



Carla María Juárez Pinto
y Jesús Peris Llorca
(coords.)

La industria cultural en el franquismo:
prácticas censoras, campo editorial
y otros productos culturales

DIRECTOR HONORÍFICO: Joan Oleza Simó

DIRECTORES: Luz C. Souto y José Martínez Rubio

SECRETARÍA: Luis Bautista Boned

COORDINADORA DE LA SECCIÓN «SOBRETXTOS»: Carla Juárez Pinto

CONSEJO DE REDACCIÓN

Xelo Candel Vila (Universitat de València)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Alejandro García Reidy (EMyRhD- USAL)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Merixell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Università di Bologna)
Diego Rivadulla Costa (Universidade da Coruña)
Mariela Sánchez (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Blas Sánchez Dueñas (Universidad de Córdoba)

COMITÉ CIENTÍFICO

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Università degli Studi di Bologna)
José Romera Castillo (UNED)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College de la University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autònoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ISSN: 2530-2337. Prefijo DOI: <https://doi.org/10.7203/diabltexto>
diabltextodigital@uv.es

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

- [La industria cultural en el franquismo: prácticas censoras, campo editorial y otros productos culturales](#) 1-10
Jesús Peris Llorca, Carla María Juárez Pinto

BAZA DE TEXTOS: ESTUDIOS CRÍTICOS

- [La guerra del otro: la guerra civil desde Gibraltar](#) 11-28
Julio Ponce Alberca
- [Carabanchel, la demolición y la construcción de la memoria.](#) 29-47
María Ferreiro Ferreiro
- [“Hermanos de América...”. Ángel Ossorio y Gallardo, católico y monárquico al servicio de la República](#) 48-69
Carlos González Ruiz
- [La Guerra Civil española en la prensa italiana: los ejemplos de Il Messaggero d’Algeri e Il Nuovo Avanti](#) 70-93
Soledad Castaño Santos
- [La Guerra Civil en Guadix \(Granada\): miradas casuales y evocaciones de un conflicto](#) 94-123
Antonio Reyes Martínez
- [El franquismo, la lírica del cante flamenco y las narraciones disidentes](#) 124-150
Florian Homann
- [“Y tú, ¿qué harás ahora?”: la fractura de la guerra en “La voz de los muertos”, de Luis Rosales](#) 151-177
Fran Contreras
- [María Luisa Carnelli, los poemas de guerra y la utopía de la vanguardia](#) 178-204
Laura María Martínez Martínez
- [Posmemoria y retrato. El papel de la fotografía infantil en la reconstrucción identitaria de la poesía española de posguerra: Antonio Martínez Sarrión, María Victoria Atencia y Guadalupe Grande](#) 205-230
María Emma Llorente
- [Sobre lo trémulo de la memoria desnuda, todo se está repitiendo: la experiencia disidente de la guerra y la posguerra en las colecciones Colliure, El Bardo y Ocnos](#) 231-265
Alexandra Camelia Dinu

<u>Transexualidad y clandestinidad en el Franquismo</u> Andrea Salinas Soto	266-282
<u>La regeneración de la nación: la apropiación de la eugenesia por las protagonistas femeninas en El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia (1894) de Sofía Casanova y "La torre verde" (1936, 1937) de Concha Espina</u> Angela Pierce	283-309
<u>Elena Soriano: una escritora en lucha contra la censura franquista</u> Estefanía Linuesa Torrijos	310-334
<u>Espacios de disidencia: producción, circulación e importación de traducciones censuradas en el tardofranquismo</u> Sofía Monzón	335-354
<u>Discursos y prácticas censoras sobre la cinematografía hollywoodiense en la España de los años 50</u> M. ^a Carmen Cánovas Ortega	355-375
<u>Aproximación al estudio de las redes teatrales en Bizkaia (1939-1975): notas sobre espacios, modos de difusión, grupos y autores</u> Marina Ruiz Cano	376-398

