hemos visto, es el emblema de lo moderno. Será ella, la moderna europea, la que hable de las delicias de la ciudad al negro africano y a todos los demás niños:

NIÑA: (*Alegre*) ¡Yo soy europea!

NEGRITO: Y yo africano. ¡Pero deseo ver Europa, donde dicen que todo es maravilloso, las casas, los trenes, las calles, los escaparates, las luces! (Méndez, 2006:103)

[...]

¹¹ Entendemos, de acuerdo con Sanz (2008: 53), que “El modelo intercultural representa, en el plano individual o colectivo, las dinámicas de encuentro y de intercambio (también enfrentamientos y rechazos) que se establecen entre dos o más comunidades en contacto”.

NIÑA: [...] Ahora desembarcaremos, vamos a la ciudad, la recorreremos de punta a punta.

TODOS: ¡Eso, eso es!

NEGRITO: Nunca he visto una ciudad.

NIÑA: ¿Nunca en tu vida?

[...]

NIÑA: Verás escaparates, muchos escaparates, y coches y tranvías y mucha gente. (Méndez, 2006:104)

Del mismo modo, si bien es cierto que la brújula, objeto moderno que les ayuda a escapar, la tiene el niño oriental en un maletín secreto, es la niña la que sugiere que compren una radio para mantenerse unidos al anciano, y también será ella quien actúe como guía para todos los niños que inician un nuevo periplo vital en la urbe. De este modo, esta europea, representante de las mujeres que se adueñan del espacio público y de la ciudad, encarna de algún modo la guía de todas las culturas hacia la modernidad, a la vez que la unión con un pasado (el anciano) que, si bien no evoluciona, sigue unido a ellos gracias a los avances modernos. Igualmente, el que la niña cambie sus pendientes de perlas por la radio da idea de una mujer que deja de lado lo ornamental para apostar por la modernidad que facilita la vida y nos une:

NIÑA: Son dos perlas. Las vendemos. Y con lo que nos den comparemos el aparato de radio.

[...]

NIÑA: (*Orientándose*) ¿Por dónde os parece que vayamos?

ORIENTAL: Creo que hacia allí.

NEGRITO: Mejor será que nos cojamos todos de la mano.

(*Se cogen todos de la mano*)

NIÑA: ¡Ala, vamos! Y al cruzar las calles, mucho cuidadito. (Méndez, 2006: 111)

Una mujer moderna, práctica, que deja de lado los caprichos, lo suntuario y lo accesorio que solo se relaciona con la imagen y el ornato, para volverse práctica y eficiente, igual que las mujeres de pelo corto a las que aludimos al principio.

Por otro lado, en lo que se refiere al feminismo, Barrantes considera que en la obra se observa claramente,

ya que, en principio todos los niños son varones, pero, en un momento dado, hace su aparición dentro del pez también una niña. El niño oriental comenta: “¿No estáis contentos con que sea una niña?” (76), a lo que el niño árabe contesta: “Claro que es mejor. Todos éramos niños antes de que ella viniera”. (Barrantes, 2018: 10)

De hecho, la crítica considera que la igualdad de la mujer está presente en la obra y se muestra desde un punto de vista absolutamente contemporáneo:

Es más, este feminismo cobra un giro realmente interesante cuando la igualdad de la mujer se presenta como un rasgo totalmente contemporáneo, ya que no aparece un feminismo distinguidor desde un punto de vista positivo, sino que la mujer debe acatar las consecuencias de su igualdad y funcionar en la sociedad en igualdad de condiciones. [...] Esta cuestión aparece representada en esta obra teatral de forma contundente. Cuando los personajes escapan del pez, en un momento dado, el niño árabe se pregunta: “¿Dejamos dormir a la niña?”, a lo que el viejo responde: “Debe remar como todos”. (*ibidem*: 10)

En efecto, el feminismo aparece en la obra y es innegable que, en algunos pasajes, se reivindica la igualdad de la mujer en todos los sentidos. Sin embargo, también hemos de señalar que la obra presenta las contradicciones propias de la época¹² y, frente a este feminismo igualador, también hay fragmentos en los que apreciamos lo que Barrantes denomina “feminismo distinguidor” (2018: 10), en el que la niña sí recibe un trato de favor por ser mujer. Para empezar, la alegría que suscita su llegada se

¹² Señala García Jaramillo que en los primeros años del siglo XX encontramos un feminismo incipiente y que muchas mujeres todavía titubeaban al acercarse a él dentro de una sociedad en la que aún imperaban las contradicciones, dado que la ideología machista “impregnaba *todo* el inconsciente social y no solo el de los hombres” y generaba “cierta desorientación ideológica también entre las mujeres por cultas que estas fuesen” (García Jaramillo, 2013:35), dando lugar a que “los discursos de las primeras mujeres intelectuales que alzaron su voz contra el dominio de los hombres estuvieran llenos de dudas, confusiones y, en definitiva, múltiples contradicciones” (*ibidem*: 39).

debe a su género “todos éramos niños antes de que viniera. Una niña nos hará muy buena compañía” (Méndez: 2006: 76), aunque la afirmación del niño negro de que “sobre todo...seremos uno más” (*ibidem*), nos invita a pensar que ambas afirmaciones pueden tener que ver con el beneficio que recibían sectores de la sociedad, hasta entonces vetados a la presencia femenina, por contar con más miembros que, además, por su condición femenina, igual pero distinta, tenían nuevas aportaciones que ofrecer. No obstante, el “feminismo distinguidor” se ve más claramente en algunas actitudes de los niños hacia la niña que, si bien participa como todos en las tareas, sí tiene un trato diferente a la hora de recibir más cuidados o regalos que los demás, en concreto, regalos que se asocian con la belleza y que los demás, que solo piden comida, no reciben. Me estoy refiriendo a agasajos como una estrella de mar “Y el arbolito de coral. [...] Y una esponja...Y esta caracola...Y estas flores...Y estas algas...Y estas perlas... Todo para ti.” (Méndez, 2006: 89). Igualmente, la valoración de lo que hace la niña siempre es más positiva que la que se hace de las acciones de los demás, lo que también nos lleva a una especie de discriminación positiva por el hecho de ser mujer, de la que incluso la niña es consciente:

INDIO: La niña es la que mejor canta.

ÁRABE: Y la que mejor rema.

[...]

NIÑA: Todo lo que hago os parece bien siempre.

ÁRABE: Estamos muy contentos de tu compañía.

En cualquier caso, estas mínimas diferencias no hacen sino corroborar la esencia de una época en la que aún existían ciertas contradicciones sociales en lo que a la mujer y el feminismo se refería y no merman en absoluto la relevancia de esta obra en lo que concierne a la presentación de modelos de mujer moderna en el teatro infantil de Concha Méndez.

Para terminar, nos detendremos en la obra *Ha corrido una estrella*, comedia infantil dividida en cinco momentos, cuyo original está fechado en 1934. Igual que al hablar de *El carbón y la rosa* mencionábamos la relación con el amante doliente del Romanticismo en la primera parte de la obra, en este caso hemos de señalar que este texto, que Bernard

relaciona con lo fabulístico (2006: 44) y tiene cierto tono bucólico por el protagonismo de los pastores, recoge uno de los lugares comunes de las leyendas románticas: las ondinas o las divinidades de agua que atraían a los mortales y los arrastraban a la muerte, como es el caso de *Los ojos verdes*, de Bécquer, sin ir más lejos.

El argumento de la obra cuenta cómo una estrella baja a la tierra a buscar al niño al que debe su protección. El niño en cuestión es un pastorcillo que, al ver a la estrella, se enamora perdidamente de ella. Por eso, cuando la estrella regresa al cielo después de darse a conocer y de dar al pastor un trozo de su ser que convierte en oro lo que ilumina, él decide ir al monte más alto para poder estar cerca de ella. Gracias a la ayuda de sus amigos y amigas pastores, tras algunas peripecias llega a la cumbre y allí además de ver a su estrella más de cerca, encuentra su reflejo en una laguna. Su deseo de fundirse con ella y las palabras amorosas del astro le animan a usar la luz de la estrella para convertirse en oro él mismo y así hundirse en las aguas junto a su reflejo, de manera que:

Serás de oro en el fondo de la laguna, donde te unirás con mi reflejo. Sí. Y tu brillo será recogido en las lagunas del cielo en donde se encontrará conmigo misma. Así nuestro amor será doble en cielo y abismo, en ámbito y fondo. (Méndez, 2006: 156)

Como señalaba, la obra se hermana con la tradición en varios puntos. Uno de ellos es la presencia del ser fantástico que conduce a la muerte al protagonista, que, como dijimos, reproduce el modelo de la ondina. Igual que en las otras obras, tradición y modernidad se dan la mano y, en este caso, la modernización viene dada desde el principio y se basa en la presentación de unos personajes que se visten y actúan como hombres y mujeres modernas.

Por otro lado, existe una diferencia fundamental con el tópico de las leyendas, puesto que, en este caso, la que atrae al pastor a la muerte no es una ondina, sino una estrella, su estrella, que, como hemos visto, había bajado a la tierra para otorgarle el don de convertir tres objetos en oro (como un moderno rey Midas) y que, de manera semejante a lo que leemos en relación a Selene y Endimión, enamora al mortal hasta tal

punto que él solo quiere ir a donde pueda observarla (un monte, en este caso) y llega a sumergirse en el lago convertido en oro para hundirse y fundirse con el reflejo dorado de la estrella, lo que ocasiona su muerte irremediamente.

Otro detalle importante es que esta estrella, que se hermana con las ninfas y ondinas en el final de la obra, se caracteriza como una mujer moderna en su atuendo y actitud en los primeros momentos. Así, cuando hace su aparición junto a unos astrónomos, a los que acude para que le ayuden a buscar a su protegido, vemos a “una muchacha que viste un traje de brillante tisú de oro, muy ceñido, con cortísima falda” (Méndez, 2006:119), es decir, con prendas de ropa que ceñían y marcaban el cuerpo atlético de la mujer moderna. Asimismo, cuando los astrónomos la meten en sus telescopios-cañones para dispararla hacia donde está el pastor, esta “mujer bala” no puede dejar de evocar una imagen muy moderna relacionada con el circo, pero también con las mujeres atléticas y gimnastas, como fue la misma Concha Méndez, de la que Lynch destaca los “ademanos de muchacho fornido” (*apud* Bernard, 2006: 14).

Por otro lado, en lo que concierne a su actitud, la estrella se rebela contra la idea de mujer necesitada, lo que se ve claramente cuando increpa a los astrónomos y les dice: “¿Es que suponéis que no sé conducirme? Pues sí señor que sé” (120). Así pues, podemos decir que la estrella recuerda bastante a lo que Bernard destaca en relación con la corporeidad y los modales de la misma Méndez:

el aspecto que indudablemente producía un mayor impacto en las personas que entraban en contacto con ella la distancia entre las modalidades con las que Concha manifestaba su corporeidad y los modelos femeninos propuestos entonces por la sociedad burguesa. La hermosura, la dulzura, la pasividad, la inseguridad, elementos básicos para una visión de la feminidad tradicional [...] están negados en el modelo femenino que la vitalidad de la poeta propone. (2006:17)

La misma vitalidad que desprende esta estrella que, además, admira y elogia la modernidad y la alegría, tan vinculada también al espíritu vanguardista:

ESTRELLA: [Mirando por el telescopio] Veamos [...] ¡Oh, qué bien se ve todo! ¡Qué hermoso paisaje! Se ven trenes, autos, en todas direcciones. Parecen juguetes, vistos desde aquí. (*Pausa*) ¡Oh! Aquí está el mar. ¡Qué azulito y tranquilo parece! Cerca de la costa vuela un hidroplano. [...]

ESTRELLA: ¡Pero cuánto barco surca el mar!...(*Pausa*) En uno hay fiesta a bordo. Se ve perfectamente la orquesta, las banderas de colores. ¡Con qué gracia baila la gente! ¡Cuánta señora descotada! (2006: 121-122)

Por su parte, las pastoras que aparecen en los siguientes cuadros, compañeras del pastor protegido, también encarnan hasta cierto punto modelos de mujer moderna. Al recordar los elementos de modernidad que Barrantes señalaba en esta obra, ya se mencionó el atuendo moderno de los y las pastoras que se convierten en montañistas y compran “*skis* y un buen equipo de sierra” (2006: 137) para emprender el ascenso a la montaña. En concreto, la pastora 3 pide “un chaleco de lana verde con el cuello alto para que me abrigue bien, como aquellos de los patinadores” (*ibidem*: 137). Además, aunque su personalidad está trazada de una manera más superficial, dos de las pastoras aparecen asociadas a comportamientos completamente opuestos a los estereotipos femeninos del siglo XIX: se trata de personas racionales y ahorradoras. Así, el dinero para el equipo de montaña que, según especifican, “compramos en la ciudad” (*ibidem*: 146) lo consiguen cuando el pastorcillo convierte en oro todas las monedas ahorradas por una de las pastoras, y otra de ellas es la que pide “déjate de bobadas... y ten cabeza” (*ibidem*: 134) cuando el enamorado pastorcillo quiere quedarse solo en la montaña.

Así pues, también en esta obra, que podría ser versión moderna de una leyenda, encontramos modelos de mujeres que rompen con los estereotipos decimonónicos y actualizan el tópico de la tradición con un halo de modernidad.

4. Conclusión

Cuando Concha Méndez decide escribir teatro infantil lo hace desde el convencimiento de la repercusión que la literatura infantil tiene en la formación de los niños y niñas, desde la conciencia de la importancia de la educación de los infantes para la creación del futuro y desde el compromiso con la formación de esa nueva sociedad; lo hace desde el deseo de “formar las almas del futuro, despertando en ellas lo mejor que llevan en sí” (Méndez, *Un teatro para niños*; en Bernard, 2006:39). 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.

Así, en *El carbón y la rosa*, asistimos al desarrollo espiritual de esa rosa que, de ser una déspota consentida, que vive encerrada en un invernadero, según los modelos femeninos del siglo XIX, 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 rosa evoluciona y, cambiando ella, genera el cambio, la evolución y el ascenso de todos los que la rodean. Por eso, su corazón se convierte en mariposa, y, por eso, las figuras masculinas que la rodean, el carbón y el jardinero, también ascienden en su evolución y se convierten en elementos de la naturaleza.

Por su parte, en *El pez engañado*, por medio de la alegoría ya conocida en la tradición literaria del vientre de la ballena, vemos cómo Europa, encarnada en la única niña que habita el vientre del pez, se convierte en guía de los demás continentes en el camino hacia la liberación y hacia la modernidad, y les muestra el nuevo mundo urbanita del siglo XX en el que se compromete a ser guía y cuidadora. El hecho de que la autora haya elegido a una mujer, a la única mujer de la obra, para encarnar la modernidad deja clara la relevancia que daba al papel de la mujer en la conformación del mundo moderno.

Por último, en *Ha corrido una estrella*, Concha Méndez vuelve a utilizar el esquema de una leyenda tradicional, esta vez el de las leyendas sobre ondinas o ninfas de las aguas, para darle la vuelta y convertir al ser siniestro de las profundidades en una estrella que se refleja en el agua y que brilla en su atuendo moderno. Nos encontramos con la versión moderna de la leyenda, en la que los personajes 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.

Podemos decir, pues, que Concha Méndez presenta mujeres capaces de cambiar y de emanciparse, de guiar en la modernidad; mujeres vinculadas con el espacio de la ciudad, como ella misma lo estuvo, y con el mar, donde pueden fluir libremente; mujeres con cuerpos y actitudes fuertes y atléticas. Y, junto a ellas, la autora nos muestra modelos de hombres que pueden relacionarse con las mujeres desde la libertad y la alegría, que se dejan guiar y admiran el liderazgo de las mujeres. Todo esto es lo que ofrece Concha Méndez, “esta señorita de familia rica que decidió vivir su vida combatiendo los prejuicios de su época y las expectativas sociales de su entorno” (Bernard, 2006:9) y que logró muchas cosas, una de las cuales fue, sin duda, dejar un teatro infantil pionero, cumbre de la producción de su época, y en el que, además, la mujer moderna, intrépida, deportista, cosmopolita, independiente, sana y reidora, ocupó, por fin, el lugar que le correspondía.

Recibido: 03/11/2020

Aceptado: 04/03/2021

Referencias bibliográficas

- Balló, Tània (2016), *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona: Espasa.
- Barrantes Martín, Beatriz (2018), “Literatura infantil femenina en la generación del 27: didáctica, modernidad y vanguardia en el teatro

para niños de Concha Méndez.” *Tonos Digital* 34.0 en file:///C:/Users/bego%C3%B1a/Downloads/1870-5331-1-PB.pdf.

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

Cervera, Juan (2003), *Historia crítica del teatro infantil español*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfq9r7>

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

Donato, Magda (1925), “El duquesito Rataplán”, *Semanario Pinocho*, nº 1, 2, 3, 4 y 5.

---- (1925), “El cuento de la buena pipa”, *Semanario Pinocho*, nº 6,7, 8 y 9.

--- (1936), “Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo”, Madrid: *La Farsa*, nº 433.

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

García Padrino, Jaime (1992), *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid: Fundación GSR/Pirámide.

González-Allende, Iker (2010), “Cartografías urbanas y marítimas: género y modernismo en Concha Méndez”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 35.1, pp. 89-116.

Kimmel, Michael (2010a), “La masculinidad y la reticencia al cambio”, ponencia presentada en el evento “Los varones frente a la salud sexual y reproductiva”, trad. y sel. de Manuel Zozaya. <http://www.euowrc.org/06.contributions/3.contrib_es/12.contrib_es.htm> [consultado: 30/09/2020].

--- (2010b), “Entrevista con Homes Igualitaris-AHiGE Catalunya”, durante el seminario *El papel de los hombres en las políticas de igualdad de género*, Barcelona, 7 de abril, en website: *Foro permanente de estudios*

sobre masculinidades, <<http://foro-masculinidades.blogspot.com/2010/04/espana-catalunya-entrevista-con-michael.html>> [consultado: 6/10/2020].

Méndez, Concha (1935), *El carbón y la rosa*, Madrid, Imprenta Manuel Altolaguirre [ed. facsímil, Madrid: Ediciones Caballo Griego para la poesía, 2003].

--- (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.

Miró, Emilio (1992), “La contribución teatral de Concha Méndez”, en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coords.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 439-452.

Morales, María Luz (1928), *Libros, mujeres, niños*, Madrid: Cámara Oficial del Libro.

Nieva de La Paz, Pilar (1993), “Las escritoras españolas en el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez”, *Revista de Literatura*, 109, pp. 113-128.

--- (2001), *El teatro infantil de Concha Méndez*, Madrid: CSIC/ Residencia de Estudiantes.

Regueiro Salgado, Begoña (2015), “Imágenes de mujer moderna en la literatura infantil escrita por mujeres (1900-1939), Sofía Casanova, Carmen Conde y Magda Donato”, en Elisabeth Delrue (ed.), *La narrativa española (1916-1931), Entre historia cultural y especificidades narrativa*, París: Indigo Cote Femmes, pp. 111-129.

--- (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.

Sanz, Amelia, ed. (2008), *Interculturas/transliteraturas*, ArcoLibros: Madrid.

Serrano, Carlos y Salaün, Serge, eds. (2006), *Los felices años veinte, España crisis y modernidad*, Madrid: Marcial Pons.

Trenc, Eliseo (2006), “El cartel español”, en C. Serrano y Serge Salaün (eds.), *Los felices años veinte. España crisis y modernidad*, Madrid: Marcial Pons, pp. 164-167.

Ulacia Altolaguirre, Paloma (1990), *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid: Mondadori.

Valender, James, ed. (1989), Manuel Altolaguirre, *Diez cartas a Concha Méndez*, Málaga: Centro Cultural Generación del 27.

A RECEÇÃO DE LUDOVICO ARIOSTO
E TORQUATO TASSO NA ÉPICA FEMININA
PORTUGUESA:
AS EPOPEIAS DE SOROR
MARIA DE MESQUITA PIMENTEL

GEISE KELLY TEIXEIRA DA SILVA

Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória"
geisekelly21@hotmail.com

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo avaliar a dívida que a poesia épica conventual feminina portuguesa contrai em relação a poesia épica produzida em Itália, nomeadamente com os poemas de Ludovico Ariosto e de Torquato Tasso. Nesse sentido, pretende-se demonstrar como os poemas épico-bíblicos de Soror Maria de Mesquita Pimentel, isto é, o *Memorial da Infância de Cristo* (1639), o *Memorial dos Milagres de Cristo* (editado em 2014) e o *Memorial da Paixão de Cristo* (inédito), reflete e dialoga com o *Orlando Furioso* e a *Gerusalemme Liberata*. Conclui-se que os poemas de Soror Mesquita Pimentel estabelecem com estes poemas italianos relações intertextuais que corroboram o quão fecunda foi a fortuna de Ariosto e Tasso em Portugal, a ponto de serem conhecidos entre os muros da clausura feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita das mulheres; Epopeias religiosas; Literatura conventual feminina; Poesia épica de autoria feminina; Idade Moderna.

THE RECEPTION OF LUDOVICO ARIOSTO AND TORQUATO TASSO IN PORTUGUESE FEMALE EPIC POETRY: the Epic Poems by Soror Maria de Mesquita Pimentel

ABSTRACT: This article aims to evaluate the influence of epic poetry produced in Italy, namely Ludovico Ariosto's and Torquato Tasso's poems, on Portuguese female epic poetry. In this sense, it intends to demonstrate how Sister Maria de Mesquita Pimentel's epic-biblical poems, that is the *Memorial da Infância de Cristo* (1639), the *Memorial dos Milagres de Cristo* (edited in 2014), and the *Memorial da Paixão de Cristo* (unpublished), reflect and dialogue with *Orlando Furioso* and *Gerusalemme Liberata*. It is concluded that Sister Mesquita Pimentel poems establish intertextual relations with these Italian ones demonstrating Portugal's reception of Ariosto and Tasso was very fruitful, to the point of being known inside the walls of female convents.

KEYWORDS: Women's writing; Religious epics; Female conventual literature; Epic poetry by women; Early Modern Age.

A trilogia épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel¹, constituída pelo *Memorial da Infância de Cristo* (1639), pelo *Memorial dos Milagres de Cristo*² e pelo *Memorial da Paixão de Cristo*,³ é herdeira de uma

¹ Soror Maria de Mesquita Pimentel foi uma religiosa professa no mosteiro de S. Bento de Cástris, em Évora. Segundo a historiadora Antónia Fialho Conde, Mesquita Pimentel terá nascido em 1586, conforme é possível constatar nos documentos que registam a data de seu batismo: 28 de Janeiro de 1586. Relativamente ao ano da sua morte, embora Cândido Lusitano registe que ela “faleceu em cheiro de virtude aos 80 anos de sua idade no 1. de Novembro de 1661” (Lusitano, 1820[1765]: s.n.) e o P. Manuel Fialho tenha dito que havia morrido em 1662 (Fialho, n.d.: 29-29v.), Antónia Conde (2014: 50) afirma que “a documentação do mosteiro a cita ainda em 1663 [a 3 de dezembro], o que significa que ainda vivia nesse ano”. Logo, podemos talvez fixar o ano de sua morte em 1664.

² O *Memorial dos Milagres*, segunda parte da trilogia épica de Soror Mesquita Pimentel, foi editado por Morujão/ Conde/ Morujão (2014).

³ Este poema inédito está a ser, entretanto, editado e já se encontra no prelo. O manuscrito encontra-se preservado na BPE (cód. 406 Fundo Manizola).

longa e variada tradição literária, cultural e espiritual, quer em língua portuguesa quer em outras línguas. Conforme já foi demonstrado noutra lugar,⁴ Mesquita Pimentel foi, no seu tempo, uma mulher muito culta e, sobretudo, uma grande leitora, tamanha a diversidade intertextual que a sua obra revela. De facto, um olhar mais atento sobre a sua obra permite perceber as suas matrizes de inspiração, que se estendem desde as Escrituras Sagradas e a Patrística, passando por autores de espiritualidades diversas, até aos modelos literários antigos e modernos, dos quais ressaltam Tasso, Camões e Ariosto.

De todos os modelos épicos que a religiosa de Évora demonstra conhecer e aplicar na sua obra, *Os Lusíadas* constituem, sem dúvida, o principal modelo de eleição. De facto, várias são as reminiscências do poema camoniano nos memoriais da monja bernarda, desde o reaproveitamento de vocábulos e de versos decalcados, até à imitação de episódios paradigmáticos, como o concílio dos deuses olímpicos e marítimos e a ilha dos amores, por exemplo. No entanto, no âmbito deste trabalho, interessa-me particularmente realçar a dívida dos poemas de Soror Mesquita Pimentel para com os modelos italianos de Tasso e Ariosto, que revela o quanto estes autores eram conhecidos em Portugal, a ponto de serem retomados por uma mulher, religiosa de clausura, num tempo em que o espartilho do modelo patriarcal que determinava a esfera de ação feminina lhe não concedia grande autonomia de leitura, nem o acesso a géneros muito diversos da hagiografia, das cartas paulinas ou dos evangelhos.