BAZA DE TEXTOS: MISCELÁNEA

<u>De lo criticable y de lo apreciado: últimos artículos de Javier Marías (2017-2021)</u> Fernando Valls	399-423
<u>Humanidades médicas, humanidades ambientales y literaturas indígenas contemporáneas en América Latina</u> Miguel Ángel Martínez García	424-442

SOBRETXTOS: RESEÑAS

<u>Flores Ledesma, Antonio (2022). Marx juega. Una introducción al marxismo desde los videojuegos (y viceversa). Madrid: Episkaia.</u> Daniel López Ruiz	443-448
---	---------

Diablotexto *Digital*



La industria cultural en el franquismo: prácticas censoras, campo editorial y otros productos culturales

The cultural industry under Francoism: censorship practices, publishing field and other cultural products

CARLA MARÍA JUÁREZ PINTO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

carla.juarez@uv.es
<https://orcid.org/0000-0003-1814-4697>

JESÚS PERIS LLORCA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

jesus.peris@uv.es
<https://orcid.org/0000-0003-1376-3229>

Diablotexto Digital 14 (diciembre 2023), 1-10
DOI: 10.7203/diablotexto.14.28077
ISSN: 2530-2337



Uno de los riesgos de la actividad investigadora es sin duda el de sumergirse en el objeto de estudio e ignorar, deliberadamente o no, las líneas de sentido que lo unen con el momento de la investigación. Por supuesto, cada abordaje del pasado, factual o textual, habla también —acaso sobre todo— del momento en que se produce, porque siempre, de un modo u otro, se trata de preguntas presentes sobre el pasado, en un debate que actualiza perspectivas y del que participan los investigadores del presente. Pero en ocasiones puede existir la tentación de considerar el pasado como un territorio extraño para explorar y categorizar, como un reverso del presente, o como una pura alteridad.

Cabe, sin embargo, considerar que acaso las aportaciones más valiosas sean las que no ignoran las huellas presentes de ese pasado o las correspondencias estructurales entre el pasado y determinados acontecimientos y procesos del presente que, precisamente por su cercanía, resultan más difíciles de leer. Es oportuno entonces recordar, como Enzo Traverso, las enseñanzas de Walter Benjamin: “El rescate del pasado no implica tratar de reapropiarse o repetir lo que ha ocurrido y se ha desvanecido; implica, antes bien, *cambiar el presente*” (Traverso, 2019: 380) o, al menos, en palabras de José Luis Pardo (2007: 439), “podemos experimentar el pasado como algo que no es de suyo ‘justificable’ por nuestro paso firme y decidido hacia el futuro, algo de cuyo ‘haber pasado’ no podemos librarnos con un gesto simple y progresista”. Es decir, que, en el fondo, pensar el pasado, su cultura, su literatura, sus imaginarios sociales, no es de ninguna manera —no debe ser— un viaje al extranjero.

Es por ello por lo que nos resulta imprescindible explicitar el momento de la enunciación de estas palabras preliminares, con los días más señalados de la Navidad sucediéndose en el calendario y las imágenes de otra guerra repitiéndose en nuestros teléfonos móviles, la de una Belén sin visitantes, prácticamente desierta y desolada, y con un triste Nacimiento que nos remite directamente a los niños asesinados por la guerra. Mientras publicamos esta recopilación diversa e interesante de estudios sobre textos y procesos culturales nacidos de una guerra y de la represión posterior al otro lado del Mediterráneo se renueva el sufrimiento, la destrucción y el desplazamiento forzado de



poblaciones enteras. Es imposible, aun salvando las distancias, no recordar que la historia sigue sucediendo aquí y ahora, y que el *angelus novus*, el ángel de la historia de que hablaba también Walter Benjamin y que una vez más invocamos, sigue impasible su camino de espaldas contemplando nuevas ruinas. “Tristes armas / si no son las palabras”, escribió Miguel Hernández. Y, en efecto, se siguen sucediendo las armas, las palabras que son como armas y las otras que tratan de explicar los efectos de las armas. De estas últimas son las *palabras* que dieciséis investigadores dedican a la cultura y a cómo la privación de la libertad y las diferentes llagas de la historia inciden en ella modificando su discurso, mientras la historia sigue multiplicando heridas, y llagas, mientras los ríos de sangre son cada vez más grandes —como cantaba Raimon— y solo nos quede el intento tenaz de reducir el espacio del silencio.

En el número anterior, agrupábamos estudios sobre la novela y el franquismo, proponiendo una mirada desde los márgenes. En este número modificamos ligeramente la dirección de nuestra mirada crítica, aunque el objetivo siga siendo el mismo: ampliar el conocimiento sobre la cultura en general y sobre la literatura en concreto, durante el franquismo. Se trata ahora de aproximarnos a otros géneros que requieren acercamientos teóricos diferentes, como la poesía o el teatro, como la crónica, como los artículos periodísticos, como el desarrollo, ortodoxo o disidente, de las industrias culturales y su relación con la cultura popular (“Las industrias culturales dependen continuamente de la absorción filtrada y el relanzamiento de las culturas populares”, nos recuerda Antonio Méndez Rubio (2016: 109)), como la acción pertinaz de la censura cuyos efectos son resistentes en el tiempo y aún hoy distorsionan nuestra recepción de innumerables obras españolas y extranjeras traducidas. De nuevo, hemos pretendido que las páginas de *Diablotexto Digital* dieran cabida a investigaciones de las que, en este presente en el que nos encontramos, están contribuyendo a ampliar el foco, a atender a aspectos anteriormente ignorados o a los que se les había prestado poca atención, a pensar de maneras diferentes obras ya convertidas en canónicas. El concepto de periferia, en el objeto y en el lugar de enunciación, volverá a ser extraordinariamente productivo. Y es que un fenómeno tan centralizador como lo fue el franquismo solo puede ser entendido



multiplicando las perspectivas, descentralizando su conceptualización. Resulta en ese sentido muy positivo, y muy esperanzador intelectualmente para ese presente problemático desde el que se enuncia, que los abordajes teóricos y la revisión del archivo venga desde lugares muy diversos: desde Madrid y Alcalá de Henares, pero también desde Euskal Herria, desde el País Valenciano, desde Cataluña, desde Galicia, desde Andalucía, desde Murcia, y también incluso desde Francia, desde Alemania, desde Estados Unidos, desde México, desde Suiza, desde lugares de enunciación internacionales y desde las voces españolas de la diáspora.

Para poder ordenar estas aportaciones cuyo núcleo central es compartido, pero cuyo objeto de estudio es diverso, los editores de este monográfico hemos ordenado las aportaciones a partir de diferentes núcleos temáticos para intentar favorecer una línea de lectura ordenada, clara y coherente, a partir de diversas aristas, de un campo importante y complejo, de un objeto de estudio poliédrico.

El primer epígrafe lo hemos querido dedicar a aquellas investigaciones cuyo objeto central es la crónica contemporánea a los hechos, textos nacidos en diferentes ámbitos de los propios hechos históricos o el testimonio posterior.

Riguroso en su contenido y amable en su lectura, da comienzo nuestro monográfico con el artículo de Julio Ponce Alberca, de la Universidad de Sevilla. Desde su perspectiva de historiador, nos ofrece una mirada amplia sobre la colonia británica de Gibraltar, de la que se conservan numerosos testimonios literarios y archivísticos, y la manera como se vivió la vecina guerra civil, las distintas sensibilidades en la colonia británica y la posición oficial relacionada con la posición británica general. El artículo tiene especial interés por las reflexiones que en él se desprenden sobre el oficio del historiador y el uso que se hace de la disciplina. Tal y como el autor nos comenta: “Cualquier excusa se utiliza —desde la selección del tema hasta el uso de fuentes— para desacreditar un trabajo si sus conclusiones no coinciden con la corriente hegemónica”. Y es que, pese a todo, las cosas son como son —o como los documentos muestran que fueron— y no como nos hubiera gustado que hubieran sido.