Antes de procedermos à leitura e análise dos poemas aqui em apreço, julgo ser oportuno evocar, ainda que de forma breve, o contexto em que se deu a receção das obras de Ludovico Ariosto e Torquato Tasso na Península Ibérica e, mais concretamente, em Portugal, a partir do último quartel do século XVI até finais do século XVII. Conforme se verá logo adiante, estes poemas tiveram uma influência determinante no complexo fenómeno da literatura portuguesa de Seiscentos, pressupon-

⁴ Os poemas épicos de Soror Mesquita Pimentel foram estudados no âmbito da minha tese de doutoramento (Silva, 2021) defendida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em janeiro de 2021.

do um valor fundamental e decisivo na reformulação dos códigos do épi-co na Península Ibérica. Por conseguinte, tentarei demonstrar a dívida que a poesia épica conventual feminina, particularmente os memoriais de Soror Mesquita Pimentel, contrai em relação a todo esse legado, tendo em conta as relações intertextuais estabelecidas com o *Orlando Furioso* e a *Gerusalemme Liberata*.

1. A receção de Ludovico Ariosto e Torquato Tasso na Península Ibérica

Embora o *Orlando Furioso* (1516)⁵ tenha conhecido um evidente acolhimento em toda a Europa, chegando a ser considerado o mais influente poema narrativo moderno já na segunda metade do século XVI (Alves, 2001: 48), a proibição de livros de magia, encantos e adivinhações —e, por isso, considerados heréticos pela ortodoxia católica— viria a afetar significativamente a receção deste poema épico-cavaleiresco, que seria gradualmente minimizado pela rigidez eclesiástica. No entanto, independentemente dos juízos críticos negativos dirigidos ao poema de Ariosto,⁶ este não deixou de ser apreciado entre os leitores mais versa-

⁵ A primeira edição do *Orlando Furioso*, datada de 1516, apresentava inicialmente quarenta cantos. O sucesso desta primeira edição levou Ariosto a preparar uma segunda, publicada em 1521, na qual procedeu a algumas modificações. Após a publicação da obra de Bembo, *Prose della Volgar Lingua* (1525), Ariosto faz uma nova revisão do seu poema e somente em 1532 surge a nova e definitiva edição do *Orlando Furioso* (Corrêa, 2014: 37-38).

⁶ Recorde-se que a controvérsia provocada em Itália pela obra destes dois autores deu origem a um acalorado debate entre aqueles que defendiam o *Orlando Furioso* e os que preferiam a *Gerusalemme Liberata*, numa polémica que se manteve acesa até ao século seguinte. Essa controvérsia foi inicialmente provocada pela publicação, em 1584, de um texto escrito por Camillo Pellegrino intitulado *Carrafa overo dell'epica poesia*, no qual defendia a superioridade da *Gerusalemme* em relação ao *Orlando Furioso*, desqualificando este último como um poema heroico de acordo com o paradigma aristotélico. Não demoraria muito para que, no mesmo ano, os académicos da Academia della Crusca fizessem publicar, em defesa de Ariosto, uma resposta de Leonardo Salviati ao texto de Pellegrino, dando início a uma ampla e acesa polémica que adentraria o século imediato. A partir de então, aparecem em cena várias refutações ao texto de Salviati, incluindo uma réplica de Pellegrino e de outros críticos, nomeadamente Giulio Ottonelli, Orazio

dos em matéria de poesia, e a sua presença não deixou de ser menos significativa na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII. Obras como *La Araucana* (primeira parte, 1569) de Alonso de Ercilla, *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto, *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega, *El Bernardo* (1624) de Bernardo de Balbuena testemunham, por exemplo, uma certa fortuna do poema de Ariosto em Espanha (Miranda, 1990: 59).

No que diz respeito à presença deste poema épico-cavaleiresco em Portugal, José da Costa Miranda refere, nos seus *Estudos luso-italianos* (1990), que a inclusão quer do *Orlando Furioso* quer do *Orlando Innamorato*, de Boiardo, no *Index* português de 1581 atesta “quanta repercussão os dois *Orlandos* haviam logrado alcançar em Portugal, entre as gentes de todos os estratos sociais, nesses e em anteriores tempos do século XVI” (Miranda, 1990: 27). Ambos os poemas voltam a ser incluídos no *Index* de 1624, testemunhando mais uma vez a fama e o apreço dos leitores portugueses pelos *Orlandos*, sobretudo pelo *Furioso*, cuja enumeração das partes a serem expurgadas “afigura-se reveladora de um aguçar da atividade censória, expressa a partir de uma intensa pormenorização antes não usada. Rigor que revelaria o quanto o *Orlando Furioso* continuava a ser estimado pelos leitores e solicitava ao mesmo tempo um extremo cuidado da parte dos inquisidores” (Miranda, 1990: 28).

José da Costa Miranda demonstra, desse modo, que mesmo a atmosfera de censura ou de repúdio das obras cavaleirescas não conseguiu evitar um manifesto apego ao *Orlando Furioso* em Portugal, no decurso do século XVI, o que pode ser observado, entre outros fatores, pelas várias edições quinhentistas desse poema localizáveis em bibliotecas portuguesas. Na consulta que fez a alguns exemplares pertencentes à Biblioteca Nacional de Portugal e à Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Miranda refere inclusive que alguns deles são provenientes de bibliotecas conventuais, como a do Monte Olivete, a de S. Francisco de Xabregas e a do Convento de Jesus, esta última integrada na Biblioteca

Lombardelli e Malatesta Porta, cujos textos serão posteriormente refutados por Salviati (Bognolo, 2018: 7-8).

da Academia das Ciências de Lisboa. Ainda que sejam instituições masculinas, não deixa de ser curioso observar, como o próprio autor destaca, “que uma obra de certo modo audaciosa, como o *Orlando Furioso*, nos surja a fazer parte, com muita regularidade, de bibliotecas de casas religiosas” (Miranda, 1990: 52).

Outro fator que pode servir para testemunhar o favor que o poema de Ariosto alcançou ainda naquela centúria são as alusões ao seu poema encontradas, por exemplo, nas cartas de Sá de Miranda a António Pereira e a Jorge de Montemor, na obra *Espelhos de Casados* (1540) de João de Barros, nas cartas de Diogo Bernardes⁷ e em alguns livros de cavalaria⁸ que este século produziu. Relativamente à literatura portuguesa do século XVII, registem-se os poemas *Malaca Conquistada* (1634), de Francisco de Sá de Meneses; a *Ulisseia* (1636) de Gabriel Pereira de Castro; o *Viriato Trágico* (1699) de Brás Garcia de Mascarenhas; e o *El Macabeo* (1638) de Miguel da Silveira, que conciliaram na estrutura e em vários episódios de seus poemas traços de um aprendizado colhido quer de Ariosto, quer de Torquato Tasso (Miranda, 1990: 59). Tal facto denota:

a força atrativa de Ariosto ou de Tasso (...), exemplificando como não seria fácil ao poetas lusitanos, ainda se colocados diante de um sublime magistério poético qual o de Camões, libertarem-se dos ensinamentos ou da magia poética de um Ariosto ou de um Tasso, ambos contraditórios entre si, condenados por várias de suas facetas, mas sempre poderosíssimos modelos de grande poesia. (Miranda, 1990: 59)

⁷ Nomeadamente, na *Carta a Pero de Andrade Caminha, na morte do Doutor António Ferreira*; numa *Carta a Dom Gonçalo Coutinho*; na *Carta a João Rodrigues de Sá de Meneses*; e na *Carta ao Conde de Monsanto* (cf. Miranda, 1990: 182-183).

⁸ Para além desses, José da Costa Miranda (1990:58) menciona também a *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros; o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos; e o prólogo à novela de *Dom Duardos de Bretanha. Terceira parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra*, de Diogo Fernandes. A propósito da presença do *Orlando Furioso* nestas três obras, conferir o texto de Almeida (2007: 227-241).

Apesar do seu sucesso, o poema ariostesco estava condenado a um estatuto menor no âmbito da doutrina classicista do épico. Um dos aspetos mais criticados foi o da multiplicidade de personagens e ações e a presença do fantástico cavaleiresco, fatores que implicaram o seu posterior desprestígio, à luz da interpretação humanista da *Poética*, que impunha como um dos princípios básicos da excelência do género a unidade de ação. De facto, após a redescoberta dos postulados aristotélicos na Europa, o debate sobre o épico esteve centrado na estrutura das composições, em que o primado da unidade de ação acabou por o afastar do modelo cavaleiresco (marcado pela multiplicidade de episódios e pela abundância de elementos romanesco e fantásticos), pelo que a *Gerusalemme Liberata* se afirmou como modelo que se viria a impor em Itália, em finais de Quinhentos.

A crítica literária portuguesa de Seiscentos não deixará de evocar o *Orlando* de Ariosto nos comentários que faz a *Os Lusíadas*, dando conta das preocupações sentidas quanto ao respeito pelas normas tradicionais —difundidas por vários autores com base na doutrina de Aristóteles— e aos processos poéticos ligados ao *romanzo*. Severim de Faria, Pires de Almeida,⁹ Faria e Sousa, João Franco Barreto, Manuel de Galhegos e Frei André de Cristo são alguns dos nomes que, naquela altura, não se isentaram de apontar críticas ao *Orlando Furioso* (Pires, 1982; Pires, 2006). Contudo, o que os moveu foi, sobretudo, o desejo de demonstrar a superioridade de *Os Lusíadas* em relação aos demais poetas épicos contemporâneos. Entretanto, os seus comentários servem para sublinhar aqueles parâmetros que não só serviam para distinguir o “poema épico” do *romanzo*, mas também evidenciavam os fatores que, na conjuntura religiosa e no pensamento estético-literário da altura, contribuíram para um gradual silenciamento do *Furioso* e uma elevação da *Gerusalemme Liberata*, à qual será concedido, ao lado de *Os Lusíadas*, um lugar sumamente honroso.

⁹ Pires de Almeida não emite juízos completamente negativos em relação ao *Orlando Furioso*, pois reconhecia que o “Romanço era espécie diferente do Poema heróico, a quem Aristóteles não alcançara, e que por isso mesmo não era obrigado às regras, que ele dera ao mesmo” (Amora, 1995: 238).

Tal como refere Hélio Alves (2001: 78), quando a crítica literária se apercebeu de que, na *Gerusalemme*, Torquato Tasso vazava o velho padrão de Virgílio e a *nueva poesia* sob a forma de uma confluência quase ideal, o *Orlando Furioso* foi deixando, gradualmente, de ser objeto de imitação direta, sendo substituído cada vez mais pelo poema de Tasso. De facto, este poeta italiano havia alcançado um ponto ideal de convergência entre a poesia épica clássica e a poesia épico-cavaleiresca, respeitando, ao mesmo tempo, os preceitos aristotélicos e os ensinamentos dos grandes mestres do género “numa engenhosa relação de elementos romanescos e clássicos” (Miranda, 1990: 142) que superava o que Ariosto havia construído. A partir de Tasso, podemos então considerar a distinção de dois períodos na consolidação do código do épico: o primeiro, marcado pelo esforço de confluência dos modelos virgilianos e ariostescos; e o segundo, em que se deteta a substituição desse esforço pela emulação da *Gerusalemme Liberata*, que “passava a dispor de um outro primado qual o de ser considerada como um moderno poema exemplarmente ‘aristotélico’, apresentando-se, dessa forma, como um novo modelo para uma ambicionada renovação da poesia épica” (Miranda, 1990: 145).

A sedimentação das teorias sobre o poema épico irá contribuir cada vez mais para uma maior exaltação da *Liberata* em detrimento do *Orlando Furioso*, visto que o poema de Tasso conjugava melhor as componentes normativas aristotélicas com a forma virgiliana, acrescentando-se ainda a vantagem de articular conteúdos cristãos, o que, em tempos de Contrarreforma, era um fator que contribuía para uma melhor e mais alargada receção de sua obra. Talvez por esse motivo a familiaridade com Tasso tenha sido, na Península Ibérica, relativamente mais ampla do que a verificada com Ariosto (Rossi, 1944: 37-38), o que pode ser justificado, entre outros fatores, pelo facto de, neste país, assim como em toda a Península Ibérica, a *Gerusalemme Liberata* constituir um poema épico cristão, estando mais próxima da mundivisão religiosa de Seiscentos do que do fantasioso mundo ariostesco. Sublinhe-se que, em 1682, foi dada à estampa a primeira versão impressa da *Gerusalemme Liberata*, evidenciando-se assim o interesse suscitado por esse poema em solo lusi-

tano naquele século, quando comparado com o que sucedeu ao *Orlando Furioso*, que não chegou a ser trasladado para a língua portuguesa no século XVI, nem no XVII, ao contrário do que sucedeu em Espanha.

Em Portugal, a receção da *Gerusalemme Liberata* pode surpreender-se a partir de finais do século XVI e durante todo o século XVII,¹⁰ tendo sido objeto de tradução e imitação por vários poetas lusitanos. A evidente aproximação e familiaridade com o poeta italiano condicionou a composição de alguns dos poemas épicos seiscentistas que, entretanto, foram surgindo. Giuseppe Carlo Rossi (1944), no seu estudo intitulado *A poesia épica italiana do século XVI na Literatura Portuguesa*, regista a influência de Torquato Tasso em pelo menos dez poemas, a saber: *O Condestabre*, de Francisco Rodrigues Lobo; *Affonso Africano*, de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco; *Espana Libertada*, de Bernarda Ferreira de Lacerda; *Malaca Conquistada*, de Francisco de Sá de Menezes; *Novissimos do Homem*, de D. Francisco Child Rolim de Moura; *Ulisseia*, de Gabriel Pereira de Castro; *El Macabeo*,¹¹ de Miguel da Silveira; *Virginidos*, de Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos; *Destruição de Espanha*, de André da Silva Mascarenhas; e *Viriato Trágico*, de Braz Garcia de Mascarenhas. Sem pretender pontuar cada um dos aspetos que, nestas obras, revelam a influência da matriz tassiana, já que Rossi assim o fez em seu estudo, importa referir os parâmetros mais frequentemente realçados, como a unidade de ação, o início *in medias res*, o respeito pela verdade histórica e a invocação aos santos. Esses aspetos apontam para um evidente acolhimento e apropriação das características tassianas e de regras que irão conduzir a uma reorientação do código do épico em Portugal.

De facto, não deixa de ser evidente a familiaridade da tradição épica portuguesa com a obra do poeta italiano, quer pela fidelidade às regras —como a da unidade de assunto—, quer pelo jogo de reminis-

¹⁰ Sobre a receção de Torquato Tasso na poesia épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo, Ferro (2004).

¹¹ De acordo com Rossi (1944: 47), o poema *El Macabeo* é aquele que se encontra mais perto da *Gerusalemme Liberata*, “quer na maneira de o autor escolher o assunto, quer na de o ter desenvolvido no conjunto e nos pormenores”.

cências que conduzem ao reconhecimento de uma série de afinidades entre a épica lusa e a *Gerusalemme Liberata*. Corroborando os estudos de Rossi, Manuel Ferro afirma que a partir da *Elegíada* (1588) de Luís Pereira Brandão, “rara é a epopeia que não revele aspetos, ecos, reminiscências, paráfrases de passos e frases, que contribuem para a caracterização de personagens, a construção de episódios e situações, em que mais de perto ou mais de longe não se siga o modelo tassiano” (Ferro, 2004: 33). Até mesmo as mais tardias, do século XVIII, deixam transparecer alguns aspetos do poema italiano como, por exemplo, a *Brasileida* (1759) de Domingos da Silva Teles, o *Uruguai* (1769) de Basílio da Gama, e o *Caramuru* (1781) de José de Santa Rita Durão (Ferro, 2004: 36).

Convém notar, entretanto, que esses poemas épicos não estão isentos da influência da obra de Ariosto. Muito pelo contrário, os ecos são bastante significativos em vários deles, inclusive n’*Os Lusíadas*, como aliás tem sido observado pela crítica portuguesa, e se verifica nos próprios poemas de Soror Maria de Mesquita Pimentel, como haveremos de ver oportunamente. Giuseppe Carlo Rossi (1944: 47) considera, contudo, que a familiaridade da tradição poética portuguesa com o *Orlando Furioso* pode ser considerada relativamente menor que a dos países cuja literatura épica não atingiu a excelência d’*Os Lusíadas*, como em Espanha, por exemplo.

Ainda que os códigos de matriz tassiana passem a servir de referência para aqueles que se ocupavam do género épico, observar-se-á que tanto o *Orlando Furioso* como a *Gerusalemme Liberata* não deixam de conviver na textualidade da literatura épica de Seiscentos. De facto, como demonstra Giuseppe Carlo Rossi (1944), em muitas dessas obras identificar-se-á uma confluência desses modelos e também do poema camoniano que, em Portugal, será erigido como modelo a partir de finais do século XVI. Nos memoriais de Soror Mesquita Pimentel, conforme se verá adiante, notar-se-á o encontro dessas matrizes, apontando para uma influência não só de Torquato Tasso, mas também de alguns resquícios de Ariosto, nomeadamente na maneira como a poeta encerra cada um dos cantos ao interromper o assunto e projetando-o para o canto seguinte, característica épica que explicitamente remete ao *Orlando Furioso*.

2. O Concílio Infernal de Tasso reinventado por Soror Mesquita Pimentel

Ainda que bem menos expressivos que os d’*Os Lusíadas*, os ecos da *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso nos poemas de Soror Mesquita Pimentel não são difíceis de perceber. Com efeito, também entre a obra da religiosa de Évora e a de Torquato Tasso se estabelecem algumas relações intertextuais, nomeadamente no que respeita à imitação e ao reaproveitamento do episódio do Concílio Infernal. Este episódio, que se encontra narrado no Canto IV da *Gerusalemme*, serviu de fonte para a construção do episódio que antecede a tentação de Cristo no deserto, narrado no Canto II do *Memorial dos Milagres*. Os paralelismos que se estabelecem entre ambas as passagens não deixam dúvidas de que Soror Mesquita Pimentel não só conhecia o poema italiano, como pretendeu também filiar a sua obra, por meio da alusão intertextual, ao modelo épico de Tasso.

Os Evangelhos Sinóticos¹² apenas referem que, após ter sido batizado por João Batista no Jordão, Cristo, movido pelo Espírito Santo, seguiu em direção ao deserto da Judeia e lá permaneceu em jejum durante quarenta dias e quarenta noites, período no qual foi tentado três vezes pelo Demónio. Ora, embora não ultrapasse os limites da narrativa neotestamentária, a religiosa de Évora recria este episódio de maneira algo extraordinária, introduzindo, no seu início, uma espécie de Concílio Infernal inspirado na epopeia de Tasso, cuja presença se faz sentir particularmente nos caracteres monstruosos que marcam a aparição de Lúcifer na ação e no seu discurso indignado, quando convoca a sua legião de demónios.

Com efeito, no Conselho Infernal narrado no Canto IV da *Gerusalemme Liberata* de Tasso, Plutão (nome adotado por Tasso para indicar Lúcifer) convoca nas profundezas inferiores um “concílio orrendo”, para impedir o sucesso do empreendimento dos cruzados. Também no Canto II do *Memorial dos Milagres* Lúcifer convoca o “mau bando falaz de seus sequazes” para um “conselho horrendo” para debater a divindade de

¹² Mt 4:1-11, Mc 1:12-13 e Lc 4:1-13.

Cristo e planejar a sua batalha contra o filho de Deus. Desde logo é notória a semelhança do adjetivo e da sua posição face ao nome. Torquato Tasso começa por descrever o aspeto aterrorizante de Satanás, a quem todos os outros temem: olhos vermelhos (“rossegian gli occhi”), barba grande e espessa (“gl’involge il mento e su l’irsuto petto/ ispida e folta la gran barba scende”), boca suja de sangue que se abre como uma caverna (“e in guisa di voragine profonda/ s’apre la bocca d’atro sangue immonda”). Ainda que a narradora dos memoriais não dedique tantos versos à descrição de Lúcifer, a sua figura não é menos perturbadora que a descrita por Tasso, sendo sugestivas as retomas de termos, traços e lugares:

Eis que naquele **abismo** tenebroso,
Caverna imunda, escura, triste e cega
Se ouviu um trovão fero e temeroso
 Cujo horrendo **tremor** n’alma se emprega;
 Ali donde o brilhante sol fermoso
 E a lua argentada nunca chega,
 Ali donde com lanças vão tirando
 Que em fogo de alcatrão se estão queimando;¹³

O Diabo de Mesquita Pimentel mantém, aí, a mesma majestade do solene Plutão de Tasso. Assim como na *Gerusalemme Liberata* (IV, 3) a sua entrada é anunciada por um “rauco suon de la tartarea tromba”, no *Memorial dos Milagres* (II, 25) a entrada de Lúcifer é antecipada por um “trovão fero e temeroso” que causa “tremor n’alma”, do mesmo modo que a “tartarea tromba” faz tremer (“tremar”) “le spazione atre caverne”. Tasso refere que a voz tenebrosa de Plutão-Lúcifer abalava o abismo (“e ne tremàr gli abissi”), de modo que todos silenciavam e até os rios infernais paravam o seu curso.

Mentre ei parlava, **Cerber**o i latrati
 Ripresse, e l’Idra se fe’ muta al suono;
 Restò **Cocito**, e **ne tremàr gli abissi**,
 E in questi detti il gran **rimbombo** udissi¹⁴

¹³ Pimentel (2014: Canto II, est. 25, fl. 123), grifos meus.

¹⁴ Tasso (2009: Canto IV, est. 8), grifos meus.

Igualmente, também no *Memorial dos Milagres* os brados de Lúcifer se fazem sentir por toda a gruta escura (“larga gruta atordoada”), provocando tremor no cão Cérbero e interrompendo o curso do mesmo rio Cocito e do Aqueronte.

Nesta lúgubre, triste e vil morada
 Em cessando o trovão fero e disforme
 A formidável voz desentoadada
 De Lúcifer soou mais que ele enorme;
 Ficou a **larga gruta atordoada**
 Tremeu o cão **Cérbero** que não dorme.
 Aqueronte e **Cócito** se pararam
 As três filhas da Noite se assomaram.¹⁵

A recuperação de vocábulos como abismo (“abissi”), caverna (“caberne”), tremor (“tremar”), entre outros que semanticamente remetem para o barulho do som, como estrondo (“rimbombo”), gritos (“stridendo”), trovão/raio (“folgor”) permite-nos aproximar a descrição do Concílio Infernal feita por Soror Mesquita Pimentel da narrativa de Torquato Tasso. Em ambos os poemas, tais vocábulos projetam a visão infernal e sombria do reino do submundo, onde triunfa Satanás. O aspeto perturbador deste episódio faz-se ainda sentir nas palavras da religiosa de Évora, que assim refere em tom de lamento: “Ai triste como o vou utilizando” (II, 33), que também faz ecoar o verso “ahi quanto a ricordalo è duro” (IV, 10), da *Gerusalemme Liberata*.

Assim como, no poema italiano, Plutão-Lúcifer, para excitar a ira dos demónios e justificar o motivo do concílio, recorda que Deus os havia lançado no abismo infernal para dar lugar ao “Tuom vile e di vil fango in terra nato” (Tasso, 2009: canto IV, est. 10), no *Memorial dos Milagres* a cólera de Lúcifer é motivada pela inveja e despeito de ter sido precipitado dos céus, de modo que na abertura do seu discurso ele recorda, com ressentimento, a sua expulsão do paraíso celeste e o facto de Cristo ser “tão endeusado”. Satanás argumenta que a presença de Cristo na terra punha em risco o seu império e, por isso, teme que a sua altivez seja destruída:

¹⁵ Pimentel (2014: Canto II, est. 26, fl. 124), grifos meus.

“Só pera destruir nossa altiveza/ E pôr em impropério nosso estado” (Pimentel, 2014: canto II, est. 32, fl. 127).