Desde la historia y desde los estudios culturales la aportación de María Ferreiro Ferreiro, investigadora de la Universidad de Michigan, nos propone un estudio sobre el espacio de la antigua prisión de Carabanchel. Remitiéndose a los estudios de la memoria, Ferreiro repasa el uso que se ha hecho de la cárcel en los diferentes discursos, y cómo el *hueco* creado en Carabanchel ha venido acompañado de huecos en su propia historia. El borrado del edificio —es muy simbólico que los subterráneos permanezcan bajo la superficie— ha venido acompañado de una acción paralela de borrado de aspectos significativos de su historia, particularmente de la memoria de lo que supuso la lucha de la COPEL. Todo ello nos permite entrar en debates sobre nuestro pasado y sobre los significados políticos y en disputa de su rememoración.

Una de las figuras que rescata este monográfico, a través del texto del investigador Carlos González Ruiz, de la Universidad Complutense de Madrid, es la de Ángel Ossorio y Gallardo, un político y abogado de un perfil ideológico a menudo soslayado: era católico, de filiación maurista, liberal, demócrata y republicano. De hecho, fue un ferviente defensor de la República en Hispanoamérica. González Ruiz nos acerca a su vida a través de diferentes textos publicados en revistas y de un repaso a algunas polémicas en las que participó. Ello, sin duda, contribuye a precisar el conocimiento sobre la cuestión religiosa en la heterogeneidad ideológica del discurso republicano español.

La investigadora Soledad Castaño Santos, de la Universität Basel, nos propone un estudio sobre el seguimiento de la Guerra Civil española en la prensa italiana a través de dos medios de comunicación con una ideología confrontada: *Il Messaggero d'Algeri* y *Il Nuovo Avanti*. Tras una necesaria contextualización de la repercusión de la Guerra Civil en Italia y del perfil de ambas publicaciones, Castaño Santos repasa las posiciones enfrentadas en los diferentes textos sobre la guerra y se detiene en el léxico propuesto por los dos periódicos entre 1936 y 1939 para comprobar cómo los mecanismos del lenguaje vehiculan ideología.

El artículo de Antonio Reyes Martínez, del Centro de Estudios Pedro Suárez, es un buen ejemplo de historia localizada y descentrada y también de la ingente labor que realizan institutos de estudios comarcales a lo largo y ancho de los pueblos de España. Se trata en este caso de un repaso a menciones de



la localidad granadina de Guadix durante la Guerra Civil en textos de géneros diversos, crónica, testimonio o poesía, de autores no menos diversos, como Ksawey Pruszyński, Jesús Izcaray o el conocido escritor del 27, Antonio Oliver Belmás.

Desde una perspectiva multidisciplinar anclada en los estudios culturales Florian Homann, de la Universidad de Münster, indaga sobre las letras del cante flamenco y su genealogía. Durante la Dictadura, se trató de eliminar el carácter político de las letras del flamenco, acentuando su condición de populares y exclusivamente musicales, provenientes de la tradición española y borrando hasta hacerlo casi desaparecer su dimensión narrativa. Sin embargo, Homann profundiza en algunas nuevas letras que, desde el final de la Dictadura, ponían sobre la mesa, de manera velada o más directamente, aspectos críticos a la sociedad del momento, religaban con la tradición hasta el punto de confundirse con ella, retomaban letras de Rafael Alberti y, en suma, recargaban política e identitariamente este género de la cultura popular andaluza.

Un nutrido número de artículos del volumen 14 lo destinamos a la poesía, un género tan fructífero en la posguerra como fragmentariamente estudiado por la crítica posterior que, a menudo, reincidió en la revisitación de un canon de autores y textos bastante rígido y dejó fuera de foco autores y propuestas poéticas muy interesantes.