Consumindo-me estou de inveja e ira
 Porque não só quis Deus precipitar-me
 Daquele alto lugar que possuía
 Se não quisera dele deserdar-me,
 (Mas tanto contra mim males conspira)
 Ai que não sei se chegue a declarar-me
 Que cuido já na terra determina
 De nosso grande império ser ruína. (Pimentel, 2014: Canto II, est. 31, fl. 126)

Onde Soror Mesquita Pimentel parece inovar em relação ao Concílio Infernal de Tasso é na parte em que Lúcifer dialoga com Belzebu, “o mais principal do negro bando” (II, 33). Ao longo de dezanove estrofes (II, 33-52), ambos aparecem, no texto português, a debater sobre a legitimidade da divindade de Cristo, enquanto filho de Deus. Lúcifer está convencido de que Jesus é verdadeiramente o filho de Deus, no entanto, Belzebu tenta convencê-lo do contrário, apontando as fragilidades de Cristo. Para ter a certeza, Lúcifer decide então tentar Cristo no deserto, pondo à prova a sua fortaleza e divindade:

Porém hei-de fazer disso pesquisa
 E ver o que daí se me resulta
 Pera saber se é Deus ousei tentando
 Novas traças e enganos maquinando. (Pimentel, 2014: Canto II, est. 48, fl. 132)

Se na *Gerusalemme Liberata* a intenção de Lúcifer é proteger o seu império, pois a expansão dos cristãos fazia reduzir o número de almas destinadas ao inferno, no *Memorial dos Milagres* Lúcifer teme também que o reinado de Cristo na terra determine o fim do seu império e a sua completa expulsão do mundo: “E se Deus é de majestade suma/E quis à Terra vir por maltratar-nos,/E quer que o nosso império se consuma/Pera também do mundo despojar-nos” (Pimentel, 2014: Canto II, est. 49, est. 132). Assim, para além do desejo de recuperar as honras que

perdeu, o ódio por Deus e seu filho é o motivo comum que leva tanto o Diabo de Tasso como o de Mesquita Pimentel a dar início a uma série de acontecimentos com a intenção de causar a destruição e ruína entre os cristãos.

Para alcançar o seu intento, em ambos os poemas, o ministro dos danados utiliza todas as estratégias do engano para perseguir seus fins de perdição. Na *Gerusalemme*, no final do Concílio Infernal, os demónios saem para a terra, sendo comparados a uma grande e ameaçadora tempestade que escurece o céu e perturba o mar e a terra: “come sonanti e torbide procelle/che vengano fuor de la natie lor grotte/ad oscurar il cielo, a portar guerra/a i gran regni del mar e de la terra” (Tasso, 2009: Canto IV, est. 18). Eles tentam corromper e dividir os cruzados utilizando as “armas do engano”. É aí que entra a figura da bela Armida, que é enviada ao campo de batalha pelo seu tio Idraònte, o rei de Damasco, com a missão de distrair os cavaleiros cristãos, seduzindo-os com a sua beleza e sensualidade. No *Memorial dos Milagres*, por sua vez, após dialogar com Belzebu, Lúcifer irá utilizar também a sua artimanha para tentar Cristo no deserto. Mesquita Pimentel descreve a entrada de Satanás no campo de batalha. Se na *Gerusalemme* foi a bela Armida a “arma” usada para enganar os cruzados, nos *Milagres* as armas (“três fortes lanças”) utilizadas por Lúcifer são, entretanto, a gula, a vanglória e a ambição, com as quais tentará, sem sucesso, “vencer ao triunfante”. A partir de então, a poeta começa por narrar as três tentações de Cristo nos moldes de uma grande batalha épica,¹⁶ em que Lúcifer tenta, obstinadamente, atingir Cristo com as lanças que traz armado. Cada uma dessas lanças representa, simbolicamente, uma tentação.

A aparição da figura de Lúcifer no Concílio Infernal do *Memorial dos Milagres* incorpora à narração um plano sobrenatural que abandona o padrão das epopeias clássicas e o maravilhoso pagão de Virgílio e Ca-

¹⁶ Embora o relato deste episódio seja aqui recriado com detalhes de grande riqueza imaginativa, Soror Mesquita Pimentel não deixa de seguir a narrativa dos Evangelhos, sobretudo o de Mateus e o de Lucas, nos quais a autora se baseia para descrever as tentações, os detalhes das conversas entre Jesus e o Diabo e o momento final em que os anjos, após a saída de Lúcifer, dão algum sustento para Jesus.

mões, para incorporar o maravilhoso de Tasso, habitado pelos anjos e demónios do Cristianismo. Embora nos Evangelhos o Diabo nunca apareça descrito, neste episódio em particular, a poeta desenha um retrato daquele que é o verdadeiro antagonista de Cristo na batalha do Bem contra o Mal, entre o Céu e o Inferno. É a intervenção diabólica de Lúcifer que irá mover os acontecimentos da trama épica e justificar a missão salvífica de Cristo enquanto oposição ao seu poder.

Soror Mesquita Pimentel assimila assim as inovações de Tasso, ao nível do maravilhoso cristão, o que não quer dizer que a influência do poeta italiano sobre a sua obra esteja limitada ao episódio que acabamos de analisar. Somente uma abordagem mais abrangente e aprofundada de ambos poemas nos permitiria identificar e analisar as várias relações possíveis entre os Memoriais e a *Gerusalemme Liberata*, objetivo este que não caberia no espaço deste trabalho. Consideramos, no entanto, que o reaproveitamento do Concílio Infernal tassesco nos dá uma amostra de como Mesquita Pimentel enriquece a narrativa bíblica com quadros e temas tradicionais, como assim fizeram os seus precedentes épicos. Exemplos como este ilustram não só a vitalidade criadora de Mesquita Pimentel, como também o manancial de referências épicas que esta religiosa conhecia e dominava.

3. Soror Mesquita Pimentel, leitora de Ariosto?

Entre as múltiplas relações intertextuais que os poemas de Soror Mesquita Pimentel nos permitem desvelar, destaca-se também o *Orlando Furioso*. Não sabemos, todavia, se algumas referências que a sua obra deixa perceber são produto de uma leitura de primeira ou de segunda mão, já que também Camões e Tasso,¹⁷ assim como outros poetas seus contemporâneos, tiveram em Ariosto uma fonte de inspiração.

¹⁷ “(...) Observa-se de facto que o *Orlando Furioso* é o mais importante modelo poético d’Os *Lusíadas*, a par da epopeia virgiliana. (...) Pormenorizando, podemos apontar, como exemplos do influxo estrutural do *Furioso* n’Os *Lusíadas*, pelo menos a estrutura de conteúdo e o modo de representação do Canto terceiro e grande parte do quarto, as

Se para Camões, conforme sublinha Isabel Almeida (2008: 39), “não era lícito (...) exibir a loucura com a qual o narrador de *Orlando Furioso* brinca com leveza” também e sobretudo para Mesquita Pimentel seria inapropriado tomar como matéria de um poema épico de assunto religioso o imaginário medieval e cavaleiresco celebrado numa obra como o *Orlando*. Afinal, o espaço ideológico penetrado por Ludovico Ariosto não poderia, pois, ser incorporado pela religiosa de Évora num poema sobre a vida de Cristo, cujo heroísmo patenteia dimensão e contornos diferentes dos tematizados no *romanzo* ariostesco (e na generalidade da poesia épica de matriz clássica e renascentista). Afinal de contas, o tipo específico de herói cavaleiresco que Orlando representa (o paladino) é algo incompatível com o modelo de herói cristão que, a partir de finais do século XVI, o contexto contrarreformista e o poema de Torquato Tasso viriam a sedimentar.

No entanto, isso não impediria que a autora adotasse do poeta italiano alguns processos. Aquele em que se verifica de forma muito evidente o influxo de Ariosto é, por exemplo, a forma como a narradora encerra cada canto ao longo dos três memoriais, interrompendo a narrativa como que para recobrar o fôlego para a retomar no canto seguinte. Tal característica assinala uma influência direta do autor do *Orlando* que, no final de cada canto, suspende a narração para lhe dar continuidade no canto seguinte:

Ben si spezzò, ma tanto la sostenne,
che 'l suo favor la liberò da morte.
Giacque stordita la donzella alquanto,
Come io vi seguirò ne l'altro canto. (Ariosto, 2010: Canto II, est. 76)

Poi ch'ella fu di nuovo domandata
chi l'avea trata a sì infelice sorte,
Incominciò con umil voce a dire
Quel ch'io vo' all'altro canto differire. (Ariosto, 2010: Canto IV, est. 72)

cavalarias do sexto e as pinturas dos heróis preparadas no sétimo e descritas no oitavo” (Alves, 2001: 334-335).

É interessante observar a polivalência e a expressividade que este recurso à “pena cansada” de Ariosto assume nos poemas de Soror Mesquita Pimentel. De facto, a narradora encontrou nele uma mais valia, atribuindo-lhe uma importância enorme, porque lhe permitia, entre outras coisas, recobrar o fôlego (“E eu me deixo ficar: porque entretanto/ Possa alento cobrar para outro canto”(Pimentel, 1639: Canto IX, est. 97, fl. 142), preparar-se para outro canto (“Me quero preparar para outro canto” (Pimentel, 2014: Canto XI, est. 78, fl. 432)), rezar e meditar em Cristo (“Quero silêncio ter deixando o canto” (Pimentel, 2014, Canto I, est. 86, fl. 114); “Quero tomar alento pera ao pranto/Que então devo fazer deixando o canto”(Pimentel, n.d.: Canto VIII, est. 80, fl. 471) e, consequentemente, levar também o leitor à contemplação e meditação. Por ser uma narradora mulher, tal estratégia também serve à explicitação da sua incapacidade (ou, talvez, indignidade) de tratar de temas mais exigentes. Nesse sentido, mais do que assinalar o fim do canto, este mecanismo de encerramento ariostesco adquire, em Soror Mesquita Pimentel, um caráter mais dinâmico e expressivo que varia conforme a narrativa avança ou de acordo com o tema focalizado.

Um exemplo bastante elucidativo desta variação expressiva é a mudança de ânimo da narradora ao longo dos três poemas. No *Memorial da Infância*, a transição de um canto para o outro é muitas vezes marcada por um certo entusiasmo, pressa, ânimo... em cantar os triunfos do Amor Divino (“E eu que outro triunfo sacrossanto/Quero já começar, deixo este canto” (Pimentel, 1639: Canto I, est. 97, fl. 17). Entusiasmo que, entretanto, vai escasseando à medida que avança a narrativa dos memoriais, convertendo-se em uma relativa solenidade ao tratar dos seus *Milagres* (“Quero o plectro deixar e me levanto/Para aplicar a voz a novo canto” (Pimentel: 2014, Canto II, est. 103, fl. 151)) e, posteriormente, em choro, ao relatar a dolorosa *Paixão de Cristo*: “Nossas culpas mortais eu com pranto/Vou em seu seguimento e deixo o canto” (Pimentel, n.d.: Canto II, est. 122, fl. 346v); “Quero por dar motivo a novo pranto/Dar fim a este meu inculto canto” (Pimentel, n.d.: Canto IV, est. 304, fl. 392).

Outro procedimento da obra de Ariosto que podemos descobrir nos poemas de Mesquita Pimentel (e que também foi usado frequentemente por Camões) são os epifonemas, em que a voz da poeta frequentemente surge em meio à narração para introduzir uma reflexão moral. Em Camões, estes aparecem normalmente, com exceção do Canto II, no final de cada canto. Recorde-se, por exemplo, o famoso episódio do Canto IV, em que Camões, através da figura do Velho do Restelo, censura a ambição humana e os seus males, que poderiam trazer consequências nocivas para Portugal (Camões, 2010: 95-104). Aos olhos de vários críticos, este tipo de “intervenção” era prejudicial à narração. José Agostinho de Macedo, a propósito da estrofe 140 do Canto III, criticou Camões por ter interrompido “o interessante fio desta narração, tão interessante para o Rei de Melinde, que não queria perder uma palavra, e começa o Poeta um daqueles sermões com que costuma ou principiar, ou acabar seus Cantos, e que nenhuma relação ou ligação tem com a ação principal, erro que nasceu em Camões da servil imitação de Ariosto” (Macedo, 1820: 201-202)¹⁸. De facto, Ariosto assim procede em vários momentos do *Orlando Furioso*, interrompendo a narrativa para expor o seu posicionamento diante dos factos narrados, abarcando vários temas, “desde aqueles que remetem aos acontecimentos históricos contemporâneos ao autor até assuntos referentes à subjetividade humana” (Corrêa, 2014: 103).

Quer tenha sido este um influxo direto do *Orlando Furioso* ou mediado pelos *Lusíadas*, a prática de tais epifonemas nos memoriais não deixa de ser uma herança do modelo de Ariosto. Com efeito, Soror Pimentel interrompe em vários momentos a sua narrativa, ora com considerações que refletem a sua condição de religiosa e a mentalidade do seu tempo, ora comparando-se a algumas personagens e desejando ocupar o lugar delas. Pimentel critica o “amor cego e mundano”, a “nossa ingratidão”, o pecado que deu morte a Cristo. No Canto III do *Memo-*

¹⁸ O autor acrescenta ainda que “nunca, ou raríssimas vezes deve o Poeta na Epopeia ou falar de si, ou misturar, com suas reflexões ao que vai representando. Virgílio foi muito parco, e apenas em dois lugares introduziu estas reflexões (...)” (Macedo, 1820: 201-202, grafia atualizada).

rial da Paixão, a narradora medita sobre a passagem em que Cristo, no monte Getsémani, encontra os discípulos a dormir, ao invés de vigiarem com ele. Aí, ela chama a atenção para o facto de que nós (incluindo-se a si mesma) também estamos a dormir, permitindo a entrada do pecado, quando na verdade deveríamos orar e vigiar, assim como fez Cristo pela nossa salvação.

Neste mistério fica declarado
A quem quiser ter bom conhecimento
Quanto de nos salvar Deus tem cuidado
E nós da salvação esquecimento,
Pois que quando ele está mais desvelado
Por nos dar do pecado vencimento
Então dormimos nós mais descuidados
No sono dos deleites e pecados. (Pimentel, n.d.; Canto III, est. 160, fl. 156)

Noutras passagens, sobretudo naquelas em que o episódio narrado pede um maior encarecimento, a voz da narradora assume o lugar discursivo num tom particularmente afetivo, em que expressa um ardente desejo de Deus. De facto, ela anseia estar em sua companhia, tocar nas suas mãos¹⁹ e beber das suas lágrimas, como no momento em que Cristo chora a morte de Lázaro:

Oh mil vezes ditosa eu, se pudera
De bruços, doces lágrimas, colher-vos
E por matar a sede vos bebera!
Oh quem pudera, lágrimas, beber-vos!
Oh quem divinas palavras tivera
O dom celestial de merecer-vos

¹⁹ Veja-se, por exemplo, a seguinte estrofe do *Memorial da Paixão*, em que a narradora, através da voz de uma “alma arrependida”, expressa o seu desejo de beijar as mãos de Cristo, aquando da sua prisão no monte Getsémani: “Com o desejo dele ponho a boca/ Perdoai-me, Senhor o atrevimento/ Nestas divinas mãos que me provoca/ Em esta ocasião meu sentimento;/ E se sempre adorá-las se me toca/ Por ter de quem vós sois conhecimento/ Sofrei também tratá-las com brandura/ Que em vossas mãos está minha ventura” (Pimentel, n.d.; IV, 296, fl. 390).

Pera que mais que neve alva ficasse
Quando convosco culpas lamentasse! (Pimentel, 2014: Canto XIII, est. 56, fl. 482)

Também no Canto I do *Memorial da Paixão*, por exemplo, ela deseja ocupar o lugar do jumento que carrega Cristo na sua entrada triunfal em Jerusalém:

Ó animal mil vezes venturoso
Pois leva tão divino caminhante
A respeito subido e precioso
É bem que a tua dita te levante;
Sem ter comparação és mais ditoso
Que aquele do enganoso, e cego amante
Quando passando o mar levava Europa
Mais que o signo que o Sol em Março topa.

Se tu tiveras alma, eu me trocara
Por ti, quando tal sorte me coubera
Oh se tão doce peso em mi levava
Que glória, que descanso recebera. (Pimentel, n.d.: Canto I, est. 30-31, fl. 299v)

Poderíamos dizer também que a multiplicidade de ações que caracteriza os poemas de Soror Mesquita Pimentel se aproxima, de certo modo, da liberdade de composição de Ariosto,²⁰ na medida em que ele diz pretender cantar várias ações (e não apenas uma, como exigia o código do género²¹): “le donne, i cavallieri, l’arme, gli amore”. Embora o objeto principal do canto épico de Mesquita Pimentel seja a vida de Cristo e o “triunfo do amor divino”, diríamos que essa mesma liberda-

²⁰ Recorde-se que Ariosto tomou algumas liberdades de composição narrativa em relação ao código do épico, na medida em que a sua obra é marcada por uma multiplicidade de personagens e de ações. Tal multiplicidade de ações, embora já verificáveis nas obras de Homero e de Ovídio, foi impulsionada, no século XVI, pela canonização do *Orlando Furioso* (Alves, 2001: 562).

²¹ Ou como assim entendia a crítica coeva, já que a unidade de herói e a unidade de ação eram preceitos distintos.

de de composição também lhe permite cantar, paralelamente à vida de Cristo, a vida e as virtudes da Virgem Maria, a de Maria Madalena e a de outras personagens. Com efeito, alguns dos vários episódios narrados ao longo dos três Memoriais não possuem uma relação orgânica com a ação principal, que é a trajetória de Cristo para a redenção da humanidade. Embora as personagens focalizadas pela narradora atuem na órbita de Cristo, Soror Mesquita Pimentel demonstra querer dar espaço e voz destacadas a estas “mulheres venturosas”, conforme se vê na seguinte estrofe:

Oh não guardemos, musa, para tarde
(Se dos homens cantastes tanta glória)
Das mulheres o bem, que é bem se guarde,
Por séculos eternos na memória.
Cantemos, musa, já que o peito arde
Por cantar os triunfos e vitória
Que entre as obras de Cristo e seus poderes
Tiveram as ditosíssimas mulheres. (Pimentel, 2014, Canto IX, est. 1, fl. 343)

Assim, sobretudo no *Memorial dos Milagres*, figuras femininas como a mulher samaritana (IX, 22-54), a mulher apanhada em adultério (IX, 56-79), Maria Madalena (todo o Canto X) e a mulher de Cananea (XI, 40-70) assumem um particular relevo ao longo da narração. Naturalmente que os episódios em que estas figuras femininas se encontram inseridas estão relacionados com a história da vida de Cristo. No entanto, tais episódios bíblicos, ao serem transpostos para a moldura do épico, permitem aproximar a obra de Soror Mesquita Pimentel do modelo de Ariosto, na medida em que também ela celebra múltiplas personagens. Se, neste sentido, *Os Lusíadas* teriam beneficiado do paradigma orlandino, permitindo a Camões “cantar por extenso D. Afonso Henriques, Inês de Castro e até os ‘feitos’ de personagens obscuras como o Magriço ou Pero Rodrigues do Alandroal” (Alves, 2001: 336), também os Memoriais de Soror Mesquita Pimentel tiram partido deste tipo de canto plural caucionado por Ariosto. A vida de Maria Madalena e a de outras mulheres dos Evangelhos constituem-se como modelos que servem também, para-

lelamente à vida de Cristo, à demonstração de condutas exemplares, uma vez que elevam e se impõem como paradigmas de fé, amor, contrição e perseverança.

Conclusões

Embora consideremos que muitas das escolhas adotadas pela autora dos memoriais não tenham sido feitas com a intenção de imitar necessariamente o modelo épico de Ariosto, isso não quer dizer que a obra não partilhe com este alguns dos mesmos processos formais. Muitos desses processos, popularizados pelo autor do *Orlando Furioso*, encontram ressonância no poema de Camões e de outros poetas contemporâneos,²² de modo que é difícil adivinhar as origens dos influxos ariostescos que se verificam nos poemas de Soror Mesquita Pimentel, já que estes indiciam uma contaminação de várias obras.

Ao analisar a presença de Tasso e de Ariosto nos memoriais, verifica-se que não há nenhuma semelhança quanto ao tema. São os elementos formais e o reaproveitamento de imagens, versos, rimas e episódios paradigmáticos das epopeias os aspetos que enlaçam um e outros poemas. Ainda que a presença de Ariosto e de Tasso seja bem menor do que a de Camões, como já foi demonstrado noutros trabalhos (Silva, 2021: 367-383; Morujão, 2013: 170-182), é significativa a mescla que a autora compõe e propõe em torno da estrutura e tópicos de todos estes autores (como o encerramento dos cantos de Ariosto, sistematicamente aproveitado por Soror Pimentel na estrutura dos seus poemas, e o Concílio Infernal de Tasso), pondo em evidência o horizonte intertextual e o aparato

²² De facto, na *Elegíada*, Pereira Brandão emprega alguns dos procedimentos compositivos do *Orlando Furioso*. A este propósito, Hélio Alves (2001: 282) refere que “reportada igualmente à tradição épica renascentista é a opção pela organização em Cantos que se iniciam com axiomas de ordem ética. Este recurso organizativo, modelado no *Orlando Furioso* de Ariosto, é abundantemente praticado na *Elegíada*: nada menos do que dezasseis dos dezoito Cantos do poema possuem exórdio moral. A conclusão autorreferencial do Canto, uma solução igualmente popularizada pelo poeta de Ferrara, encontra também eco em Pereira, já que as alusões à ‘pena cansada’ e à transferência de certo tema para o Canto seguinte aparecem com grande abundância (...)”.

poético de que a autora se valeu para compor os seus memoriais. Nesse sentido, nas epopeias da monja de Cister, os modelos pagãos dialogam constantemente com os textos bíblicos e doutrinários, demonstrando como a autora soube conjugar harmoniosamente os códigos e a estrutura da epopeia com a temática e linguagem religiosas.

Recibido: 30/03/2021

Aceptado: 01/06/2021

Referências bibliográficas

Almeida, Isabel (2007), “*Orlando Furioso* em livros portugueses de cavalaria: pistas de investigação”, *Revista eHumanista*, 8, pp. 227-241.

--- (2008), “Dizer de Orlando”, *Estudos Italianos em Portugal*, nova Série 3, pp. 31-43.

Alves, Hélio J. S. (2001), *Camões, Corte-Real e o Sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra: Universidade de Coimbra.

Amora, Soares (1955), *Manuel Pires de Almeida – um crítico inédito de Camões*, São Paulo: USP-FFCL.

Ariosto, Ludovico (2010), *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Gioacchino Paparelli, volume primo (canti I-XXIII), Milano: BUR Classici.

Bognolo, Anna (2018), “‘Il costume di scrivere alla romanzesca’: il dialogo Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso (1589) di Giuseppe Bastiani Malatesta”, *Historias Fingidas*, 6, pp. 5-20.

Camões, Luís de (2010), *Obra Completa*, Estarreja: Moderna Editorial Laves.

Conde, Antónia Fialho (2014), “Maria de Mesquita Pimentel: a ‘Nova Glória dos Pimentéis’ no Mosteiro de S. Bento de Cástris”, in Morujão/Conde/ Morujão, pp. 46-58.

Corrêa, Fernanda Zambou (2014), *Os senhores de seus mundos: um estudo sobre Angélica e o narrador no Orlando Furioso de Ludovico Ariosto* [Dissertação de Mestrado], São Paulo: Universidade de São Paulo.

Ferro, Manuel Simplício Geraldo (2004), *A receção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco ao Neoclassicismo* [tese de doutoramento], Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Fialho, Manuel (n.d.), *Évora Ilustrada, com notícias antigas e modernas sagradas e profanas*. Manuscrito da Biblioteca Pública de Évora, cód. CXXX/1-11.

Lusitano, Cândido (1820 [1765]), *Diccionario Poetico para o uso dos que principião a exercitar-se na poesia portugueza: obra igualmente util ao orador principiante*, tomo I, Lisboa: Impressão Régia, s.n.

Macedo, José Agostinho de (1820), *Censura dos Lusíadas* Tomo I, Lisboa, na Impressão Régia.

Miranda, José da Costa (1990), *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, Lisboa: Ministério da Educação - Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.

Morujão, Isabel, coord., Antónia Fialho Conde e Maria do Rosário Morujão, eds. (2014), *Em treze Cantos: epopeia feminina em recinto monástico. O Memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel*. Braga: CITCEM/CIDEHUS/CHSC.

Morujão, Isabel (2013), *Por trás da grade. Poesia conventual feminina em Portugal (Séculos XVI – XVIII)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Morujão, Maria do Rosário (2014), “A escrita do *Memorial dos Milagres*”, in Morujão/ Fialho Conde/ Morujão, pp. 59-69.

Pimentel, Maria de Mesquita (1639), *Memorial da Infância de Christo e Triunfo do divino amor*, Lisboa: Jorge Rodriguez.

--- (2014), *Memorial dos Milagres de Cristo*, editado in Morujão/ Fialho Conde/ Morujão.

--- (n.d.), *Memorial da Paixão de Cristo*, Manuscrito da Biblioteca Pública de Évora, cód. 406 Fundo Manizola.

Pires, Maria Lucília Gonçalves (1982), *A crítica camoniana no século XVII*, Lisboa: Biblioteca Breve/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Pires, Maria da Conceição Ferreira (2006), *Os Académicos Eborenses na Primeira Metade de Seiscentos: a Poética e a Autonomização do Literário*, Lisboa: Edições Colibri, CIDEHUS-EU.

Rossi, Giuseppe Carlo (1944), *A poesia épica italiana do século XVI na Literatura Portuguesa*, Lisboa: s.n.

Silva, Geise Kelly Teixeira da (2021), *Poesia Épica Feminina em Portugal: os Memoriais de Soror Maria de Mesquita Pimentel (século XVII)* [Tese de Doutoramento], Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Tasso, Torquato (2009), *La Gerusalemme Liberata*, ed. di Franco Tomasi, Milano: BUR.

MITO, COMPROMISO POLÍTICO Y RENOVACIÓN TEATRAL: PROMETEO, DE GLORIA FUERTES

PILAR NIEVA-DE LA PAZ

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. ILLA-CCHS
pilar.nieva@cchs.csic.es

RESUMEN: Entre las vías de innovación transitadas por las escritoras españolas a lo largo del siglo XX destaca su recurrencia a los mitos, especialmente greco-latinos, a los que han dotado de configuraciones contemporáneas. La poeta Gloria Fuertes (1917-1998) se sumó a esta corriente con su versión del mito griego, *Prometeo*, estrenada el 30 de enero de 1954 en el Salón-teatro del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, con motivo de la celebración de la Semana de Cuba, iniciativa oficial de cooperación cultural hispano-cubana. La obra es un claro ejemplo de renovación temática y formal. Fuertes enfatiza en ella la visión del titán castigado por desobedecer a Zeus y entregar el fuego a los humanos como símbolo de la solidaridad con una humanidad que sufre necesidad y atraso. La autora da así muestras de su compromiso social, al tiempo que incide en la búsqueda de la alegoría religiosa del “Salvador”. Paralelamente, la oposición de Prometeo al poder del dios tiránico y opresor apunta a la denuncia encubierta del contexto político en que se fraguó la pieza, la dictadura franquista. La renovación viene también marcada por diferentes técnicas —expresión sintética, reducción de personajes, aparición de espectros en escena, quiebra de expectativas y complejidad de las referencias simbólicas—, y entre ellas, destacadamente, la elección de un protagonista que permanece mudo durante toda la obra. Al silencio de Prometeo, caracterizado tan solo por el movimiento y la gestualidad, se oponen las múltiples imágenes poéticas relacionadas con el sonido y la orientación de la obra para ser representada con piezas de música y danza.

PALABRAS CLAVE: Gloria Fuertes, Prometeo, Mitos, Renovación teatral, Compromiso político, Escritoras españolas contemporáneas.

MYTH, POLITICAL COMMITMENT, AND THEATRE RENEWAL: *Gloria Fuertes' Prometeo*

ABSTRACT: Spanish Women Writers have traced many innovation paths through 20th Century. Among them, the recreation of classical myths outstands, as well as the contemporary revision of their characterizations. Gloria Fuertes (1917-1998) joined this mainstream with her interpretation of Prometheus, one of the most relevant Greek myths. *Prometeo* was premiered in Madrid, on the “Salón-teatro del Instituto de Cultura Hispánica” (January 30th, 1954), while celebrating the Cuban Week, an official program of Spanish-Cuban cultural co-operation. Her play is a clear example of thematic and technical innovations. Fuertes emphasizes the role of the punished titan for disobeying Zeus and giving fire to humankind. As Prometheus becomes a symbol of solidarity with the humble and needed people, Fuertes shows her social commitment, while pointing to the religious allegory of the “Savior”. Prometheus opposition to the tyrant Zeus marks the silent denounce of the political context of dictatorship under General Franco. Theatrical renewal is also defined by her using of several techniques —synthetic expression, reduction of characters, phantoms on stage, reversal of expectations and symbolic complexity— and, specially, her design of a main character silent through the whole representation. To the mute Prometheus, characterized only by gestures and movements, she opposes many rhetorical figures of sound and the play’s orientation to music and dance.

KEYWORDS: Gloria Fuertes, Prometheus, Myths, Theatrical Innovation, Political Commitment, Contemporary Spanish Women Writers.

Las escritoras españolas contemporáneas¹ han realizado a lo largo del pasado siglo una relevante contribución a la renovación de los géneros literarios, todavía pendiente de una completa valoración. Entre las vías de innovación transitadas por ellas destaca la recurrencia a los mitos, con especial atención a los greco-latinos. Como sus colegas varones, las autoras han querido dotar a los mitos de nuevas configuraciones para dar respuesta a los problemas y dudas del ser humano contemporáneo

¹ Este ensayo se inscribe en el marco del proyecto de investigación estatal “Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades” (PGC2018-097453-B-I00, MCIU/AEI/FEDER, UE).

(García Gual 1981, Watt 1996, Boitani 2001, Vilches-de Frutos 2005). Sus obras aportan así un singular testimonio de su experiencia personal y de su comprensión acerca de ciertas cuestiones candentes en la sociedad de su tiempo. Para ello, conviene explorar la forma en que sus recreaciones míticas modifican caracteres, acciones, relaciones y espacios en relación con las fuentes originales, con el objetivo de transmitir sus percepciones sobre las relaciones de la persona con su medio y la manera en que han influido en la identidad contemporánea. En el período de posguerra varias de sus creaciones se insertan en la destacada corriente de recreación mítica del teatro español, con obras inspiradas por “el deseo de infundir en un público demasiado adormecido un mensaje de carácter ideológico, capaz de suscitar la reflexión y el planteamiento de una nueva visión sobre los hechos culturales y, en última instancia, sobre los políticos y sociales.” (Vilches-de Frutos, 1988: 184). En el caso de las autoras, sigue siendo necesaria la recuperación y análisis de unas obras que han permanecido en muchos casos fuera del canon literario y teatral (Nieva-de la Paz, 1998 y 2018; Serrano, 2008; Plaza-Agudo, 2017). Así ha ocurrido, sin ir más lejos, con el drama poético *Prometeo*, de Gloria Fuertes (1917-1998), escrito a comienzos de la década de los 50, inédito hasta hace solo una década —su autora lo había declarado perdido (Hormigón, 1997: 524)—, cuando se publicó en el volumen teatral *El caserón de la loca (y otras obras de teatro)* (Torremozas, 2010), junto con las piezas *Vuelva mañana*, *El caserón de la loca*, y *Nombre: Antonio Martín Cruz*².

Poeta muy conocida por su dedicación al género infantil, en los años 40 Gloria Fuertes colaboró en la revista *Maravillas* (suplemento infantil del diario *Arriba*) como editora y publicando cuentos para niños, al tiempo que estrenó algunas de sus obras en el *Teatro Infantil Maravillas*, también en Madrid (Hormigón, 1997: 523). El salto al teatro para adultos se produjo en la década siguiente, poco después de haber fundado *Arquero de Poesía* (1952), con Antonio Gala, Rafael Mir y Julio Mariscal, revista que dirigió hasta 1954, y de haber publicado sus primeros poemarios para adultos (*Isla ignorada*, 1950; *Aconsejo beber hilo*,

² A partir de este momento, las citas de *Prometeo* se harán en el texto por esta edición, solo con la página.

y *Antología y poemas del suburbio*, ambos de 1954, el último editado en Venezuela).³ Fue en este mismo período cuando Fuertes se sumaba con su *Prometeo* a esa prestigiosa corriente teatral que cultivaba la recreación de los mitos griegos. Conviene recordar que su drama es coetáneo de montajes en esta línea que fueron icónicos, como *La tejedora de sueños* [10-01-1952], versión libre de Antonio Buero Vallejo sobre las figuras homéricas de Penélope y Ulises, y *Edipo* [14-01-1954], versión de la tragedia de Sófocles firmada por José María Pemán, que fue un destacado éxito de la temporada teatral. Como veremos más adelante, su elección del mito pudo deberse también a demandas específicas de los artistas cubanos que estrenaron la obra en Madrid, el 30 de enero de 1954.⁴

Se ha repetido en diversas fuentes que el *Prometeo* de Fuertes fue agraciado con la concesión del Premio Valle-Inclán de 1952 (Hormigón, 1997; Morán, 2017). Aunque según declaraciones de la autora la obra se habría estrenado ese mismo año en el “Teatro de Cultura Hispánica” (Fuertes, 2020: 36; Hormigón, 1997: 524), todo apunta a un error de memoria por su parte, pues no ofrece día ni mes precisos y da un nombre aproximado de la sala. Sí he podido localizar, en cambio, el montaje de la obra en el Salón-Teatro del “Instituto de Cultura Hispánica” de Madrid (Avda. de los Reyes Católicos, actual sede de la AECID), y la fecha de su estreno, el 30 de enero de 1954, anunciado como espectáculo de “ballet y poesía”, en función única, coincidiendo con la clausura de la “Semana de Cuba” que celebraba dicho organismo.

La recreación de Fuertes supone todo un ejemplo de modernidad temática y estética en el teatro español por la vía de la renovación lírica. Poco o nada tiene que ver con los escasos ejemplos de teatro poético que se representaron en los escenarios españoles en la década de los 50, como señalaba el crítico coetáneo Alfredo Marqueríe.⁵ El drama lírico

³ Vila-Belda (2017: 60-61) explica la escasa repercusión de estos primeros títulos de Fuertes entre el público español, al haberse publicado en Caracas (Venezuela) para evitar la represión censora, especialmente intensa desde 1951.

⁴ Agradezco a Francisca Vilches-de Frutos el acceso al archivo de prensa y la base documental inédita que me ha permitido obtener este dato, desconocido hasta ahora.

⁵ En *Veinte años de teatro en España*, Marqueríe se refiere a la tradición del teatro poético

de Fuertes ha permanecido casi totalmente desconocido, con la salvedad del estudio de Morán (2017), centrado en el detenido análisis de la imbricación temática y formal de su *Prometeo* con el conjunto de su obra poética. En esta ocasión voy a abordar el análisis teatral de la obra, partiendo del contexto escénico de su tiempo y su aportación a la renovación artística y literaria. Llevaré también a cabo una lectura comparada con el *Prometeo encadenado* (ca. 560 a. de C.), la tragedia de Esquilo, cuya centralidad para la configuración histórica del mito ha quedado ya ampliamente demostrada (García Gual 2009 y 2017). Su estela continuó viva desde la pujanza de Prometeo en el Romanticismo hasta el período contemporáneo, con obras sobre este mito de Goethe, Mary Shelley, Unamuno, Pérez de Ayala, León Felipe, Eugenio D'Ors, André Gide y Arthur Miller, entre otros, quienes, junto con diversos artistas plásticos y audiovisuales, han convertido esta figura en una de las más influyentes en la tradición cultural occidental. Las coincidencias y divergencias entre las obras teatrales comparadas permitirán entender mejor la visión de nuestra autora respecto de algunas cuestiones claves en relación con la identidad colectiva española de posguerra.

El dolor se presenta en el *Prometeo* de Gloria Fuertes como esencia de la vida humana, de acuerdo con el espíritu existencialista característico de la literatura y el teatro europeos de posguerra, y con esa doctrina cristiana que explica su origen en el castigo divino de Adán y Eva por su acceso al conocimiento prohibido (común al mito prometeico). A esta lectura filosófica sobre la esencia de la condición humana se suma la significación social de la figura de Prometeo en la cadena mítica contemporánea. Se le ha considerado mártir del progreso, que al otorgar a los humanos el fuego y el dominio de la cultura, las artes y la tecnología se convierte en liberador de una humanidad que sufre necesidad y atra-

desde la preguerra: Fernández Ardavín, Antonio y Manuel Machado, José María Sagarra, Eduardo Marquina, Conde de Foxá, Méndez Herrera, José Carlos de Luna, Mariano Tomás, Tomás Borrás, Casas Brizio, etc., destacando la labor renovadora de Federico García Lorca. Polémicamente expone que el teatro poético y legendario “ha desaparecido de nuestros escenarios” (1959: 15), donde afirma que sólo se oye recitar y declamar el *Don Juan Tenorio* todos los años, junto con el teatro clásico en verso. Paradójicamente, dedica un detenido estudio en sus páginas al teatro poético de Pemán (*ibidem*: 79-81).

so.⁶ Por ello, es posible afirmar que la elección de esta figura confirma el estrecho vínculo de la producción poética de Fuertes en los años 50 con el compromiso social. Redunda en este sentido el interés por reflejar la realidad de la población más desfavorecida en su poemario coetáneo *Antología y Poemas del Suburbio*, aparecido en la revista *Lírica Hispana* (Caracas) solo unos meses después del estreno de *Prometeo*. En la presentación del poemario, una de las directoras de la revista donde se publica, la poeta venezolana Conie Lobell, afirmaba: “Gloria Fuertes es actualmente, en España, la única poeta social. Pinta y canta al suburbio con ternura y valentía.” (Fuertes, 1954: 2).⁷ También en otoño de 1954, Carmen Conde publicaba unas declaraciones parecidas en su antología *Poesía femenina española viviente*: “Gloria Fuertes es una madrileña barrojiana y goyesca, de los *Caprichos* menos virulentos pero más populares. [...] Es la única poetisa social, que yo sepa, española; y no sólo de estos tiempos” (Conde, 1954: 21).⁸

⁶ Martha Nussbaum explica así el significado moral del *Prometeo* de Esquilo: “Pero la benevolencia de Prometeo (dios cuyo nombre se relaciona con la previsión y los planes que sus dones hacen posible) otorgó a estas criaturas, tan vulnerables a la *tyché* [fortuna, griega] el regalo de las *téchnai*. La agricultura, la domesticación de los animales, la forja del metal, la construcción de barcos, la caza; la profecía, la interpretación de los sueños, la predicción del tiempo y el cálculo; el lenguaje hablado y escrito; la práctica de la medicina; la edificación de moradas para vivir. Y con todas esas artes conservaron y mejoraron su existencia. La vida humana se tornó más segura y predecible; se había alcanzado un cierto dominio de la contingencia” (1995: 137).

⁷ Connie Lobell añadía en su presentación a la obra una referencia muy positiva a la versión del mito, recién estrenada: “No conforme con cuanto ha hecho, Gloria Fuertes acaba de ‘probar’, con suerte inaudita, escribir para el teatro: su obra en verso, ‘Prometeo’, ha conquistado un fervoroso éxito en el salón-teatro de Cultura Hispánica. La crítica de su país lo ha calificado de ‘genial’”. Terminaba su comentario destacando el valor de este reconocimiento al ser su autora mujer (Fuertes, 1954: 3).

⁸ La crítica posterior la ha incluido, a pesar de su edad, entre los poetas sociales del medio siglo. Así lo afirma, por ejemplo, José Luis Cano: “Figura Gloria Fuertes en la generación poética que suelen llamar los críticos generación del 50, a la que pertenecen también Ángel González, Caballero Bonald, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez y José Agustín Goytisolo” (1991: 19); una generación caracterizada por su inclinación a la protesta, el inconformismo y las preocupaciones sociales y políticas. Janet Pérez (1995), por su parte, incluye a Gloria Fuertes entre las poetas “mayores” de la posguerra, junto con Carmen Conde, Concha Zardoya y Ángela Figueroa. Sobre la conciencia de Fuertes acerca de su

La cadena mítica en torno al titán benefactor, Prometeo, incorpora también la denuncia política del poder opresor, de la tiranía (representada por Zeus), simbolismo implícito que puede explicar el interés de la escena española del momento por recrear esta figura, objeto de varias versiones y montajes en teatros de arte.⁹ Utilizar el mito clásico permitía ocultar, tras la capa del consolidado prestigio, la crítica política al régimen de Franco. Hay que tener en cuenta, además, que la férrea censura de la época aprobaba con algo más de facilidad las obras para su representación en función única, mientras que se prohibía su paso posterior a los teatros comerciales (Muñoz Cáliz, 2004). Finalmente, al revisar el mito Fuertes está dando un personal vuelco al enfoque “moral” del “teatro católico” que se intentaba hacer en la posguerra española (y europea), asociado por algunos críticos con el afán de renovar el género dramático frente a su mayoritaria orientación comercial.¹⁰ La interpretación de la obra de la autora resulta “alternativa” en este sentido, al fusionar elementos de la tradición griega con la versión más “ortodoxa” impuesta por el nacional-catolicismo del país¹¹.

posición como “mujer poeta” en el marco generacional, véase también Engelson (1993: 198-203).

⁹ Cabría citar, entre otras, *Prometeo encadenado*, en versión de José Solá, dirigida por Carmen Troitiño e interpretada por el “Teatro de Arte” en el Teatro María Guerrero (febrero 1952), y otra adaptada y dirigida por Juan Luis Aguirre, a cargo del “Teatro experimental del Ateneo”, también en Madrid (abril 1953).

¹⁰ Torrente Ballester identificaba en su ensayo crítico el afán de renovación de una obra con el interés de su autor por dotarla de alcance moral: “La porción específicamente moderna del teatro español contemporáneo conserva hasta nuestros días su carácter predominantemente moral” (1957: 24).

¹¹ González Rodas (1980: 42-45) señala en su introducción a *Historia de Gloria* la veta religiosa presente en la poesía de Fuertes. Janet Pérez (1995: 111-12) aborda el tratamiento del tema religioso en su poesía asociándolo a un cierto “sacrilegio” desde la perspectiva “tradicionalista”, por su afán de acercar a Dios a la vida cotidiana y humanizar su figura (Cristo se configura cercano como un “fellow poet”). Redunda en este mismo sentido María Payeras (2003: 106), quien subraya el fundamento cristiano de su obra poética, basada en una fe con registros cotidianos, alejada del dogmatismo y la intolerancia. Carmen Morán (2017: 141), por su parte, pone en relación fragmentos de *Prometeo* con otros de sus poemas de temática religiosa.

La recreación del mito que Fuertes lleva a cabo es una versión libre que parte del referente mítico recreado por Esquilo en una hipotética trilogía trágica (*Prometeo encendedor del fuego*, *Prometeo encadenado* y *Prometeo liberado*), que no se conserva completa. La obra central, *Prometeo encadenado*, la única que nos ha llegado, no tiene acción, sino que consiste en una auténtica “súplica”, la de los personajes secundarios para que el héroe ceda ante las amenazas y presiones que le llegan de Zeus. En la introducción de García Gual a la primera edición de su monografía sobre este mito (fecha en 1979), resaltaba ya su carácter singular: “*Prometeo encadenado* es una extraña tragedia. En contraste con todas las demás piezas conservadas del antiguo drama ático, su protagonista no es un héroe mortal, sino un dios, y seres divinos son también el resto de los personajes de la obra.” (2009: 18). Un dios que, como el mismo crítico afirma, resultará “humanizado” en la versión trágica, presentándose como el “anuncio helénico del Redentor Crucificado del Cristianismo” (*ibidem*: 20). Veremos que este aspecto resulta central en el enfoque del drama de Fuertes, cuyo Coro abre la pieza anunciando: “un hombre vendrá que amará al hombre” (139), mientras que Hefesto se dirige a él poco después con el vocativo “oh hombre libre” (147), entre otras muchas referencias. El Prometeo de Esquilo resulta castigado por enfrentarse al poder de un Zeus caracterizado como tirano opresor, el único libre para gobernar y vivir según sus propias leyes. Su firmeza a la hora de afrontar el dolor de su eterno castigo, sin ceder a las amenazas que Zeus manda con sus mensajeros, han dado lugar a ese original juicio de Karl Marx, que considera a Prometeo como “primer santo en el calendario del proletariado” (García Gual 2009: 21), interpretación que comparte nuestra autora y que está también en la base de su nueva versión del mito.

En la obra de Esquilo, Prometeo ha robado el fuego a Zeus y se lo ha entregado a los hombres, y con él las artes que hacen la vida más vivible. Por esta razón:

Fuerza y Violencia, acompañadas del dios herrero Hefesto, le clavan por encargo de Zeus a la roca del Cáucaso. Queda solo y canta su dolor, causado por su acción benéfica. En aquel confín del mundo sólo el río Océano, que abraza la tierra, está cerca. Y sus hijas, las Oceánides,

se le acercan en su carro alado, movidas a piedad. Le piden que ceda. Pero un héroe no cede; y lanza insinuaciones sobre algo que sabe y que hará que Zeus llegue un día a ceder. Llega Océano a su vez y también recomienda a Prometeo doblegarse; pero él se niega, mientras vuelven los cantos plañideros de las Oceánides. Al revés, se jacta de su acción. Enseñó a los hombres el número, la medicina, la adivinación, el fuego y con él las artes. Y guarda su secreto. (Rodríguez Adrados, 1982: XXXV-XXXVI)

A pesar de su menor extensión, la trama escénica de Fuertes incluye acciones anteriores al castigo del héroe, que no se plasmaban en el *Prometeo encadenado* del trágico ático (probablemente sí en la primera entrega, perdida, de la trilogía). Su *Prometeo* es así más sintético en la expresión y más amplio en el contenido que el del drama griego. ¿Qué otras claves modifican el relato clásico para caracterizar la originalidad de la libre versión de Gloria Fuertes? En primer lugar, destaca el énfasis que pone esta autora en la compasión del héroe por los humanos, en esa capacidad ‘empática’ que le lleva a ayudar a los desprotegidos mortales sin tener en cuenta que así se pone en riesgo frente a Zeus. De este modo se introduce en el drama de la autora uno de los temas que se han considerado básicos en el conjunto de su creación poética: el amor y la solidaridad por los que sufren. En el drama de Fuertes, a Prometeo se le considera “salvador” de la humanidad. De hecho, su generosidad causa su injusta condena. Aunque de forma más tangencial, el Prometeo de Fuertes recoge también su papel de impulsor del progreso humano, al enseñar a los mortales el dominio de las artes, las letras, el cálculo y las diferentes tecnologías (“CORO. [...] ¡Oh tú, inventor del fuego, de la luz y las minas./ Padre amantísimo de toda planta y piedra”, 151). Fuertes recupera también otros dos rasgos característicos del héroe clásico: su papel de certero oráculo (149), y la rebeldía del personaje, que no se doblega ante el poder de Zeus (152).

Los rasgos fundamentales del protagonista de Fuertes proceden, en suma, del mito griego, pero varía el peso relativo de su función dramática: el amor y la compasión prevalecen en esta obra sobre la altiva y rebelde belicosidad del titán clásico. Con todo, es la “técnica” de caracteri-

zación la que ofrece una mayor singularidad en el drama de Fuertes; una técnica que se deriva, como veremos, de la más que probable concepción de la obra para ser representada con música y danza. El texto de Fuertes toma del prólogo de la obra de Esquilo el motivo de la mudez inicial de Prometeo. Pero, mientras que en siguientes escenas el Prometeo griego profiere múltiples lamentos por su injusto castigo, en la pieza de Fuertes el silencio se prolonga hasta el final. Su queja la expresan los otros, al tiempo que él danza y se mueve en silencio mostrando corporalmente el sufrimiento de su calvario. Al recontar sus sucesos y dar expresión a su dolor, tanto el Coro (no se indica que sean la Océánidas de Esquilo las que lo forman), como Hermes, mensajero de los dioses, y Hefesto son los que ofrecen una determinada visión del héroe, mientras él permanece mudo toda la obra. Paralelamente, su caracterización se completa mediante breves acotaciones ‘poéticas’, que nos muestran sus movimientos, su gestualidad, su actitud corporal. Tras revisar las noticias de prensa que dieron cuenta de su estreno, sabemos hoy que Fuertes concebía el texto base para un espectáculo de recitación poética y danza. Prometeo fue interpretado por un conocido bailarín cubano, Ramiro Guerra. Sus movimientos sustitúan a las palabras. Dado el contexto político español y las repercusiones de la acción de la censura tanto sobre la obra poética de Gloria Fuertes (Vila-Belda, 2017), como en la literatura de las escritoras (sobre las que se ejercía un mayor control, como analizan Abellán, 1980; O’Connor, 1988; y Montejo, 2010) y, en general, en el teatro español de posguerra (Muñoz Cáliz, 2004), no parece arriesgado implicar el significado metonímico de este Prometeo sin voz: el destino del héroe, aplastado por un poder superior, injusto y tiránico, como ejemplo de un país silenciado y sometido por la represión de la dictadura.¹² Se hacía así posible la expresión de una reflexión ética y política a través del mito que ha cobrado una sorprendente revitalización en el período contemporáneo (Booth, 2005).