Esta sección se abre con Fran Contreras, de la Universidad del País Vasco, que nos habla de uno de los textos más desconocidos del poeta Luis Rosales: “La voz de los muertos”, concebido originalmente junto a García Lorca, quien musicaría el poema, para homenajear a todos los asesinados por la Guerra Civil. Tras la muerte de Lorca, Rosales continuó esta iniciativa y publicó esta composición en un periódico falangista, acción por la que no quedó impune, como nos explica Contreras. La aportación del investigador de la Universidad del País Vasco se redondea gracias al ejercicio de crítica textual que aplica al poema al analizar detenidamente su configuración discursiva, la posible impronta lorquiana que de él se desprende o la imagen de España que proyecta su autor.

Laura María Martínez Martínez, de la Universidad Complutense de Madrid, nos propone un análisis de la poesía de María Luisa Carnelli, una



clasificación de su obra y la constatación del impacto que tuvo en ella su presencia en España durante la guerra como corresponsal. Su poética sufrió una transición desde una vertiente más vanguardista hasta sumarse a los postulados estéticos de guerra. Es muy significativa la diferente representación de la ciudad, alejada ya de los tópicos y los gestos vanguardistas argentinos y abriéndose hacia la poesía social. El análisis de estos códigos compartidos por otros poetas latinoamericanos da buena cuenta del impacto de la Guerra Civil española al otro lado del Atlántico y la manera cómo incidió en sus debates literarios.

Por su parte, María Ema Llorente, de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, se centra en la utilización de fotografías infantiles como material poético en tres escritores de distintas generaciones: Antonio Martínez Sarrión, María Victoria Atencia y Guadalupe Grande. Llorente hace un uso del concepto de *posmemoria*, a partir de las coordenadas establecidas por Marianne Hirsh, para convertirlo en un gesto generacional, no solo familiar, y observar cómo se plasma poéticamente en algunas composiciones, a partir de fotografías propias o de otros, la ruptura familiar, la repercusión del trauma en los hijos, y la identificación intergeneracional.

A la poesía de la generación del medio siglo, dedica Alexandra Camelia Dinu, de la Universitat de Barcelona, su aportación científica centrada en tres colecciones editoriales barcelonesas: *Colliure* (1961-1966), *El Bardo* (1964-1974) y *Ocnos* (1968-1983). Esta apreciación contextual del mundo poético catalán de los años 60, 70 y 80 le permite adentrarse en ciertas reflexiones tan importantes para el momento como el significado, matices y evolución del llamado realismo social hasta más allá de sí mismo y en el funcionamiento del campo cultural barcelonés en esos años decisivos.

Además de este núcleo central del monográfico dedicado a la poesía, otros estudios se ocupan de otros aspectos objeto de interés crítico contemporáneo y que sin duda pueden servir de puntos de partida a nuevas investigaciones. Así, por ejemplo, Andrea Salinas Soto, de la Universidad de Murcia, realiza un acercamiento comprensivo a la vivencia de la transexualidad y otras experiencias que rompen con el binarismo de género durante el franquismo y puede leerse como un sugestivo repaso al estado de la



cuestión sobre un tema que ha generado interesante bibliografía en los últimos años.

A ampliar el corpus de estudio contribuye sin duda el artículo de Angela Pierce, de la University of North Carolina at Chapel Hill, que rastrea de manera genealógica el concepto de eugenesia a través de dos textos aparentemente diversos, *El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia*, de Sofía Casanova (1894), y el cuento “La torre verde”, de Concha Espina (1937), y se interroga por la importancia del concepto en el núcleo ideológico fundacional de esa versión española del fascismo europeo que fue el franquismo.

Hasta tres artículos se ocupan desde puntos de vista diferentes de las interferencias de la censura en los productos culturales a los cuales podían acceder los españoles durante las largas décadas del franquismo. Estefanía Linuesa Torrijos, de la Universitat de València, se ocupa del enfrentamiento con la censura de la novelista Elena Soriano a partir de los expedientes de censura de algunas de sus obras, en concreto de las novelas que componen la trilogía *Mujer y hombre: La playa de los locos, Espejismos y Medea*. Puede comprobarse la tenacidad con la que la autora intentó minimizar el efecto de la censura, el sesgo de género que sin duda existía en la acción de los censores y la pervivencia de los cortes impuestos en las posteriores reediciones de las obras.