El *Prometeo* de Fuertes reduce el número de personajes: no aparecen Océano, Io, Fuerza o Violencia, figuras de la tragedia de Esquilo.

¹² Véase Ragué Arias (2005) sobre la utilización de los mitos en el teatro de posguerra como clave de oposición a la dictadura.

El protagonismo clásico del Coro, que abre con su larga intervención el desarrollo dramático, deja su impronta en la obra contemporánea. Se anuncia así la llegada de un hombre “que amará al hombre/ y querrá ir más allá de la tiniebla/ más allá de donde siempre vamos” (139). Desde esta primera intervención se sugiere el paralelismo de Prometeo con la figura de Cristo y su papel salvador:¹³ “Hay un hombre elegido,/ por el que dejarán los mortales de mirar con terror a la muerte” (139), que pondrá “el fuego, en nuestras torpes manos” (140). El Coro anticipa también su condición de víctima inocente, y apunta ya al protagonismo de Hermes, que asume aquí de modo central el papel de oráculo que Prometeo jugaba en la tragedia de Esquilo. Fuertes caracteriza a su protagonista como creador del ser humano, que moldea su figura en arcilla y le da vida con sus lágrimas, siguiendo un ‘mitema’ posterior a la pieza del griego, que explica la razón de su amor y protección hacia los humanos.¹⁴ Como Cristo, el Prometeo de Fuertes es Padre e Hijo a la vez.¹⁵ El mensajero de Zeus le imprecia a continuación por haber creado a un ser nacido para sufrir: “No debes estar orgulloso de tu obra./ Has hecho al hombre./ Al hijo del dolor,/ al padre del dolor,/ al hermano y compañero del dolor” (142).

Para ayudar a los mortales, Prometeo huye en busca del Fuego, mientras Hermes le advierte que teme lo peor: “Sin temer la cólera de los dioses/ a los mortales amas demasiado/ y es motivo, esto de amar,/ que ya ha costado muchas penas de muerte” (143). Todavía va a intentar detener a Prometeo cuando éste vuelve triunfal con la antorcha. Le advierte de que aún está a tiempo y le recuerda que el ser humano está hecho para lo oscuro, para la ignorancia, no para el conocimiento, no para la claridad

¹³ Se ha señalado en más de una ocasión la asimilación interpretativa de Prometeo con Jesucristo. En *Prometeo encadenado*, de Esquilo, “los sufrimientos que soporta en la roca del Cáucaso, en una montaña de Escitia, se han equiparado a los que sufrió el Galileo en su crucifixión” (Amestoy, 2019: 125-26).

¹⁴ “El Prometeo demiurgo se inscribe en la tradición helenística y romana del mito, y de ahí la retoman poetas posteriores, como el mismo Goethe. Se trata de un rasgo muy marginal y tardío respecto de la época clásica griega, pero muy interesante para las versiones más modernas del mito” (García Gual, 2017: 325).

¹⁵ También se refiere a Zeus como el “Padre”, con una nueva asimilación del mito griego con la teología cristiana (Fuertes, 2010: 145).

(144). Pero la entrega se consuma, como se nos indica a través de una poética acotación: “(*Hermes se va. Prometeo, con el gran poder del Fuego y la Luz en la mano, danza ofreciéndoselo al hombre. Después desaparece.*)” (144). El Coro proclama entonces la desgracia que ha caído sobre Prometeo: “Tu fuerte cuerpo ha de ser débil en esas rocas./ Finos y hambrientos hierros morderán tu carne” (145). Prometeo ha osado enfrentarse a la voluntad del todopoderoso Zeus, que aparece presentado por el Coro con los mismos rasgos presentes en la obra de Esquilo: “manda a su gusto”, “es infalible/ y temible en su venganza” (145).

Tras la comisión del generoso “delito”, entregar a los mortales el fuego robado a Zeus, se consuma el castigo, y la obra de Fuertes enlaza aquí con el argumento escénico de la tragedia de Esquilo: “(*Desaparece el Coro. Entra Prometeo, cargado de cadenas. Breve y dolorosa danza esperando al ejecutor. Entra Hefesto a cumplir su terrible misión, pero com-padece a Prometeo al que deja después encadenado en las rocas, por haber dado la sabiduría al hombre.*)” (146). Como en Esquilo, Hefesto es el verdugo que ha de cumplir las órdenes de Zeus, aunque con gran sentimiento y pesar. Sabe que para Prometeo solo habrá ya sufrimiento, causado paradójicamente, por su “amorosa obra”, por su “infinita solicitud”:

Oh dios que eres sin temor a los dioses,
tu delito fue amar más de lo debido,
en pago a tu buen corazón han decretado destruirte;
clavado en esta roca en pie derecho,
sin dormir has de estar
sin un descanso,
nadie oirá tus lamentos... (147).¹⁶

Al no cobrar voz Prometeo, Hefesto, con su amor familiar por el perseguido,¹⁷ será quien en varios casos le preste la suya y proclame en su

¹⁶ Similar es la descripción que ofrece el Hefesto de Esquilo: “Por eso montarás guardia en esta roca desagradable, siempre de pie, sin dormir, sin doblar la rodilla. Muchos lamentos y muchos gemidos proferirás inútilmente, que es inexorable el corazón de Zeus y riguroso todo el que empieza a ejercer el poder” (Esquilo, 2015: 330).

¹⁷ Fuertes recupera también del texto griego la alusión al amor familiar que le une a Prometeo: “son tan poderosos la sangre y el trato!” (Fuertes, 2010: 147).

lugar la injusticia de su castigo por haber amado demasiado a los hombres. Pese a todo, Hefesto cumple finalmente el mandato de Zeus, transmitido por la Sombra, y le encadena. Por su boca entendemos el dolor físico y moral que está sintiendo su callada víctima, y comprobamos su compasión: “¡Ay, que tus estremecimientos los hago míos!/ Tus dolorosas sacudidas me contagian...” (148).

Fuertes expresa aquí la visión cristiana del saber asociado al dolor. Como en la Biblia, donde Eva y Adán son castigados por Dios por haber accedido al conocimiento prohibido, Hefesto reflexiona sobre el castigo impuesto a Prometeo: “El haber dado sabiduría al hombre/ hay que pagarlo bien con el tormento” (148). Los paralelismos bíblicos, evangélicos, vuelven a ser evidentes en la descripción que Hefesto hace en su intervención de la tortura a la que somete a Prometeo, que tanto recuerda a la Crucifixión. Ni la espina, la lanza o la herida en el costado proceden de la obra de Esquilo (donde se describe en detalle como Hefesto lo ata a la roca con cadenas y grilletes), sino de los Evangelios cristianos:

Calla Sombra, ¿cómo puedes afilar aún más
la espina que traspasa su joven cuerpo?
(*Hefesto se acerca a un lateral y recoge algo, es una fina lanza.*)
¿Cómo quieres que hinque duro en medio del pecho?
El fiero diente en un costado ha de abrirle un nuevo
Sufrimiento.
¿Acaso crees que no tiene bastante?
si es un hombre desnudo maniatado,
demasiado sería esta lanzada,
tiene sol y no hay agua de consuelo,
y ni mi voz le vale ya de venda,
se desangra en dolor el hombre mismo. (148-49)

El Hefesto de Fuertes se dirige a la Sombra, igualmente ausente en el original griego, a la que solo él escucha o ve, y le interroga sobre su identidad: “¿acaso eres el cruel destino de los inocentes?”, al tiempo que la impreca (“vengadora, paridora del odio y de la guerra”, 149). Prometeo es, en cambio, el “Salvador”, padre del Fuego y de la Luz. Su verdugo le identifica implícitamente con Cristo, que es a la vez Hombre y Dios:

“Mírale como padece dios como es por obra de los dioses” (149). Como el Prometeo griego, “este hombre no puede morir” (150), como tampoco Cristo morirá del todo para los cristianos, puesto que resucita. Las imágenes que recuerdan la crucifixión se repiten (“Tus manos y tus pies están clavados/ con hierros inamovibles”, 151), como también la oscuridad del mundo tras su último aliento: “(*Se va Hefesto. Oscurece. Prometeo queda solo en la infinita noche de su martirio.*)” (150).¹⁸ Prometeo es, de pronto, “salvador nuestro” (151), de modo que incluso el dios Hefesto pasa a ser presentado como un ser humano más. Fuertes transforma ahora la visión del Zeus cruel y airado de Esquilo, en la del Dios Padre cristiano, y anticipa que puede ser protector, amante y justo:

El misterio reside en que Zeus no comete injusticias.
Oliendo estoy la flor de la esperanza.
Zeus ha de soltar esas cadenas. (152)

Prometeo sufre en silencio. Sigue sin tomar la palabra, sin poder cumplir los consejos de Hefesto, que le insta a rogar la misericordia de Zeus (como hacía Hermes en la obra de Esquilo):

Escucha, oh Prometeo, ¿y si pidieses misericordia?
(*Pausa*)
Sé lo que estás sintiendo.
Nadie puede hacer brotar tu voz,
Todas tus palabras se convertirán en sangre,
si antes no sueltan tus cadenas. (152)

Tampoco el Prometeo español está dispuesto a doblar su “poderoso cuello ante el potente e invisible opresor” (152). Fuertes muestra así la valentía del bondadoso titán frente a la tiranía de Zeus, ya que es capaz de afrontar sin miedo el martirio y permanecer firme ante la presión y la coerción que sufre por orden suya. De nuevo es posible entender el significado alegórico en relación con el poder político franquista y su férreo control ideológico y cultural. Prometeo no forcejea, no habla. Se mantiene

¹⁸ Aparecen más adelante otras imágenes evangélicas de la crucifixión, como las heridas en el cuerpo o el cáliz amargo que “sin motivo bebes” (Fuertes, 2010: 153).

impávido en su castigo (153). En otro original quiebro de innovación teatral, el titán parece casi una creación mental en la obra de Fuertes, como también la Sombra, un personaje que no aparece en el reparto inicial, interpelado por Hefesto en la parte final de la obra (148-149). La Sombra ocupa el papel que Fuerza desempeñaba en la obra de Esquilo, transmitir el duro mandato de Zeus para que Hefesto encadene y ate a Prometeo a la roca. Pero a diferencia del personaje del griego, este espectro tampoco tiene voz. Prometeo y la Sombra nos recuerdan a esos fantasmas que pueblan actualmente los escenarios más modernos. Las únicas palabras pronunciadas por él en toda la obra son una mera alusión indirecta, que no se plasma en el texto ni oiremos en la representación. El Coro se refiere a ellas en esa larga intervención final que, de manera circular, cierra la obra:

(*Pausa. Prometeo gira la cabeza...*)
La compasión me dio poder para la comprensión.
¿Por fin hablaste! ¿Por qué dijiste eso? (153)

Encontramos también en el desenlace del drama una técnica característica en el conjunto de la obra poética de la autora: la súbita quiebra de las expectativas creadas por el poema a partir de la interacción de significados e intertextualidades complejas (Debicki, 1982: 82). Prometeo, asimilado hasta el momento con Jesucristo, pasa a ser, finalmente, tan solo el antecesor, el “justo” que le precede en su agonía para salvar a la humanidad:

y se citarán las tinieblas antes de su hora,
por ver cómo por una fina herida,
como esa tuya que brilla en el costado,
saldrá de nuevo la salvación del mundo.

Otro hombre morirá para que el hombre viva.
clavado pies y manos con hierros y cristales,
y como esta vez,
todo el martirio volverá a ser efectuado,
nadie evitará nada,
otra luz más poderosa que la tuya vendrá a iluminarnos
el destierro. (154)

Un final totalmente distinto al desenlace abierto que proponía Esquilo en su *Prometeo encadenado*, que el griego cierra con la exhibición de la ira de Zeus, desatada y tronante, y la imprecación final de Prometeo, que parece definitivamente encadenado (368). En el texto de la poeta, Prometeo permanece silencioso, mientras se anuncia la llegada de un futuro Salvador. La complejidad de alusiones simbólicas vuelve a estar presente. A pesar de las múltiples asociaciones y referencias expuestas, el Prometeo de Fuertes no era en realidad Cristo, sino tan solo su prefiguración. Con este “quiebro” final, Fuertes limaba la asimilación “heterodoxa” de Prometeo con el Salvador cristiano y facilitaba, con toda probabilidad, la aprobación de la censura. Estamos, por otra parte, ante un desenlace que se aparta totalmente del final de la tragedia conservada de Esquilo. El Prometeo orgulloso, altivo, firme frente al todopoderoso Zeus, queda aquí en un segundo plano, en favor de un Coro que confía en la misericordia del padre de los dioses y anuncia la llegada de una nueva víctima sacrificial que, esta vez sí, salvará a la humanidad.

Pero los principales cambios de la obra de la autora respecto al original griego se producen, como adelanté, en el ámbito técnico y formal. Junto con las ya señaladas variaciones estructurales (como la ampliación del desarrollo argumental o la reducción de la nómina de personajes), los parlamentos del Coro, Hermes y Hefesto se construyen en esta obra en forma de interpelación a una segunda persona del singular que permanece siempre muda (Prometeo). De ahí que constituyan, *de facto*, largos monólogos yuxtapuestos. El silencio del personaje que da título al drama marca formalmente la obra. Para dar cuerpo al destinatario implícito del texto, Fuertes incluye numerosas exclamaciones vocativas, que confieren al drama un sabor clásico innegable, y también repetidas interrogaciones retóricas, dirigidas a un “tú” que no responderá nunca a la interlocución demandada.¹⁹ Léxico e imagen poética vuelven una y otra vez sobre campos semánticos vinculados al sonido (como han ana-

¹⁹ Los ejemplos son múltiples a lo largo de la obra: “CORO- [...] ¿Qué palomas heriste?/ ¿Qué tallo de doncella has tronchado,/ qué guerra desencadenaste?/ ¿En qué delito se te cogió, oh amador de los hombres/ para que el castigo sea tan cruel y afilado?” (Fuertes, 2010: 145).

lizado en relación con otros poemas suyos Ynduráin, 1970; y Ugalde, 2011), tanto para expresar su presencia como su significativa ausencia (los obstinados silencios del mudo protagonista):

CORO- [...] Mas ahora callas,
y debes contarnos,
hemos venido a llorar con tu música,
hemos venido a que repartas tu pena con nosotros.
¿En qué crimen te sorprendieron? ¡Habla! (145).²⁰

También con el fin de predeterminedar la presencia del personaje y su interacción en escena desde el propio texto, se repiten acotaciones que aluden a las acciones que protagoniza el titán: “(*Prometeo llora, acaricia la tierra y moldea con ella algo semejante al hombre.*)” (140). De igual modo, los sentimientos y emociones del héroe, que se presentan a través de las acotaciones, sirven para dar voz en escena a su velada intimidad: “(*Prometeo triste contempla su obra inacabada, pregunta a Hermes con doloroso gesto ¿qué ha de hacer? y recorre angustiado una y mil veces la tierra que pisa.*)” (141).²¹ El texto de Fuertes insiste en la gestualidad y el movimiento del protagonista que, como se indica en alguna acotación, danza en escena: “(*Prometeo, con el gran poder del Fuego y la Luz en la mano, danza ofreciéndoselo al hombre. Después desaparece.*)” (144).²² Otras figuras poéticas inciden también en el aspecto “sonoro” y musical de esta pieza, como las repetidas aliteraciones,²³ paronomasias,²⁴ repeti-

²⁰ Se repiten estas imágenes de oposición entre el sonido y el silencio cuando Hefesto le ha atado ya a las rocas: “y ni mi voz le vale ya de venda,/ se desangra en dolor el hombre mismo./ Grita la catarata./ Si callara ella y el viento le oiríais gemir.” (Fuertes, 2010: 149).

²¹ “(*Prometeo quiere dar al hombre algo más que la vida, quiere darle la Luz. Y angustiado por su impotencia se la pide a Hermes.*)” (Fuertes, 2010: 142).

²² “(*Desaparece el Coro. Entra Prometeo, cargado de cadenas. Breve y dolorosa danza esperando al ejecutor.*)” (Fuertes, 2010: 146).

²³ “HEFESTO.- [...] y ni mi voz le vale ya de venda” (Fuertes, 2010: 149). “HEFESTO.- [...] Parece que pasan pájaros perfumados” (*ibidem*: 150).

²⁴ “HERMES.- [...] porque hacer el hombre es hacer el hambre” (Fuertes, 2010: 142). “HEFESTO.- [...] Para encadenaros en este precipicio que azotan las tormentas,/ las tormentas.../ Los tormentos,” (*ibidem*: 146).

ciones y paralelismos estructurales,²⁵ que conforman auténticas letanías y salmos:

HERMES: Quiero ayudarte, oh héroe más poderoso que el mismo huracán.

Lo que buscas lejos está cerca,

lo que buscas fuera está dentro,

lo buscas en la torre y está en la cueva. (141)²⁶

Oposiciones en oxímoron son figuras recurrentes y amplifican el complejo simbolismo poético de los largos monólogos,²⁷ mientras que la naturaleza, al modo romántico, se hace eco del estado de ánimo de los protagonistas. Prometeo aparece encadenado en un apartado risco, permanece aislado mientras le azotan las tormentas y le amenazan infinitos tormentos, un sufrimiento sin fin. Aunque la autora declarara en el prólogo a sus *Obras incompletas* (1975) que el conjunto de su obra poética se alejaba del interés por reflejar la naturaleza (Fuertes, 2020: 32), en esta pieza es un eje temático que sirve para acentuar el contexto trascendente y significado teológico de la pieza. Así proceden de la obra de Esquilo la alusión a la tormenta y los truenos como expresión de la ira de Zeus (143-44). Fuertes describe las repercusiones que tiene en los elementos el trágico episodio del castigo divino que recae sobre el héroe, Prometeo, con el ritmo y cadencia de una rítmica letanía:

HERMES: [...] Tiemblan los cimientos de la tierra,

Cuando los dioses te maldicen.

Y te envían dolor que no cabrá en tu cuerpo,

cuando los dioses te maldicen,

La angustia y soledad cabalgará en tu alma,

²⁵ "CORO.- [...] Sabemos que el dolor vuela en torno nuestro,/ sabemos que el dolor necesita posarse,/ ahora se acerca a uno ahora a otro,/ sabemos que el dolor es nuestro guía" (*ibidem*: 151).

²⁶ "HERMES.- [...] Has hecho al hombre,/ para darle vida y muerte al mismo tiempo,/ para darle ojos y ceguera,/ para darle hambre y esconderle el pan,/ para darle sed y ocultarle el Agua" (*ibidem*: 142).

²⁷ "HEFESTO.- ¡Ay qué paz tú, y yo que angustia!/ [...] Valiente tú/ y cobarde yo, para encadenarnos..." (*ibidem*: 146).

cuando los dioses te maldicen,

y ya el mar se sale de su cárcel

cuando los dioses te maldicen,

[...] Ya están los montes abriéndose en el aire,

cuando los dioses te maldicen.

Vuelan y graznan los pájaros de tortura

cuando los dioses te maldicen (144).

Los recursos formales mencionados redundan en la aportación renovadora de la versión de Fuertes en su concreción en los escenarios. Probablemente, el recurso técnico más llamativo, como adelanté, fuera la sugerencia de un original espacio sonoro, marcado por el sonido (el ritmo y la recitación), en contraposición al silencio continuado del protagonista. Sin el recurso a la palabra, la base de la interpretación escénica del papel protagonista se ciñe a la gestualidad y el movimiento corporal, con piezas de danza, como se deduce de las noticias de la representación. El estreno teatral del *Prometeo* de Fuertes, realizado en la clausura de la Semana de Cuba en Madrid, que se inauguraba el 26 de enero de 1954, estuvo organizado por la Asociación de estudiantes cubanos en Madrid, en colaboración con el Instituto de Cultura Hispánica, y celebraba el centenario del poeta cubano José Martí. Pocos días antes, se había producido en el Ateneo madrileño la Semana Norteamericana, y pocos días después, el mismo Instituto de Cultura Hispánica daría paso a la Semana de Brasil. La Semana de Cuba visibilizaba la reanudación de las relaciones diplomáticas entre la España de Franco y la isla caribeña tras el reciente golpe militar del general Batista (1952). En los actos estuvieron presentes cargos públicos de embajadas e instituciones culturales españolas y cubanas, se realizaron declaraciones oficiales de amistad hispano-cubana, y se logró cierta repercusión mediática, especialmente en *ABC*, diario que siguió de cerca el programa (misa inaugural, homenaje a José Martí, conferencias sobre temas artísticos y culturales, y otro espectáculo de música y danza). *ABC* publicó en sendas portadas fotos de los principales eventos públicos, pero no se hizo eco de la representación del drama de Fuertes.²⁸

²⁸ Para esta cuestión, pueden verse las noticias sobre las actividades en Madrid publicadas

Prometeo se estrenó en la segunda sesión de actuaciones, que tuvo lugar el 30 de enero en el Instituto de Cultura Hispánica, y fue anunciado por algunos diarios como espectáculo de poesía, música y danza. Su representación estuvo a cargo de tres artistas cubanos, Ramiro Guerra, Heriberto Dumé y Osvaldo Pradere, quienes habían protagonizado ya otro “interesante programa” de música, baile y recitación en la primera sesión celebrada en el Círculo de Bellas Artes (Narvió, 1954). Así anunciaba el diario *Pueblo* la segunda sesión artística que enmarcó la representación de *Prometeo*:

Gloria Fuertes es una poetisa inquieta. Un buen día le hace versos a los mendigos del Sena y otro se siente atraída por el mito fabuloso de ‘Prometeo’. Dentro de unos días, en el salón teatro de Cultura Hispánica, tres artistas cubanos van a dar plasticidad escénica a un poema, para mimo y ballet, que Gloria ha escrito y titulado ‘Prometeo’. El bailarín Guerra encarnará a Prometeo. Sobre su acción y los pasos de danza acordados a la música, los recitadores Dumé y Pradere dirán los versos de Gloria. El ensayo promete ser muy feliz. Los versos, que conozco, ya son muy buenos. (Trenas, 1954)²⁹

El estreno de la obra en el Instituto de Cultura Hispánica, en función única, estuvo precedido por una primera parte a cargo de estos tres artistas, que recitaban y bailaban textos de Federico García Lorca, Walt Whitman y A. de Mascaque; sesión tras la que se produjo un descanso que daría paso al drama poético de Fuertes, calificado como ejemplo de “teatro nuevo”, elogiado por su acertada realización y bien acogido por el “escogido” público: “En la segunda parte se puso en escena una interpretación de *Prometeo* por la novel y genial autora Gloria Fuertes, que en

en la sección “Vida académica, cultural y artística” de *ABC* los días 26, 27, 29, 30 de enero de 1954, y entrevista de José de las Casas (1954), del día siguiente. Véase también en *Ya* los días 26 y 29 de enero de 1954, y la columna de Pilar Narvió en *Pueblo*. Esta semana de eventos daría paso, pocos días después, a la inauguración de nuevas instalaciones en la Embajada de España en Cuba (*ABC*, 3 de febrero de 1954, portada), y a la actuación en aquel país de la compañía española de “Coros y danzas”, que estuvo en gira por la isla.
²⁹ Julio Trenas (1954: [15]) alude en su columna al poema inédito de Gloria, “Mendigos del Sena”, que la autora publicaría pocos meses después en *Antología y Poemas del Suburbio* (Fuertes, 1954: 31).

versos perfectos y llenos de dramatismo supo infundir su acusada personalidad a la gran tragedia, en un conseguido intento de teatro nuevo, con ballet y poesía” (V.H. 1954).

La utilización de los mitos clásicos en el teatro latinoamericano ha sido analizada en varias ocasiones como un eficaz recurso que permite integrar la tradición cultural occidental con el imaginario propio del Nuevo Continente. Los universitarios cubanos representaban a los clásicos en La Habana ya en los años 40 (Hualde Pascual, 2012). Paralelamente, representar en España esta versión de la tragedia griega permitía a los artistas cubanos llevar su creación a un nuevo público que se acercaba a su arte a través de la universalidad del mito. Lamentablemente, no sabemos nada sobre la música que se utilizó para su montaje, aunque sí se informa en la prensa de la interpretación por parte de estos intérpretes de un primer espectáculo de música y baile del folclore cubano.

El bailarín, coreógrafo y teórico de la danza Ramiro Guerra Suárez (1922-2019), influido por la escuela alemana de ballet clásico y por el movimiento de danza moderna de los Estados Unidos (bajo el magisterio de Martha Graham), es considerado como el pionero de la danza contemporánea en Cuba, con hitos como la creación del Conjunto Nacional de Danza Moderna en 1959, tras la victoria de la revolución castrista, y la creación del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Ramiro Guerra, intérprete del personaje de Prometeo en la obra de Fuertes, llevó a cabo otras recreaciones de tragedias clásicas en el ambiente local (caribeño), anticipando así la exploración actual sobre choques culturales y posibilidades de la multiculturalidad.³⁰ Premio Nacional de Danza y símbolo de la integración del folclore cubano en la danza contemporánea, ha sido también muy reconocido por sus ensayos teóricos, con unas tempranas

³⁰ Guerra realizó coreografías de vanguardia en La Habana para varias escenas de las conocidas tragedias lorquianas *Yerma* y *Bodas de sangre*, ambas montadas en 1950 en el Teatro de los Yesistas por la “Compañía Dramática Cubana Las Máscaras”, dirigida por Andrés Castro, compañía en la que Heberto Dumé trabajó también como ayudante de dirección. La crítica ha destacado su trilogía posterior de coreografías, *Suite Oruba* (1960), *Orfeo Antillano* (1964) y *Medea y los negreros* (1968), obras en las que fusiona mitos africanos y mitos griegos —occidentales— (Pérez León, n.d.).

muestras publicadas a finales de los años 40 en una de las primeras revistas culturales cubanas, titulada —¡cómo no!—, *Prometeo* (Riera Sanz, 2012).³¹

Por su parte, el director, escenógrafo y actor cubano Heberto Dumé (1929-2003), artífice también del estreno de Fuertes, es otro señalado nombre de la vanguardia artística caribeña, habiendo desempeñado la dirección del Teatro Nacional Cubano con el triunfo de la revolución, y desarrollado una relevante carrera en Estados Unidos tras su exilio posterior —fue creador del *Dumé Spanish Theater* de Nueva York, y ha sido bien reconocido por sus recitales poéticos y la representación continuada de teatro hispano en Estados Unidos—.³² Parece probable que fueran estos artistas cubanos quienes demandarán a Fuertes una versión de la obra griega, que pudo haber sido justificada ante las instituciones organizadoras como otro homenaje a José Martí, poeta romántico que incorporó los mitos clásicos en su poesía decimonónica y que, durante los años que pasó en España, escribió un poema sobre Prometeo, con alusiones al baile (Ruiz Pérez 2020). El compromiso inicial de Guerra y Dumé con la revolución cubana y los relevantes cargos que asumirían posteriormente, en 1959, en el ámbito de la gestión cultural de Cuba, redundan también en el potencial carácter de denuncia política encubierta contra las dictaduras de Franco y Batista, vigentes todavía en 1954 en España y Cuba; denuncia que subyace en su elección del mito prometeico para las celebraciones de la Semana de Cuba en Madrid.

Podemos concluir, pues, que estamos ante una obra programada para superar el control de la censura y poder dar expresión a una reflexión ética y política, en una utilización del mito que lleva siendo tal durante siglos, pero que ha cobrado una sorprendente revitalización en el período contemporáneo. Recordar algunas de las claves del contexto social y político en el que se produjo la escritura y representación de esta obra teatral casi del todo olvidada de la poeta Gloria Fuertes, permite pro-

³¹ Tampoco parece casual la existencia en aquellos mismos años de un grupo de teatro “Prometeo” y de una Sala Prometeo, en La Habana.

³² Osvaldo Pradere, actor, director y marionetista, se especializó en teatro de guiñol y teatro para niños bilingüe, también en la ciudad de Nueva York.

fundizar también en el significado histórico de los mitos, reflexionando sobre el contenido ético y político que les otorgaron nuestras creadoras en cada sociedad y período concretos. Representada a partir de recursos técnicos innovadores, de clara significación alegórica, la obra de Fuertes deja de lado los extensos parlamentos que profiere el Prometeo griego y condena al suyo al silencio. Al analizar su texto, la prolongada ausencia de voz del protagonista aparece como un recurso técnico sobresaliente, frente a los largos parlamentos que el héroe sufriente pronunciaba en la tragedia griega. La acción arranca con antelación a la de la tragedia de Esquilo: la autora dramatiza el acto que lleva a Prometeo a su condena, la entrega del fuego a los mortales, y le convierte ante los espectadores en un mudo “Cristo” sacrificial. La suerte del héroe aplastado por un poder superior, injusto y tiránico, le sirve así para sugerir el destino de una buena parte del pueblo español, al que la dictadura niega la voz. Refuerza para ello el simbolismo religioso potencial de la obra, que encubre los más que probables objetivos “políticos” de la representación: la denuncia contra las dictaduras militares vigentes en España y Cuba en la primera mitad de los años 50 por parte de los creadores de aquel único espectáculo; una intencionalidad de crítica política paradójicamente inserta en una acción de política exterior institucional y “oficial”.

Recibido: 14/09/2021

Aceptado: 07/12/2021

Referencias bibliográficas

Abellán, Manuel L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.

Amestoy, Ignacio (2019), *Siempre la tragedia griega. Claves de la escritura dramática*. Madrid: Complutense-RESAD.

Boitani, Piero (2001), *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Barcelona: Península.

Booth, Wayne C. (2005), "Mundos metafóricos. Mitos, sus creadores y sus críticos", en *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*, México: Fondo de Cultura Económica, 319-348. [ed. orig. inglés 1988].

Cano, José Luis (1991), *Vida y poesía de Gloria Fuertes*, Madrid: Torre-
mozas.

Casas, José de las (1954), "Cómo y por qué han celebrado los estudiantes cubanos 'La semana de Cuba' y el primer centenario de Martí", *ABC*, 31 de enero, p. 45.

Conde, Carmen (1954), *Poesía femenina española viviente. Antología*, Madrid: Ediciones Arquero.

Debicki, Andrew (1982), "Gloria Fuertes. Intertextuality and Reversal of Expectations", en *Poetry of Discovery. The Spanish Generation of 1956-1971*, Kentucky: University Press of Kentucky, pp. 81-101.

Engelson Marson, Ellen (1993), "Gloria Fuertes (b.1918)", en Gould Levine, Engelson Marson and Feiman Waldman (eds.), *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*, Westport/Connecticut/London: Greenwood Press, pp. 194-210.

Esquilo (2015), *Tragedias*, trad. y notas de B. Perea; introd. F. Rodríguez Adrados; rev. B. Cabellos, Madrid: RBA (1ª ed. Gredos, 1982).

Fuertes, Gloria (1954), "Antología y Poemas del Suburbio (inéditos)", *Lírica Hispana*, Caracas, XII, 134 (abril), pp. 1-47.

--- (1980), *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*, ed. Pablo González Rodas, Madrid: Cátedra.

--- (2010), *Prometeo*, en *El caserón de la loca. Y otras obras de teatro*, Madrid: Torre-
mozas, pp. 137-154.

--- (2020), "Prólogo", en *Obras incompletas* [1ª ed. 1975], ed. de la autora, Madrid: Cátedra, pp. 19-38.

García Gual, Carlos (1981), *Mitos, viajes, héroes*, Madrid: Suma de Letras.

--- (2009), *Prometeo: mito y literatura*, Madrid: FCE.

--- (2017), "Prometeo", en *Diccionario de mitos*, Madrid: Turner, pp. 321-326.

González Rodas, Pablo (1980), "Introducción", en *Historia de Gloria: Amor, humor y desamor*, Madrid: Cátedra, pp.27-50.

Hormigón, Juan A., dir. (1997), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994). Vol. II. Siglo XX (1900-1975)*, Madrid: ADE, pp. 521-527.

Hualde Pascual, Pilar (2012), "Mito y tragedia en la Literatura Iberoamericana", *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, pp. 185-222.

Marquerie, Alfredo (1959), *Veinte años de teatro en España*, Madrid: Editora Nacional.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2010), *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid: UNED.

Morán Rodríguez, Carmen (2017), "¿Porque un hombre vendrá que amará al hombre? Prometeo, de Gloria Fuertes", *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 3, pp. 121-145.

Muñoz Cáliz, Berta (2004), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* [tesis doctoral], Madrid: Universidad de Alcalá.

Narviñón, Pilar (1954), "Semana de Cuba (Crónica mundana)", *Pueblo*, 28 de enero, s.p. [11].

Nieva-de la Paz, Pilar (1998), "Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: una aproximación panorámica", en Túa Blesa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de Semiótica*, Zaragoza: Asociación Española de Semiótica y Tropelías, vol. III, pp. 267-273.

--- (2018), "Otras formas de denuncia: imaginarios fantásticos y revisiones narrativas del Mito y de la Historia", en *Escritoras españolas contemporáneas —Identidad y Vanguardia*, Berlin: Peter Lang, pp. 89-98.

Nussbaum, Martha C. (1995), *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor.

O'Connor, Patricia (1988), "Las dramaturgas españolas y la 'otra censura'", *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 5, pp. 99-117.

Payeras, María (2003), *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid: Sial.

Pérez, Janet (1995), "Gloria Fuertes", *Modern and Contemporary Spanish Women Writers*, Boston: Twayne Publishers, pp. 106-114.

Pérez León, Roberto (n.d.), "Prolegómenos a los Orígenes de la Danza Moderna Cubana", *Cubaescena. Portal de las Artes Escénicas cubanas*. <<https://cubaescena.cult.cu/prolegomenos-los-origenes-la-danza-moderna-cubana/>> [consultado: 12/07/2021].

Plaza-Agudo, Inmaculada (2017), "Mitos, relaciones de poder e identidad femenina en el teatro de Lourdes Ortiz: Yudita, Cenicienta y Aquiles y Penteseila", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42.2, pp. 81-115.

Ragué-Arias, María-José (2005), "Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra", en Vilches de Frutos, coord. y ed., pp. 11-21.

Riera Sanz, Carolina (2012), *Ramiro Guerra, bailarín, coreógrafo y maestro* [tesis para obtener el título de profesor especializado en danza], Santiago: Universidad de Chile.

Rodríguez Adrados, F. (1982), "Introducción general", en *Esquilo* (2015: IX-XXXVIII).

Ruiz Pérez, Ángel (2020), "Tradición clásica y mitos en la poesía cubana del siglo XIX", *Fortunatae*, 32.2, pp. 683-694.

"Semana" (1954), "Semana de Cuba", *Ya*, 26 de enero.

"Noticias" (1954), "Noticias generales. Ofrenda de flores ante el monumento a Cuba", *Ya*, 29 de enero, p. 4.

Serrano, Virtudes (2008), "Las dramaturgas españolas actuales y los mitos clásicos", en Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre*

pasado y presente, Hildesheim/ Zürich/ New York: Georg Olms Verlag, pp. 17-29.

Torrente Ballester, Gonzalo (1957), *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Guadarrama.

Trenas, Julio (1954), "Crónica de Madrid. [...] Prometeo y la poetisa", *Pueblo*, 28 de enero, s.p. [15].

Ugalde, Sharon Keefe (2011), "Community and the Privileging of Sound in the Poetry of Gloria Fuertes", en Margaret H. Persin (ed.), *In Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*, Lewisburg: Bucknell University Press, n.p.

V.H. (1954), "Gloria Fuertes obtuvo un gran éxito teatral en la clausura de la Semana de Cuba", *Arriba*, 31 de enero, p. 21.

Vila-Belda, Reyes (2017), *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y Mercado editorial (1954-1962)*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Vilches-de Frutos, Francisca (1988), "El mito literario en el teatro español de la postguerra", en Francisco Ruiz Ramón y César Oliva (coords.), *El mito en el Teatro Clásico Español*, Madrid: Taurus, pp. 82-88.

---, coord. y ed. (2005), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Ámsterdam/ New York: Rodopi.

Watt, Ian (1996), *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: University Press.

Ynduráin, Francisco (1970), "Prólogo", en Gloria Fuertes, *Poesía. Antología poética (1950-1969)*, Barcelona: Plaza y Janés, pp. 7-45.

RESEÑAS

Bernárdez Rodal, Asunción, *Soft Power: heroínas y muñecas en la cultura mediática*, Madrid: Fundamentos, 2018. 198 pp. ISBN 9788424513672.

DOI: 10.5944/rei.vol.9.2021.32072

Reseña de MARÍA ANTONIA SANTOS SANZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Cultura mediática y *soft power*

El libro de Asunción Bernárdez Rodal *Soft Power: heroínas y muñecas en la cultura mediática*, que apareció en 2018 en la editorial Fundamentos, reelabora y actualiza algunos de sus artículos ya publicados a lo largo de los últimos años, a la vez que nos ofrece material inédito. Como Profesora de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, Bernárdez Rodal ha realizado el valioso trabajo de trasladar su vasto conocimiento sobre las culturas mediáticas y su influencia en la configuración social a una lectura que está al alcance no solo de especialistas en el tema, sino también de un público más amplio. Afirma que el volumen no pretende ser académico ni sistemático, aunque creemos que tiene bastante de los dos aspectos. Lo que nos ofrece es una obra divulgativa de calidad, con contenidos teóricos y prácticos, con multitud de ejemplos y con el valor añadido de innumerables recuerdos y anécdotas personales, que evocan en el receptor vivencias que adquieren otro valor, otra significación, tras su lectura. La autora, con una larga trayectoria en la investigación feminista, se centra en el problema de la desigualdad de género, en las construcciones culturales que han establecido la *ortodoxia* de lo masculino y lo femenino y que han configurado múltiples estereotipos. No obstante, estamos ante una monografía que trasciende ese asunto concreto y que posee, en nuestra opinión, un valor adicional extraordinario, que es la posibilidad de aplicar el mismo enfoque para analizar otras realidades cercanas, otros campos de interés profesional, la vida política o cualquier fenómeno o acontecimiento social, de modo que, tras lo que parece natural, podamos descubrir construcciones culturales interesadas.

Para poder realizar este ejercicio con capacidad crítica, *Soft Power* pone en las manos del público lector múltiples herramientas, a modo de guía para analizar la cultura mediática que da forma a nuestra sociedad. Parte de las reflexiones del politólogo estadounidense Joseph Nye, que acuñó en los años noventa del siglo pasado la expresión *soft power* ('poder blando') para explicar el poder de la cultura y de las ideas frente a las formas coercitivas de ejercer presión, esto es, frente al *hard power* o poder duro. Bernárdez Rodal toma prestado el concepto de *soft power*, y con él se refiere al poder de los medios de comunicación para conformar la ideología social. Para analizarlo, divide su obra en doce capítulos. El primero nos introduce en la llamada cultura *mainstream*, de consumo masivo, que tiene una influencia capital en la configuración de las estructuras sociales, y es la muestra inicial que funciona como marco teórico para el monográfico. En él se trata el concepto de poder en general, de poder simbólico en particular, y de la desigualdad en su reparto. Se aborda la habilidad del patriarcado para camuflarse, para promocionar la falsa idea de que la sociedad ya ha alcanzado la igualdad de género. Se nos alerta sobre las industrias culturales, verdaderas creadoras de la influyente cultura mediática, cuyos objetivos no son solo económicos, sino que también persiguen reforzar modelos y valores sociales que son, en su mayoría, convencionales, en los que lo masculino es presentado como superior a lo femenino y que nos muestran como natural que los hombres deban tener más poder que las mujeres.

Los capítulos segundo, tercero y cuarto tratan temas relacionados con las mujeres artificiales: muñecas y *cíborgs* en el segundo, las muñecas Barbie en el tercero, y los cuerpos femeninos sexualizados o *descarnalizados* en el cuarto. Concretamente en el segundo, la profesora nos descubre varias referencias de obras literarias y cinematográficas en las que un hombre prefiere una mujer artificial, una muñeca bella y sumisa, a una mujer real y ante este ideal inalcanzable las féminas reales no tienen cabida, salvo que acepten el juego de ser mujeres-muñecas, que presten una atención casi patológica a su aspecto exterior y que acepten un rol pasivo. En el siguiente capítulo la autora nos invita a reflexionar sobre el juego infantil, que es una actividad natural, pero cuya materialización, según sean niños o niñas los agentes, es pura cultura transmitida por el grupo social, y no de modo inocuo. Considera, además, que el juego es

una herramienta muy útil para que los menores imaginen posibilidades y mundos que no existen. Con relación al éxito de Barbie, comenta Bernárdez Rodal que la muñeca ha sido muy criticada porque propone un modelo de belleza que perpetúa la dominación patriarcal. Entiende que, en su día, Barbie dio más opciones a las niñas, que ya no jugaban a ser las mamás de Barbie, sino sus amigas, y esto suponía una exploración del mundo adulto y no tanto la insistencia en los roles tradicionales. Además, nos hace reflexionar sobre la salida de la infancia, más traumática para las niñas que para los niños, puesto que ellas perciben que el modelo femenino que se les ha adjudicado no las empodera y se rebelan contra lo que entienden como imposiciones limitativas, mientras que los niños se ven situados en un lugar que consideran correcto.

Nos acerca, a continuación, en el capítulo cuarto, a dos modelos opuestos de mujer que aparecen en los medios, sobre todo en los publicitarios: mujeres sexualizadas y *descarnalizadas*. Explica la autora que las mujeres aparecen, en general, sexualizadas, con cuerpos idealizados y en actitudes vulnerables. Y la visibilidad de esos cuerpos ideales invisibiliza los cuerpos reales de las mujeres, que no encajan en esa corporalidad difundida por los medios. Los hombres, en general, aparecen como dominadores, con mirada fija y atenta, y casi siempre en un plano superior a aquel en que se sitúan las mujeres. Además, se emplean estrategias de cosificación, como la fragmentación de la imagen del cuerpo femenino, que rara vez se da con el cuerpo masculino. Esas imágenes trasladan una percepción de que las mujeres están disponibles para la mirada y el uso de los hombres, como objetos a disposición de su poseedor. En el polo opuesto, Bernárdez Rodal observa cómo se promociona otra imagen irreal de la feminidad: la mujer *descarnalizada*, como ser etéreo, flotante, mirando al infinito, similar a las imágenes tradicionales de la Inmaculada Concepción, un modo distinto de negar la visibilidad a las mujeres de carne y hueso, que nos pone también en alerta sobre el carácter normativo que han adquirido los medios de comunicación en nuestro sistema cultural, que imponen reglas distintas para hombres y mujeres sobre el modo de presentarse en sociedad. Así, ese ideal normativo exige de las mujeres una dedicación alta al cuidado de su aspecto.

En lo que respecta al siguiente bloque, del quinto al décimo capítulo, la profesora aborda el tema de los heroísmos en la cultura mediática. Invita en ellos a un viaje en el que trata sobre batallas simbólicas, sobre la preponderancia del heroísmo masculino, sobre el caso concreto del fútbol y sobre la incorporación y evolución de las heroínas femeninas en el cine. Propone en el capítulo quinto varias reflexiones sobre el gusto de nuestra sociedad por las historias de héroes, el punto de vista masculino mayoritario en las narrativas de cualquier tipo, la devaluación simbólica de la forma en que miran el mundo las mujeres, su marginación en las industrias culturales y el peligro del *autismo cultural*, propiciado por las ofertas de información personalizadas de buscadores y redes sociales. Cuando en el capítulo sexto aborda el fenómeno del fútbol, lo estudia como sublimación de la heroicidad masculina en la sociedad y en los medios de comunicación, especialmente en la televisión. Nos enfrenta con ello a la construcción cultural que determina que hay deportes más adecuados para los hombres que para las mujeres, y que magnifica cualquier logro masculino, sobre todo futbolístico, e invisibiliza la presencia de mujeres en el deporte al proporcionar una cobertura mediática insignificante a sus resultados, por positivos que estos sean. Acto seguido, dedica la autora el capítulo séptimo a las emociones del poder y da entrada a la heroína Wonder Woman. La reflexión que nos propone es que no debe verse como natural que quien tiene el poder imponga su modo de ver el mundo. Wonder Woman nació como heroína de cómic en los años cuarenta y desde entonces ha sido un personaje polémico, porque representaba el poder femenino fuera de los roles familiares tradicionales. Explicita que, en 2017, ante el estreno de la película *Wonder Woman*, la crítica se centró en la sexualización del personaje, sin resaltar su fortaleza y lo positivo que era ofrecer modelos de heroínas mujeres. En consonancia con este perfil, en el capítulo octavo despliega la autora ante nosotros la evolución de las heroínas en la literatura y el cine. En una etapa inicial, aproximadamente a partir de los años ochenta, aparecieron las llamadas heroínas fálicas, que se caracterizaban por presentar atributos típicamente masculinos, principalmente por adentrarse en el mundo de la violencia sin recibir castigos simbólicos, como sucedía con anterioridad. La autora ilustra esta modalidad con varios ejemplos del cine: la teniente Ripley, en *Alien, el octavo pasajero* (1979); Sarah Connor, en *Terminator*

2: *el juicio final* (1991); Lara Croft, en *Lara Croft-Tomb Raider* (2001), entre otros, y analiza con detalle el caso de Beatrix Kiddo, personaje protagonista de las dos partes de *Kill Bill* (2003, 2004), una heroína que maneja la violencia de forma despiadada, dentro de un cuento justiciero de venganza. A continuación, se centra en dos figuras con un perfil muy distinto, evolucionadas: Lisbeth Salander, protagonista de la saga literaria y cinematográfica *Millenium*, y Neytiri, protagonista del filme *Avatar*. Refiere Bernárdez Rodal que en la película *Millenium 1: los hombres que no amaban a las mujeres* (2009), Salander vio en su infancia los malos tratos que sufrió su madre a manos de su padre, y que, posteriormente, fue víctima de un hombre malvado que tenía la obligación institucional de protegerla. Salander tiene una gran inteligencia, un cuerpo de adolescente, es bisexual y responde al maltrato masculino con violencia de la misma intensidad. Pero no renuncia a una atribución de la feminidad tradicional, el cuidado de los demás, y venga la violencia que sufren ella y otras mujeres de su entorno. La autora subraya que lo que conmueve del personaje es su fortaleza moral. Por otro lado, señala que la película *Avatar* (2009) supuso otro salto cualitativo de la heroicidad femenina en la cultura *mainstream*. Menciona muchas novedades aportadas por este título, de las que destacamos la aparición de una naturaleza feminizada, luminosa y delicada, la preocupación ecológica y la presencia de mujeres en pie de igualdad con los hombres. De hecho, aparecen tres personajes femeninos muy relevantes en diferentes campos: en el terreno bélico, la guerrera Neytiri; en el científico, la doctora Grace Augustine; en el religioso la líder espiritual Mo'at, lo que supone un gran avance sobre anteriores imaginarios en los que las mujeres en esos campos solo aparecían como personajes secundarios.

El capítulo noveno está dedicado a *Los juegos del hambre*, trilogía literaria aparecida entre 2008 y 2010, a la que siguió una serie de cuatro películas que se estrenaron entre 2012 y 2015. La protagonista es una adolescente, Katniss Everdeen, que vive en un gran estado llamado Panem, compuesto por distritos controlados por el Capitolio, que acumula toda la riqueza y el poder, y que obliga cada año a que un chico y una chica de cada distrito, elegidos por sorteo, participen en un programa de telerrealidad, *Los Juegos*, en el que los elegidos, entre ellos Katniss, deberán luchar a muerte hasta que solo sobreviva uno. Señala la autora

que tanto la novela como la película contienen una crítica feroz a la frivolidad del mundo de la imagen. Resalta también que Katniss tiene que usar la violencia, pero que nunca lo hace con ensañamiento, que sus actos son motivados y que no es un personaje con cuerpo hiperfemenino y comportamiento hipermasculino, como Lara Croft, por ejemplo. Declara su preferencia por esta heroína porque es una figura de otro tipo, que transita con naturalidad en el imaginario de las nuevas guerreras, que no tienen que dejar de ser mujeres para ser creíbles. Señala que puede ser un modelo positivo para las jóvenes, ya que plantea el uso de la fuerza física para su supervivencia, el reconocimiento de valores tradicionalmente femeninos como los cuidados y la empatía, y la posibilidad de construirse una identidad propia positiva, sin la exaltación de la belleza como valor propiamente femenino. Termina la autora el repaso a la heroicidad femenina en la cultura *mainstream* con el capítulo décimo, que dedica al análisis de la serie de televisión *Outlander* (2014), basada en una saga de novelas homónima. La protagonista es Claire Beauchamp, enfermera inglesa que acaba de terminar sus servicios en el frente durante la Segunda Guerra Mundial. Beauchamp da un salto en el tiempo y retrocede a mediados del siglo XVIII, desde el Reino Unido hasta una Escocia en guerra con Inglaterra, logrando hacerse con un lugar distinto al de las mujeres de la época: consigue que su voz se oiga, destaca por su sentido del humor, tiene ideas políticas, ejerce de sanadora, da órdenes a los hombres y tiene una sexualidad muy activa. En el nuevo marido de la protagonista en ese pasado al que llega, se da también una transformación de sus valores morales, que ganan en empatía aprendida de su mujer. Por todo ello, esta serie fue calificada de feminista, sin que, probablemente por primera vez, se hiciera de modo peyorativo.