El artículo de Sofía Monzón Rodríguez, de la Utah State University, se ocupa de otro de los objetos de estudio emergentes en la crítica reciente sobre el franquismo: la incidencia de la censura en las traducciones a partir de un estudio de caso, la suerte que tuvieron las ediciones de las obras de Henry Miller y Anaïs Nin traducidas tanto al castellano como al catalán. Llama la atención el argumento repetido por las editoriales españolas para minimizar el impacto de la censura o simplemente conseguir el permiso de edición en el sentido de invocar la competencia desventajosa con las editoriales latinoamericanas que podían traducir las obras con mucha más libertad, especialmente en el caso de una autora como Anaïs Nin, cuya filiación española se invocaba estratégicamente.

Por su parte, M.^a Carmen Cánovas Ortega, de la Universidad Autónoma de Madrid, se ocupa de la incidencia de la censura en la exhibición de cine estadounidense en la España de Franco a partir del repaso de algunos



expedientes de censura, como el de *Vértigo. De entre los muertos* (Alfred Hitchcock, 1958) o *La gata sobre el tejado de zinc* (Richard Brookx, 1958) y de la labor prescriptiva desarrollada por la revista *Ecclesia*. Hay que destacar que en el caso del cine que venía de Hollywood durante los años 50 las películas sufrían una doble censura, ya que antes de llegar a España habían sufrido ya censura en Estados Unidos por la no menos implacable PCA, en el contexto de la paranoia anticomunista y el macartismo.

Cierra el monográfico un artículo dedicado al teatro, articulado además desde una doble posición de periferia. Se trata del importante estudio de Marina Ruiz Cano, de Le Mans Université, sobre la escena teatral de Bizkaia durante el franquismo, tanto en castellano como en euskera. Resulta especialmente importante porque la escena de Bizkaia ha sido la gran olvidada de los estudios sobre el teatro vasco. El estudio, muy documentado, recoge tanto el impacto devastador que el franquismo tuvo sobre la escena de Bizkaia como los paulatinos y sostenidos intentos de recuperación de la actividad. El texto incluye un censo de espacios escénicos, compañías y autores en activo entre 1939 y 1975 y, lo que sin duda puede dar origen a posteriores investigaciones, un listado de textos inéditos depositados en la Biblioteca de Bidebarrieta de Bilbao.

En resumen, el número monográfico de *Diablotexto Digital* “*La industria cultural en el franquismo: prácticas censoras, campo editorial y otros productos culturales*” aspira modestamente a formar parte de la producción investigadora en curso sobre el tema a ser un (otro) punto de encuentro de líneas investigadoras actuales sobre la literatura y la cultura bajo el franquismo, a ser un instrumento de consulta útil para las personas interesadas en el tema. Lo concebimos como una intervención más desde las periferias en ese diálogo inacabado que nos va ayudando a entender mejor y de manera más completa nuestra historia cultural y, a través de ella, nuestro presente, los complejos procesos culturales en marcha, la evolución del imaginario social en torno a la guerra civil y el franquismo y su significado actual.



BIBLIOGRAFÍA

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2016). *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*. Valencia: Tirant lo Blanch.