Cada uno de los dos últimos capítulos de *Soft Power* tiene entidad independiente. El penúltimo propone una reflexión sobre la violencia que, en la vida real y en la ficción, es eminentemente masculina. Tras examinar cómo en el mundo ficcional distintos tipos de heroínas han ido encontrando su lugar, observa que es mucho más difícil encajar en las historias de ficción personajes que sean mujeres violentas, ya que se las considera algo monstruoso. Ejemplifica esa situación con dos películas: *Baise-moi* (2000) y *Monster* (2003), la primera sobre sexo y violencia infligida por dos mujeres y la segunda sobre una asesina en serie. En todo

momento la autora matiza que no habla de modelos de comportamiento, sino de posibilidades que hacen que sea legítimo que los varones utilicen la violencia en la ficción, pero que resulte mucho menos aceptable si la utilizan las mujeres. Bernárdez Rodal cierra la obra con un capítulo dedicado a una alianza cultural que llevaron a cabo en 2010 Lady Gaga, icono de la cultura pop, y Marina Abramovic, prestigiosa *performer* galardonada recientemente con el Premio Princesa de Asturias de las Artes. Con ello ambas artistas ganaron mucho: Abramovic se dio a conocer entre los millones de seguidores de Lady Gaga y esta ganó capital simbólico, esto es, prestigio cultural, al asociarse con una artista legitimada en el mundo de la alta cultura, lo que puede ser un ejemplo valioso en un mundo en el que para las mujeres es costoso acceder a la parte productiva del sistema cultural.

Hemos visto de la mano de Bernárdez Rodal cómo la cultura mediática, que llega a amplios sectores de la población, es capaz de modelar construcciones sociales, formas de pensar y de organizar el mundo, y también, específicamente, es capaz de crear, reforzar o modificar estereotipos. Con su examen de multitud de situaciones de amplio alcance, nos ha mostrado que los valores masculinos siguen siendo los predominantes, aunque cada vez sea esto menos obvio. Pensamos que este objetivo lo logra con un estilo claro y ameno, con explicación de cada término especializado y con un lenguaje inclusivo equilibrado, ya que utiliza genéricos no marcados por el género como *ser humano*, *persona*, *individuo* o *sujeto*, y opta por el desdoblamiento de determinantes. En este ámbito, nos hemos planteado si ese mismo análisis de la autora sobre las relaciones de poder en la cultura mediática, realizado desde la perspectiva de género, puede aplicarse a otras realidades cercanas. Para ello, es importante prestar atención a situaciones de dominación que podrían pasar desapercibidas y reconocer aquellas que puedan suponer su superación. Proponemos, de este modo, sintetizar una batería de cuestiones sencillas, inspiradas en la lectura de *Soft Power*, que puedan ayudar a detectar construcciones culturales de género:

- Identificar cada relación personal como igualitaria o de dominación, a través del análisis de parámetros económicos, emocionales, de reconocimiento social, de reconocimiento familiar y de existen-

cia de amenazas o violencia física. Prestar atención a la evolución en el tiempo de la situación de dominación.

- Comprobar si la persona dominada ejerce algún tipo de resistencia o si tiene actitudes de complicidad con la persona dominadora.
- Detectar falsos equilibrios que puedan encubrir dominaciones latentes.
- Buscar rasgos feminizados o masculinizados, de acuerdo con los patrones tradicionales de género, tanto en mujeres como en hombres.
- Detectar manipulaciones, esto es, impulsos disimulados al obrar o pensar ajenos.
- Examinar la indumentaria y su capacidad de revelar u ocultar los detalles corporales (adornos, tacones, sexualización...) y detectar situaciones de cosificación corporal.
- Analizar, en los casos en que exista violencia física o psíquica, sus motivaciones, justificaciones y posibles gratificaciones o castigos, reales o simbólicos.
- Determinar si hay empoderamiento femenino, medido por su capacidad de desbordar estereotipos de género tradicionales, y realizar un análisis simétrico sobre el posible empoderamiento masculino.

Cultura mediática y teatro

Hemos elegido el fenómeno teatral para realizar una aplicación de la monografía reseñada, que consideramos puede ser una guía para otras producciones artísticas. En *Soft Power* no hay referencias teatrales posiblemente porque las Artes Escénicas son medios con un alcance que dista mucho de ser masivo, quizá con la única excepción de algunos afamados espectáculos. Pero, sin duda, podemos extrapolar muchos de los supuestos analizados por Bernárdez Rodal, aunque lejos han quedado los tiempos en que ciertas obras permanecían durante años en escena, de modo continuado, y con dos funciones diarias, cuando la competencia de otros medios no era tan grande. Un caso no muy alejado en el tiempo que podemos citar es la comedia de Alfonso Paso *Enseñar a un sinvergüenza*, que permaneció en escena durante dieciséis años, entre 1967 y 1983, con más de doce mil representaciones y cinco millones de

espectadores. El argumento exponía el caso de una mujer culta, cuya vida solo cobra sentido al enamorarse de un crápula mujeriego y al someterse rendidamente a sus encantos. En aquel momento, en los últimos años de la dictadura y los primeros de la democracia, era fácil encontrar todavía montajes en los que los estereotipos de género más tradicionales se mostraban con naturalidad. A la hora de realizar el análisis de este tipo de obras tenemos presente que el teatro es un medio distinto de los analizados en *Soft Power*, pero las cuestiones propuestas facilitan unas coordenadas complementarias para la observación del texto dramático o del espectáculo teatral. No siempre serán todas pertinentes para una obra determinada, incluso puede requerirse añadir alguna otra, pero el análisis de las relaciones de poder y la conciencia del encasillamiento en roles tradicionales de género, o de su superación, hará nuestras valoraciones de una obra más completas y, por qué no, más lúcidas.

En cuanto a montajes recientes, sugerimos también aplicar la guía anterior a una comedia que, en nuestra opinión, va más allá del mero entretenimiento: *El nombre* (2010), de Alexandre de la Patellière y Matthieu Delaporte, representada en el Teatro Maravillas de Madrid en 2014, en la versión castellana de Jordi Galcerán. La hemos elegido, además de por su temática, porque ha llegado al gran público y porque los autores dirigieron una versión cinematográfica, muy fiel al texto teatral, muy premiada y con una amplia difusión internacional. Para su análisis nos centraremos en las relaciones personales y en las palabras, acciones y actitudes que las ponen de manifiesto. En esta pieza, Pedro e Isabel son un matrimonio que ha invitado a unos amigos a cenar. En realidad, se trata de una cena familiar, puesto que los invitados son Vicente, hermano de Isabel y mejor amigo de Pedro; Ana, esposa de Vicente; y Carlos, amigo de la familia desde hace treinta años, y especialmente amigo de Isabel. Hay un sexto personaje, Rosa, la madre de Isabel y de Vicente, que interviene por teléfono, aunque no se escucha su voz. Vicente y Ana esperan un hijo, y el futuro padre, antes de que llegue su mujer a la reunión, gasta una broma a todos acerca del nombre que han elegido para el niño. Los demás, que lo toman en serio, primero se asombran y luego se disgustan, y lo que iba a ser una reunión en paz y armonía se transforma en una situación violenta en la que afloran multitud de tensiones ocultas. Para analizarla, vamos a referirnos en primer lugar a las relaciones de pareja

con ayuda de la guía de análisis elaborada. En el matrimonio de Pedro e Isabel se da una situación de supeditación de Isabel a Pedro. Ella encarna un rol tradicional de mujer abnegada y, aunque es profesora de Literatura en un instituto, nadie se interesa por su faceta profesional, mientras que los personajes hablan de los cursos de verano de Pedro en una Universidad de Moscú, de las magníficas ventas inmobiliarias de Vicente, de lo que ha tocado Carlos en el concierto de esa noche y del trabajo de Ana en el mundo de la moda. El rol de cuidadora de Isabel invisibiliza su faceta de mujer profesional, y no solo ante su marido, sino ante el resto de la familia. Cuando Isabel pregunta por algo que no ha escuchado por estar de acá para allá con los preparativos de la cena, su marido le recrimina de malos modos que no hace más que entrar y salir. En cuanto a la complicidad con la dominación, observamos que a Isabel al principio parece no importarle el déficit de prestigio sociofamiliar que sufre. Sin embargo, hay un inconformismo latente tras doce años de matrimonio, y al final de la obra se destapa su malestar y reprocha a su marido la diferencia de papeles que desempeñan cada uno. Él fue el que quería hijos y a ella le ha tocado criarlos. Ella tuvo que sacrificar su tesis doctoral para que él pudiera hacer la suya cómodamente. Siente la injusticia de que recaiga sobre ella una inmensa carga de trabajo y un reconocimiento mínimo. Afirma aquí Bernárdez Rodal que a las mujeres se nos hace duro individualizar al opresor en los rostros de los que amamos (p.24), cuestión que en el caso de Isabel se ve muy clara. Ha aceptado una relación personal no simétrica, donde las necesidades de Pedro son siempre prioritarias. Isabel no ha sido hasta esa noche un modelo de empoderamiento, pero el futuro queda abierto y su súbita rebelión verbal podría ser el prólogo de una relación más equilibrada con su marido, o incluso de una ruptura. Por su parte, Ana y Vicente llevan solo dos años casados y su relación parece desde el principio más igualitaria que la de Pedro e Isabel: tienen éxito profesional y la familia se lo reconoce a los dos. Sin embargo, Vicente no siente verdadero interés por el trabajo de su mujer, y ella lo sabe y se lo afea, y cuando él lo niega, ella le pregunta por el nombre de su socio, que él es incapaz de recordar. En otro momento de la velada, y debido a un malentendido, Vicente llega a decir a su mujer que a lo mejor el niño no es suyo, ante lo que Ana le pide que piense si quiere seguir con ella, porque no va por buen camino, y se marcha sola. Ana no deja pasar

doce años para poner las cartas boca arriba. Cuando Vicente presenta rasgos de prepotencia masculina, su mujer no es cómplice de esos intentos de dominación y no los tolera. Responde con determinación y dureza cuando es atacada, al utilizar con naturalidad rasgos más asociados tradicionalmente a roles masculinos. Puede así ser un modelo de empoderamiento, como persona que no va a aceptar situaciones no igualitarias.

Analizamos a continuación la relación del grupo de amigos con Carlos, quien presenta un acusado rasgo de empatía, asociado tradicionalmente con lo femenino: alaba el corte de pelo de Isabel, ayuda a poner la mesa, se da cuenta enseguida de la broma de Vicente e intenta frenarla. Tiene un carácter mucho menos belicoso que los de Pedro y Vicente. Vive en Chueca y nunca le han conocido una relación con una chica, por lo que sus amigos creen que es homosexual, situación de prejuicio hacia un hombre de masculinidad no normativa. Cuando Carlos declara que tiene como pareja a una mujer, los deja sorprendidos y cuando les confiesa que su novia es Rosa, la madre de Vicente e Isabel, es objeto de ataques múltiples, incluso con violencia física por parte de Vicente. Podemos considerar que Carlos es un modelo de empoderamiento masculino por la valoración de su pareja más allá del físico y la juventud, características no presentes en la masculinidad tradicional. En cuanto al personaje de Rosa, que participa en la obra a través de dos conversaciones telefónicas, el enfado de sus hijos es manifiesto al enterarse de que mantiene una relación con un hombre treinta años más joven, lo que supone un prejuicio sobre las parejas con diferencia de edad, en especial cuando la mayor es la mujer. Así, Rosa es también un modelo de empoderamiento, ya que, aunque llevaba su relación en secreto, no ha renunciado a ella. Como al final los hijos lo aceptan y todo se normaliza, no hay condena simbólica a su comportamiento, y sí la gratificación de la vida familiar en armonía. Con respecto a la relación de Vicente y Pedro, amigos entrañables desde pequeños, entre ellos hay mucho cariño, pero también una tremenda rivalidad que se muestra en varias esferas. Es una especie de lucha continua para ver quién es la estrella de la reunión. Ninguno de los dos muestra empatía y comprensión hacia las necesidades de sus esposas, a las que quieren de un modo egoísta. Sus egos siempre son protagonistas y están encasillados en roles masculinos tradicionales, de los que no salen en ningún momento. En resumen, la obra sí ofrece modelos de

empoderamiento: parcialmente el de Isabel, el de Ana, el de Carlos y el de Rosa, que rompe con la proscripción cultural que recae sobre las parejas compuestas por mujeres maduras y hombres jóvenes.

La tercera de las muestras que proponemos analizar desde la lectura de *Soft Power es Defensa de dama* (2002), de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa, estrenada en el Teatro de la Abadía. Esta función llegó a tener una gran audiencia al ser emitida en el espacio *Estudio 1* de Televisión Española, el 29 de octubre de 2003. Los personajes protagonistas de la obra son María, su padre Germán y su marido Ulises. María vive con su padre enfermo en la casa de este y espera el inminente regreso de Ulises, que ha sido puesto en libertad tras cumplir tres años de condena por violencia de género. Tras morir su madre, María cuidó de su padre, que abusó continuamente de ella; para librarse de esa situación se casó con Ulises, que resultó ser un maltratador. A la llegada de Ulises, enseguida ve que no ha cambiado; cuando ella le hace alguna sugerencia, sus respuestas son amenazantes (“¡Que te calles, hostia!”; “Me jode que vayas de listilla conmigo”). Al ver de nuevo amenazada su seguridad, y en un movimiento anticipatorio, acaba con la vida de su marido, aunque su muerte parece el resultado de un accidente.

Por un lado, ha habido una situación de dominación criminal contra María durante su infancia y adolescencia, pero la cercana muerte del padre puede interpretarse como un castigo simbólico para él y una gratificación para ella. Por otro lado, mientras Ulises ha estado en la cárcel, María ha buscado ayuda en los Servicios Sociales, ha adquirido formación y está a punto de comenzar a trabajar. Ahora sabe que durante mucho tiempo el miedo le hizo cómplice de su propia dominación y solo se rebeló cuando estuvo al borde de la muerte. María usa la violencia como modo de combatir la violencia a la que lleva sometida desde que se casó, decidida a no ser cómplice de nuevo de su propio maltrato. La muerte del maltratador supone para él un castigo y a la vez una liberación para María. Creemos que, desde este punto de vista, hay un modelo de empoderamiento en la obra. Frente a dos personajes masculinos criminales, un abusador en el pasado y un maltratador en el presente, el femenino adquiere un rol de empoderamiento cuando da el paso de hacer frente a la violencia de Ulises.

Según la selección teatral aportada, la escena actual es un espacio de comunicación artística distinto de los habitualmente incluidos en la cultura mediática, pero pueden establecerse estudios comparativos. En una representación se nos plantean conflictos para que disfrutemos estéticamente, pero también para que reflexionemos, para que nos enfrentemos con realidades y con posibilidades de actuar. Afirma Juan Mayorga (2016: 143) que ninguna obra puede cambiar el mundo, pero que en cada obra se construye conciencia o se destruye, que cada obra empequeñece la vida o la engrandece. La línea de pensamiento que emplea la profesora Bernárdez Rodal desde una perspectiva feminista puede servirnos para detectar si una obra teatral construye conciencia o la destruye, si empequeñece la vida o la engrandece, si nos proporciona modelos de empoderamiento para mujeres y, por qué no, para hombres, además de facilitarnos propuestas de reflexión acerca de un futuro más igualitario.

Referencias bibliográficas

Carmona, Isabel y Joaquín Hinojosa (2002), *Defensa de dama*, grabación del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM, realizada el 11 de abril de 2002 en el Teatro de La Abadía de Madrid.

Delaporte, Matthieu y Alexandre de La Patellière, (2010), *El nombre*, versión de Jordi Galcerán, grabación del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM, realizada el 3 de junio de 2014 en el Teatro Maravillas de Madrid.

Mayorga, Juan (2016), *Elipses*, Segovia: Ediciones La uña RoTa.

De mujer a mujer. Cartas desde el exilio a Gabriela Mistral (1942-1956), edición, introducción y notas de Francisca Montiel Rayo, Madrid: Fundación Santander, 2020. 175 pp. (Col. Cuadernos de obra fundamental). ISBN: 9788417264222.

DOI: 10.5944/rei.vol.9.2021.31800

Reseña de MARÍA TERESA GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ
Universidad de La Rioja

Francisca Montiel Rayo, profesora de Literatura española de la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro fundador, desde su creación en 1993, del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), ha publicado esta edición de las cartas a Gabriela Mistral con el rigor y oportunidad a los que nos tiene acostumbrados. Es un ejemplo perfecto de lo que ella misma denomina “sororidad epistolar” en su excelente introducción de veinte páginas. El contenido consiste en un conjunto, incompleto y variado, por el lapso tan breve de tiempo en el que las cartas son escritas, y en las que a menudo se ha perdido la respuesta, de mujeres exiliadas que intercambian sentimientos de afecto profundos con Gabriela Mistral, confidencias personales e intelectuales, saludos, reconocimientos y peticiones de aliento y apoyo. Todas ellas contextualizadas y comentadas en la introducción anteriormente mencionada de Montiel Rayo, experta en temas sobre el análisis, exhumación y edición de cartas, diarios, memorias y autobiografías de escritores del exilio republicano de 1939, como el lector puede comprobar en su reciente libro (Montiel, 2018).

Teresa Díez-Canedo, María Enciso, Maruja Mallo, Ana María Sagi, Francesca Prat i Barri, Margarita Nelken, Victoria Kent, Zenobia Camprubí, María Zambrano y María de Unamuno son las exiliadas de las que se rescatan cartas a Gabriela Mistral, hasta ahora nunca editadas. También se recogen respuestas de la poeta chilena a Teresa Díez Canedo, María Zambrano, Margarita Nelken y María de Unamuno. Mientras que podemos leer varias respuestas a Teresa Díez-Canedo, siete cartas en total, seis a Margarita Nelken, solo una carta de Mistral se dirige a María

Zambrano, una a María de Unamuno y otra a María Enciso: un total de diecisiete respuestas frente a las treinta cartas que dirigen estas interlocutoras exiliadas a la maestra, escritora, amiga y diplomática Gabriela Mistral. Las cartas de estas diez exiliadas republicanas se encuentran en el archivo personal de Gabriela Mistral. Proceden de Francia, en la que se refugiaron decenas de miles y miles de exiliados en 1939, y de América: Estados Unidos, Colombia, Argentina, Puerto Rico, Cuba, Argentina y el generoso México de Lázaro Cárdenas, país que favoreció la acogida y el arraigo de tantos exiliados y en cuyo territorio Mistral vivió en diversas épocas de su vida, considerándolo su segunda patria.

Este libro finaliza con dos textos que realizan un sintético retrato y elogio de Gabriela Mistral. Titulados “Semblanzas y recuerdos”, fueron publicados por la exiliada andaluza, María Enciso (1947: 157-160) y por Victoria Kent (1957). Un hermoso homenaje a la autora de *Tala*, premio Nobel de Literatura en 1945.

El volumen cumple a la perfección el objetivo de la investigadora Montiel Rayo, el de ir completando la no desdeñable literatura epistolar del exilio femenino (recordemos, entre otras, las interesantes y reveladoras cartas, ya editadas, de Rosa Chacel o de Carmen Manzano, esposa de Rafael Dieste), en momentos en los que el interés del público en general y de los estudiosos crece ante los testimonios directos, íntimos o prácticos, de los protagonistas del exilio republicano de 1939 y de nuestra cultura en el siglo XX. Escribe Francisca Montiel Rayo en su introducción:

Su exhumación contribuye a conocer mejor a sus autores, al tiempo que desentraña algo más de la historia y la intrahistoria de un período de nuestro pasado reciente todavía no explorado en su totalidad. Conviene ahondar en el conocimiento de las redes de cooperación que los expatriados establecieron con los principales actores de la vida pública en Hispanoamérica —donde residió la mayor parte de ellos—, redes que a menudo fueron sostenidas a través de la correspondencia. (p. 28)

También aporta la lectura de estas cartas una mayor visibilización de los “trabajos y los días” de las mujeres que se vieron obligadas

a dejar su patria y empezar de nuevo, tanto reconstruyendo sus hogares como retomando su profesión en países desconocidos y poco propicios a reconocer la valía de estas mujeres intelectuales, dedicadas a la política y a la cultura en los campos de la literatura y el arte en general.

En su testimonio y homenaje sobre Mistral, Victoria Kent pone el foco en el profundo amor y conocimiento que esta tiene de España y del idioma y la literatura españolas. El dolor con el que vivió la Guerra civil y el exilio de tantos españoles, especialmente duro cuando piensa en los niños vascos, le hace dedicar *Tala* a prestar ayuda a los mismos. En la última página del libro que reseñamos escribe Gabriela Mistral: “Alguna circunstancia me arranca el libro que yo había dejado para las Candelas por dejadez Criolla. La primera vez el maestro Onís y los profesores de español de Estados Unidos forzaron mi flojedad y publicaron *Desolación*: ahora entrego *Tala* por no tener otra cosa que dar a los niños españoles dispersados a los cuatro vientos del mundo” (p. 172), añadiendo más adelante:

Es mi mayor asombro, podría decir también que mi más aguda vergüenza, ver a mi América española cruzada de brazos delante de la tragedia de los niños vascos. En la anchura física y la generosidad natural de nuestro continente, había lugar de sobra para haberlos recibido a todos, evitándoles la estada en países de lengua imposible, en climas agrios y entre razas extrañas. El océano esta vez no ha servido para nuestra caridad, y nuestras playas, acogedoras de las más dudosas emigraciones, no han tenido un desembarcadero para los pies de los niños errantes de la desgraciada Vasconia. Los vascos y medio vascos de la América hemos aceptado el aventamiento de estas criaturas de nuestra sangre y hemos leído, sin que el corazón se nos arrebate, en la prensa de cada mañana, los relatos desgarrantes del regateo que hacían algunos países para recibir los barcos de fugitivos o de huérfanos. Es la primera vez en mi vida que yo no entiendo a mi raza y en que su actitud moral me deja en un verdadero estupor.

El conocimiento directo y profundo que la poeta chilena tiene de España procede, además, de los años, entre 1932 y 1935, en los que desempeñó su función diplomática como cónsul de Chile en Madrid. En esos años conoció a las mujeres que posteriormente deberían exiliarse y

con ellas mantuvo contacto epistolar, además de encuentros ocasionales, muy añorados y felices en diferentes países. Su testimonio niega los rumores que en alguna ocasión se vertieron contra ella, acusándola de antiespañolismo.

De Teresa Díez-Canedo, buena amiga de Gabriela Mistral, leemos seis cartas entrañables, fechadas entre 1942 y 1955, en las que se desahoga respecto al dolor que aún siente por el reciente fallecimiento de su esposo, el escritor Enrique Díez Canedo. Teresa es ejemplo de un modelo de mujer que se repite, la de esposa abnegada y leal que pone su vida al servicio de su marido y de la obra de éste. Es lo que hicieron María Teresa León, Carmen Manzano o Zenobia Campubrí por sus maridos. Teresa le confiesa estar muy a gusto en un México acogedor, evoca el amor que sintió por su esposo y lo bien que él se encontraba en las tierras aztecas:

Solo me consuela hablar de Enrique, Q. G. H. A usted la quería tanto, y la comprendía tan bien que, de reflejo, yo la quería igual, porque es verdaderamente una bondad inmensa de Dios identificarse con una persona por cariño ciego, y no ver más que por él y para él. Así fue mi vida con Enrique. Buenos, malos tiempos, regulares, todos eran iguales porque eran tiempos nuestros, acoplándome a ellos porque él se acoplaba, sintiendo lo que él sentía, y pareciéndome espléndidos porque lo tenía junto a mí. Esto solo a usted se le puede decir y, seguramente, solo a usted se lo digo, porque siempre, desde el primer momento, la quise mucho... (p. 36).

También le da noticia del matrimonio de sus hijos y le cuenta con detalle los nietos que tiene, a la vez que le solicita colaboraciones para la editorial que su hijo dirige (Segunda Floresta). Un foco importante lo pone en su tarea de clasificar y arreglar la obra crítica de su esposo, dispersa en artículos de *La Nación* de Buenos Aires y otras revistas y periódicos. También le comunica sus problemas de salud y sus viajes, así como detalla aspectos significativos de su breve estancia en EE. UU., siempre atenta a los ensayos críticos de su marido y sin poder olvidar lo sucedido en la Guerra Civil:

Pero yo, que no hablo inglés y mis fuerzas tanto de salud como de posibilidades son muy pocas, no me atrevo a emprender viaje sola por esos

mundos de Dios, además de que aquí todas esas cosas cuestan mucho. Sin embargo, creo que antes de irme voy a decidirme a hacer algo. Porque quiero publicar esas críticas. Toda la obra de Enrique quedó en Madrid. Yo la tenía clasificada y arreglada. Le faltaba el último vistazo que pensaba darle en estos años últimos que creyó él que serían con vida y de descanso. Ya sabe que mi casa, lo mismo que la biblioteca, fue saqueada... Y me cuesta mucho trabajo encontrar sus cosas y además sabiendo cómo las gastan las gentes de Franco... No olvide nunca cuánto y cómo la quiero, Gabriela. Pienso en que usted vio mis años de felicidad y aquel hogar sano. Reciba muchos besos de esta amiga fiel y triste. (p. 40)

Entre 1943 y 1947, leemos otras seis cartas de María Enciso, escritas en Colombia y México. El cariño y respeto están presentes en todas ellas, así como la confianza en pedirle ayuda y apoyo para sus proyectos literarios. No faltan recuerdos de los días felices en los que trató a Gabriela Mistral en Barcelona, en 1927, en la Residència de Estudiants de Catalunya, situada en un chalé del barrio de Sant Gervasi, así como reflexiones sobre la España franquista, con la esperanza viva de poder aún regresar un día a ella en libertad.

Maruja Mallo, siempre apasionada, escribe cuatro cartas, entre 1943 y 1954, en las que se interesa por su salud, recuerda los encuentros de Barcelona, expresa sus esperanzas de que el final de la segunda Guerra Mundial sea con victoria de los aliados y favorable a acabar con la dictadura franquista en España y da noticias de su intensa labor creativa y de sus exposiciones en Nueva York. “Naturalezas vivas” fue una exposición que tuvo mucho éxito y que visitó Mistral, pero en la que ambas no coincidieron, lo que la pintora sintió mucho: “Tenía unos inmensos deseos de verte. Te envío el catálogo. Escríbeme, me tienes olvidada completamente, y sabes que para mí eres inmensa” (p. 71). En 1954, desde Buenos Aires, le escribe confesando que su obra es la superación de sí misma y la justificación de su vida y le comunica la muerte del escritor uruguayo y fundador de la editorial Atlántica, Constancio Vigil, “que fue para mí un encuentro providencial, como cuando te encontré a ti, arcángelica Gabriela, después de atravesar la frontera de Portugal (...) Creo que hasta

los nombres son simbólicos. Nada hay al azar, algo de esto me dijiste en Portugal. El mundo es matemático” (p. 72).

De Ana María Sagi tenemos una carta fechada en París, en enero de 1946, pidiéndole colaboración:

Tal vez las numerosas recepciones oficiales hayan terminado ya y tal vez, después de haber prodigado su proverbial gentileza y haber observado, con curiosidad, ese singular mundillo de las letras, querrá usted recibir a esta periodista y poeta española, arrancada a su dulce tierra de Cataluña desde hace siete años. La revista *Per Catalunya*, órgano de los intelectuales en el exilio, solicita unas palabras tuyas. (p. 77)

También Francesca Prat i Barri escribe en 1946 desde Montpellier una carta mecanografiada. La felicita por haber recibido el merecido Premio Nobel y le da noticias de la revista *Poesía* que está publicando, con su marido Antoni Bonet e Isard, pidiéndole disculpas por haber incluido un poema suyo sin consultarle previamente, debido a problemas de localización y falta de direcciones. Se refiere a “Recado para la Residencia de Pedralbes, en Cataluña”, de *Tala* (1938), dedicado a los niños vascos refugiados allí. También le solicita colaboración para la revista y le informa de los progresos en su carrera (se licenció entonces de filología románica y catalana, preparando seguidamente su doctorado) y de su familia (su hija quedó en Cataluña y el matrimonio tuvo un niño en Francia). Además del cariño, respeto y admiración, le confiesa con tristeza que no saben nada de los amigos que se exiliaron a América por los años 39 y 40.

Margarita Nelken escribe desde México, entre 1946 y 1949, cuatro cartas (dos manuscritas y dos mecanografiadas). Le pone al día sobre su situación familiar, le expresa admiración y cariño y le pide colaboración para la Agencia mexicana de Noticias Latinoamericanas en la que ella colaboraba. La ANLA funcionó solo un año a pesar del apoyo soviético. La “sororidad” entre ambas escritoras se refleja en los sentimientos de admiración y respeto intelectual y también en la empatía que las une por la pérdida de seres queridos (hijo, sobrino):

Quizá sepa usted hasta q. punto la desgracia y el dolor nos hacen hermanas: mi hijo, mi vida, voluntario en el Ejército Rojo, después de haber sido el oficial más joven de nuestra guerra, me lo mataron cuando ya le estábamos esperando... No había cumplido aún los 23 años. Que fue un gran héroe... Condecoraciones... Pero yo me he quedado con mi cruz a cuestas —doblandome— para lo q. me quede de vida. (p. 87)

La despedida revela la unión entre ambas: “La siento muy cerca, Gabriela. Si le sobran 5 minutos, dedíquemelos. Con Palmita, mi hija y yo pasamos toda una tarde charlando de Vd. Con frecuencia la “releo”. Con toda el alma, la abrazo” (p. 87). A esta carta parece responder una de Mistral, de entre las respuestas recogidas en este volumen, fechada en Brooklyn en mayo de 1946: “Entiendo su dolor. La causa es en su tragedia más clara que en la mía porque, según todas las últimas señales, a J. Miguel me lo suicidaron. Su niño murió peleándonos nuestra propia libertad, la suya y la mía”. Margarita Nelken también informa a Mistral del envío de su libro de poemas en homenaje al Ejército Rojo, *Primer frente*, publicado en 1944, cuando aún no sospechaba nada sobre la muerte de su hijo: “Son páginas llenas de mi hijo: se las mando porque sé q., por encima de cualquier diferencia ideológica, Vd. sentirá lo que llevan esas páginas. Y, sobre todo, lo q. suponen, para quien las escribió, lo que vino después” (p. 98). Tremendas y desnudas palabras que recogen bien el dolor maternal por las trágicas pérdidas, dolor añadido al fatigoso y exigente camino del exilio y de la creación. Dolor compartido y comprendido, pero no por ello menos agudo.

Solo una carta disfrutamos de Victoria Kent, fechada en México en 1950. En ella expresa la pena que siente al no poder coincidir con la poeta en México y la alegría por el poema que le dedicó en la revista *Sur* de Buenos Aires, “Mujer de prisionero”, incluido más tarde en su poemario *Lagar*. “Estoy encantada con mi poesía... Es muy bella. V. me leyó algunos trozos y la espero para tener un anticipo del deleite de su libro” (p. 97). Le pide asimismo una carta de recomendación para Jaime Benítez, rector de la Universidad de Puerto Rico, impulsor de una reforma universitaria sin precedentes y responsable de la contratación de un buen número de exiliados en dicha Universidad. Las redes de apoyo intelectual fueron decisivas en el exilio y supusieron un alivio, un reto y un fuerte

estímulo para nuestros exiliados en general y las mujeres escritoras en particular: “Con toda la lealtad que nuestra amistad encierra, le ruego me diga si le complace o no escribir a Benítez. Yo podría dirigirme a él, pero en estas cuestiones siempre es preferible ir de una mano amiga, y más si esa mano es de la categoría de la suya. Gracias por todo, mi querida Gabriela, notifíqueme la fecha de su viaje y reciba un abrazo con mi afecto fiel y profundo” (p. 98).

Zenobia Camprubí escribe cinco cartas entre 1951 y 1953, desde Puerto Rico, donde acabó viviendo con su marido, Juan Ramón Ramón Jiménez. En ellas le cuenta alguno de los habituales baches de salud de Juan Ramón Jiménez (“y aun cuando J. R. nos dice que lo estamos matando, ha ganado 4 libras en dos semanas, y tanto el Dr. García Madrid, su abnegado médico, como yo creemos que está muy mejorado. La tez ha comenzado a broncearse, y aun cuando mucho menos frecuentes que en épocas normales, han empezado a aparecer sus sonrisillas irónicas”, p. 102), a la vez que le da detalles de sus proyectos de trabajo, del lugar donde viven y de los exiliados que frecuentan, todos ellos sobresalientes: Pepe de los Ríos, viejo amigo de la pareja y hermano menor del político socialista Fernando de los Ríos, que había vivido los primeros años de su exilio en Colombia y que acabó de fijar su residencia en Puerto Rico; Gabriel Franco, profesor de Economía en la universidad de Puerto Rico; las hermanas María y Mercedes Rodrigo, lectoras en dicha universidad; el escritor y sociólogo Francisco Ayala; el director teatral y dramaturgo Cipriano de Rivas Cherif; y el músico y profesor vasco Nicanor Zabaleta. Zenobia siente que viven en un patio paradisíaco y asume que a su marido hay que tratarle con mucho cuidado. También cuenta detalles interesantes respecto a las actividades culturales a las que asisten, mientras relata cómo se acuerda de Mistral en muchas ocasiones: “Hace pocos días di a Jorge Millás sus señas y anteanoche en *La esquina peligrosa* de Priestley, Con Rivas de Stanton, alguno de los presentes me dio nuevas noticias de Vd., no sé si de primera o segunda mano porque me parece que me debo estar poniendo vieja porque ni sé quién fue la persona. Pero quien fuera me dijo que no estaba Vd. allí muy contenta, cosa que me sorprendió muy tristemente pues, después de oír a Ezra Pound y de ver

las fotografías que él atesora, me figuraba que se encontraba Vd. en un verdadero paraíso” (pp. 104-105). Interesante esta mención a *La esquina peligrosa* de Priestley, porque demuestra que el dramaturgo británico era un autor conocido, admirado y familiar entre los exiliados españoles, entre los que queremos mencionar al poeta, dramaturgo, novelista y ensayista Pedro Salinas, que sin duda vio esa función y conoció muy bien a Priestley, como analicé en mi artículo “La Herida del tiempo” (González de Garay, 2019), lo mismo que Ezra Pound. Estas cartas de Zenobia son un retrato puntual, pero de primera mano, del ambiente cultural que rodeaba a nuestros exiliados en Puerto Rico y de la importancia de las instituciones universitarias, constituyendo un buen reflejo de lo que estaba ocurriendo en otros países de hispanoamérica y en EE.UU. También muestran detalles de lo que ya sabemos por sus *Diarios*, ese fervor y cuidados constantes por la obra y salud de Juan Ramón y cómo vivió y luchó siempre por editar inmejorablemente su obra y por conseguir el bienestar y salud del gran poeta que fue Juan Ramón. También habla a Gabriela Mistral, a petición de la poeta chilena, de asuntos relacionados con las gestiones que conoce sobre el tema de la concesión del premio Nobel para Juan Ramón Jiménez y cómo este no quiere hablar del tema. Pero se muestra feliz y optimista de poder estar juntos y a gusto en un país como Puerto Rico, de habla hispana y con unos compañeros del exilio que hacen felices a la pareja.

De María Zambrano disponemos de una carta, fechada en La Habana en 1953, pocos días después de que Mistral estuviera en La Habana asistiendo a los actos conmemorativos por el centenario del nacimiento de José Martí. Allí se reunieron y la carta parece continuar las conversaciones mantenidas en aquel encuentro. Le dice que no tuvo tiempo de hablarle de Chile, en el que residió, con su esposo, desde noviembre de 1936 hasta mayo de 1937. Y que ama a ese país. Que se alegra muchísimo del encuentro cubano con ella y que la quiere mucho y para siempre, aunque no se vean. Termina la carta con una confesión poética y que muestra un estado del ser que Gabriela debió comprender a la perfección: “me conmovió hasta lo más hondo la tierra pelada de Antofagasta. ¡También vengo del desierto!” (p. 118).

Otra carta, de María de Unamuno, cierra el capítulo epistolar de nuestras admiradas exiliadas. Está fechada en enero de 1956, en New London. Indica que le envía la última obra (póstuma) publicada de su padre, don Miguel de Unamuno, *Cancionero*, y se lamenta de que no ha quedado satisfecha de esta publicación, pero que no puede enviarle algo mejor por el momento. También le dice que la recuerda mucho y que había oído hablar tanto de ella a lo largo de su vida que “fue para mí una emoción inolvidable tener la suerte de conocerla personalmente” (p. 120). Con el deseo de volver a verla le confiesa que pasa sus días recogida en su cuarto con sus libros, acobardada por el frío y las nevadas de New London, pero que le hacen falta personas de carne y hueso con quienes comunicarse, aunque sea para reñir: “Este país tan admirable en tantos sentidos tiene para nosotros, españoles —no sé si para otros también, la lucha contra el aislamiento, al que contribuye en gran parte el idioma, como es natural” (p. 121).

De Gabriela Mistral tenemos nueve cartas dirigidas a Teresa Díez Canedo entre 1939 y 1948, una a María Zambrano de 1940, seis a Margarita Nelken, fechadas entre 1946 y 1949 y otra, de 1956, dirigida a María de Unamuno. En todas ellas se muestra amiga y admiradora, comprensiva, solidaria y cordial. Mistral sabe por lo que están pasando nuestras exiliadas y conoce perfectamente sus inquietudes, sus trabajos y sus días. A pesar de que la poeta chilena estaba abrumada por el tamaño de su correspondencia, responde y presta atención admirable a sus correspondientes y junto a la ayuda que les proporciona, no escatima palabras de aliento, de admiración y de amistad fraternal. Esa amistad que las mujeres sabemos apreciar y que llena nuestra alma de agradecimiento y de “sororidad”, sobre todo cuando se derrocha en tiempos tan difíciles como los fueron los del exilio y la terrible dictadura franquista.

Este es un libro que, a través del ramillete de cartas rescatadas, nos revela el espíritu de sus autoras y el de toda una época. Ojalá sigan exhumándose más cartas, más diarios inéditos, más testimonios. Así comprenderemos cada vez mejor a nuestras escritoras y nuestra historia.

Referencias bibliográficas

Enciso, María (1947), *Raíz al viento. Ensayos*, México: EDIAPSA.

González de Garay Fernández, María Teresa (2019), “La Herida del tiempo”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 42, 2, pp. 27-46.

Kent, Victoria (1957), “Gabriela Mistral”, *Ibérica por la libertad*, 5, nº 2 (15 de febrero), pp. 9-10.

Montiel Rayo, Francisca L., ed. (2018), *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento.

Saneleuterio, Elia (ed.), *La agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020. 382 pp. ISBN: 9788491921875.

DOI: 10.5944/rei.vol.9.2021.31311

Reseña de ANTONIO CAZORLA CASTELLÓN

Universidad de Almería

De la tradición académica norteamericana conocemos el concepto *agencia femenina*, entendido como cualquier mecanismo de resistencia de un sujeto en entornos hostiles. Así lo explica Elia Saneleuterio en la introducción del volumen que ella misma coordina, *La agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana*. Con el capítulo introductorio, la profesora de la Universitat de València inaugura un total de veinte ensayos escritos por una rica nómina de investigadoras e investigadores de universidades españolas, latinoamericanas, estadounidenses, francesas y egipcias. Desde esta variedad de puntos de vista estudian la caracterización de personajes femeninos creados por casi una treintena de escritoras y algunos escritores de ambos lados del Atlántico y de distintos periodos históricos. La necesidad de este volumen responde a lo

que su editora considera un interés en torno a los estudios de género, así como la urgencia por visibilizar las escritoras referentes que han cuestionado las imágenes estereotipadas de las mujeres.

Los capítulos podrían dividirse en dos grandes secciones. Un bloque de narradoras ibéricas, por un lado, y un bloque de escritoras latinoamericanas, por otro, con una suerte de colofón, en el que habitan conjuntamente creadoras de ambos espacios. No obstante, dentro de esas agrupaciones observamos una serie de temáticas, algunas de ellas compartidas, como, en primer lugar, el tema de la reivindicación feminista. De gran importancia es también el estudio de la construcción de identidades femeninas/feministas y la interesantísima materia del ecofeminismo y neorruralismo. El colofón aúna la producción de escritoras ibéricas y latinoamericanas cuya temática es también la identidad femenina.

Pues bien, Begoña Souvirón López se encarga del análisis de la reivindicación feminista en textos clásicos de la literatura española desde el siglo XIII hasta el siglo XIV en un interesante ensayo donde toma de Iris Zavala los conceptos bajtinianos de *discurso referido* y *responsividad* para estudiar cómo los reclamos por la igualdad de género influyen en el público receptor de obras de Rodríguez del Padrón o Teresa de Cartagena.

La narrativa galdosiana será la que ofrezca la imagen de la mujer en la España finisecular en dos brillantes ensayos. La profesora Pilar Úcar Ventura realiza un estudio sobre cómo a través de la mirada de personajes como Fortunata y Jacinta, la seña Benina o doña Paca se refleja la crítica al sistema patriarcal de la sociedad madrileña. Por su parte, Mariacarmela Ucciardello contextualiza el arquetipo del *ángel del hogar* como representación cultural de la ideología de la domesticidad para evidenciar cómo las heroínas Tristana y Rosalía lo transgreden a través del deseo de emancipación y de liberación sexual.

Antes de adentrarnos en la representación de lo femenino en la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), debemos reparar en el ensayo de Anja Rothenburg, que estudia la forma en que Ana María Matute esquivaba la férrea política censora del régimen con un cuento infantil, *El polizón del Ulises*, donde denuncia de manera velada la persecución ideológica del

franquismo. A continuación, la saga *Alas de fuego*, de Laura Gallego, y la tetralogía *Porta Coeli*, de Susana Vallejo, son estudiadas por María del Mar Ramos Cambero en un ensayo en el que realiza una interesantísima introducción sobre el marbete “literatura fantástica” y los problemas que plantean las tramas del amor romántico para el desarrollo de las heroínas. Algo que, como manifiesta Ramos, han sabido sortear las protagonistas de estas escritoras rompiendo con los estereotipos patriarcales. Otra escritora de LIJ muy reconocida en las letras catalanas e hispanas es Maite Carranza, cuyas heroínas de *La maldición de Odi*, *Palabras envenenadas* y *El aliento del dragón*, responden a personalidades fuertes, con capacidad de liderazgo y arrojo, que visibilizan problemáticas como los abusos sexuales intrafamiliares o la violación y asesinato machista, como estudia Moisés Selfa Sastre. La profesora Begoña Regueiro firma un ensayo en el que expone los *Cuentos clásicos feministas* de Ángela Vallvey como el ejemplo más sobresaliente en la literatura hispánica de reciclaje de los cuentos tradicionales. Regueiro observa que, manteniendo la estructura tradicional de los cuentos, la autora trae al siglo XXI diez historias donde los personajes femeninos cobran un papel mucho más activo y ponen sobre la mesa asuntos como el techo de cristal, la brecha salarial, la presencia de lo digital, la denuncia al acoso, el medioambiente, los nuevos modelos de familia —donde las homoparentales parece que no tienen cabida— así como una visibilización, algo forzada, de la transexualidad a través del caduco mito de un cuerpo encerrado en otro.

La experiencia de la maternidad es abordada en un capítulo que escribe Aranzazu Sumalla, donde sitúa a Josefina Aldecoa, autora de *Historia de una maestra*, en la posición de precursora del tratamiento literario de la maternidad y analiza la manera en que el hecho de ser madre marca radicalmente la vida de la protagonista, hasta el punto de anteponerse a su compromiso político y educativo en tiempos de la Segunda República.

En el caso de la identidad de la mujer escritora, Belén Hernández Marzal analiza en *La loca de la casa*, de Rosa Montero, su visión sobre la figura de la escritora y el debate en torno a la literatura femenina. Traza algunos puntos en común con la crítica feminista francesa en lo que a

escritura del cuerpo se refiere y ayuda a comprender que Montero, como ejemplo paradigmático de muchas escritoras españolas, niegue la existencia de tal literatura debido al lugar secundario al que la crítica androcéntrica ha relegado esta categoría. Finalmente, Francisca González Arias analiza en *Música de ópera*, de Soledad Puértolas, la creación de una genealogía a través de las vidas de doña Elvira, Valentina y Alba, marcadas por la construcción de la identidad femenina, la sororidad y la necesidad de un espacio propio.

Cerramos el bloque de escritoras ibéricas con Isabel Cuñado y el asunto del ecofeminismo y el neorruralismo. En su capítulo estudia la necesidad de una cultura ecológica y el reencuentro físico y espiritual con el medioambiente a través del símbolo del olivo en dos narrativas, “El árbol muerto”, un cuento de Julio Baquero, y *El olivo*, una película de Icíar Bollaín que, a diferencia del primero, posee un enfoque feminista con el que pone en valor el papel de la mujer en la cultura ecológica y rural.

En el contexto latinoamericano, fue sor Juana Inés de la Cruz quien reclamó la igualdad de género, como ponen de manifiesto Emilio Ruiz Serrano, Carolina Serrano Barquín y Rocío Serrano Barquín. La escritora trató en su literatura de corte pedagógico —poemas, villancicos y pastorelas— la libertad, el amor y la igualdad. Por ello, las autoras de este ensayo reivindican su figura en la educación literaria en un México donde cada año aumenta el número de feminicidios y se siguen perpetuando los estereotipos de género.

Por su parte, María José Jorquera Hervás aborda el estudio de la identidad femenina en la Venezuela de principios del siglo XX a través de María Eugenia Alonso, protagonista de *Ifigenia*, una novela de Teresa de la Parra, quien ve frustrada su liberación por el peso de los prejuicios de la sociedad caraqueña. Las escritoras latinoamericanas de LIJ que figuran en esta rica nómina son Rosario Ferré y Graciela Montes. Las investigadoras Rocío Arana y María Caballero Wangüemert se ocupan de Rosario Ferré y en su ensayo evidencian que la altura literaria de la escritora puerторriqueña en su obra para adultos está también presente en sus cuentos de hadas, donde habitan unos personajes femeninos fuertes y rebeldes

que deconstruyen los moldes patriarcales. La escritora argentina Graciela Montes es estudiada por Sara Vicente Mendo en un ensayo donde analiza seis personajes femeninos de la LIJ de Montes y desentraña sus caracteres atípicos para la cultura patriarcal y la capacidad que poseen para superar el miedo de la infancia a través de la valentía, lo cual crea mitos positivos para la educación sentimental de niñas y niños. Cierra esta temática de identidades femeninas el capítulo de Laura Margarita Febres de Ayala, donde saca a relucir de *La piel del alma*, de Teresa Porzecansky, y *Tela de sevoya*, de Myriam Moscona, la construcción de la identidad femenina judía en la sociedad latinoamericana y las reflexiones sobre la otredad y el peso del patriarcado en la cultura judía, que impedía hasta entrado el siglo xx que las mujeres escribieran.

Entre las escritoras latinoamericanas, el ecofeminismo y el neoruralismo vienen de la mano de la narradora argentina Salvadora Medina Onrubia y la poeta uruguaya Ida Vitale. Por una parte, Alejandra Karina Carballo saca a relucir que la experiencia educativa como maestra de Salvadora Medina en el entorno rural argentino le sirvió para, desde una perspectiva anarquista, denunciar el olvido al que las instituciones habían destinado a su figura nacional por excelencia, el gaucho. En sus cuentos de *El libro humilde y doliente*, explica Carballo, evidencia las desigualdades sociales, la explotación laboral y sexual o los problemas de salud que, especialmente, padecen los personajes femeninos del ruralismo argentino. Por otra parte, Sally Abdalla Wahdan escribe un interesante capítulo en el que recorre más de diez títulos de la poeta Ida Vitale en busca de un *yo ecológico* que a través de símbolos como los árboles, las aves o los colores manifiesta la protección que precisa el medioambiente, un espacio en el que es posible hallar la belleza y la verdad.

En el colofón, el corpus estudiado por Elia Saneleuterio acoge novelas como *La tía Tula*, de Unamuno; *Ifigenia*, de Teresa de la Parra; *Nada*, de Carmen Laforet; *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité; *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende; *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel; y *Las chicas del alambre*, de Jordi Sierra i Fabra. De este catálogo de narrativas ibéricas y latinoamericanas, desvela las características del personaje de la tía soltera, como son la anulación de la sexualidad, la

personalidad marcada por la ausencia del varón, su encasillamiento en un lugar secundario de la trama y el importante peso de la religión.

Con todo, la editora de este brillante volumen cierra una obra que, innegablemente, ha de ser tenida en cuenta en las instituciones educativas e investigadoras si se pretende estar a la altura de una sociedad cada vez más feminista.