PARDO, José Luis (2007). *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

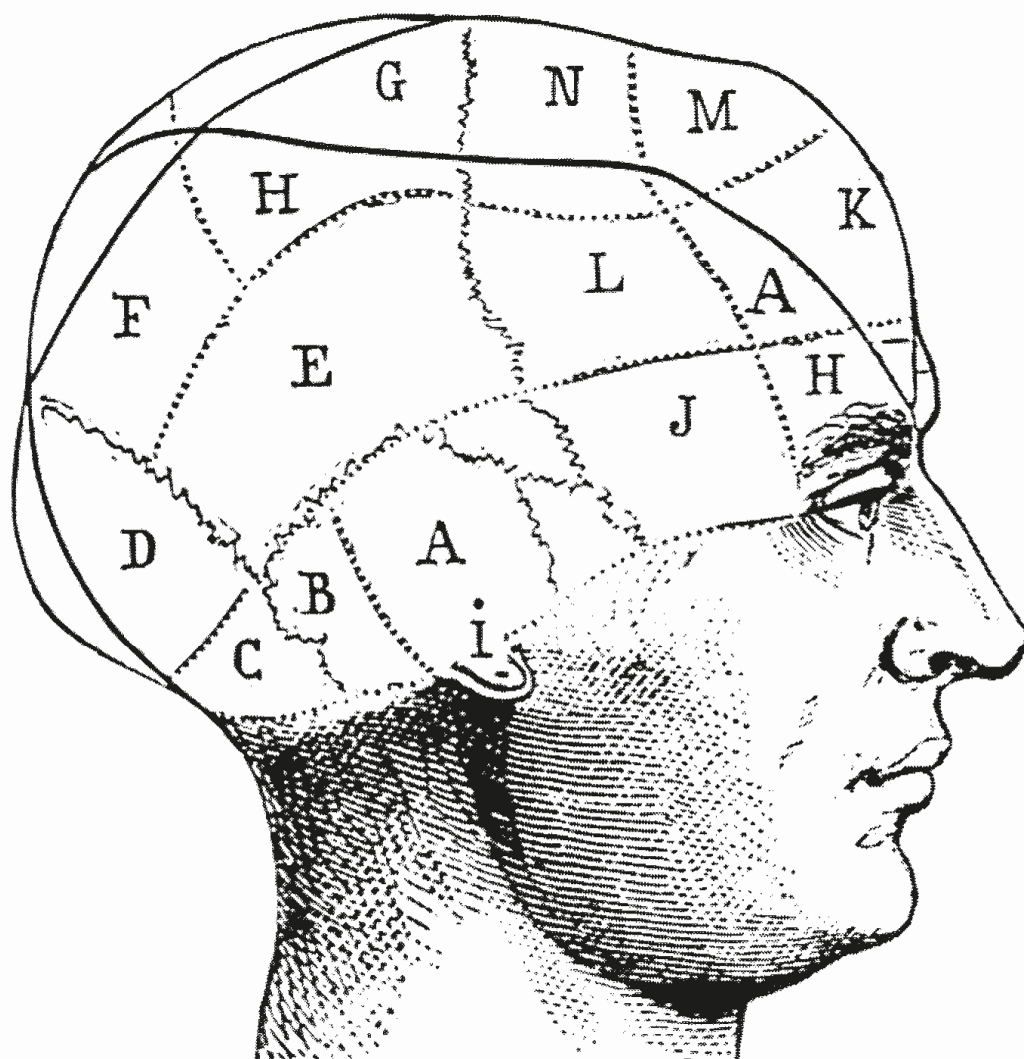
TRAVERSO, Enzo (2019). *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Diablotexto

Digital



Baza de textos



Diablotexto *Digital*



**La guerra del otro: la guerra civil
desde Gibraltar**

***Someone else's war: the Spanish Civil war
from Gibraltar***

**JULIO PONCE ALBERCA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

jponce@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-9715-7113>

**Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2023
Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 11-28
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27302
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Un observatorio muy interesante para contemplar la Guerra civil fue la colonia británica de Gibraltar. Este asunto ha sido escasamente estudiado pese a los numerosos testimonios de españoles y británicos que pasaron por la Roca en aquellas trágicas fechas. Se ha hablado con frecuencia de la solidaridad y simpatía de los países democráticos con el gobierno republicano español que, en el caso de Gibraltar, se tradujo en la ayuda y el apoyo recibido por los refugiados españoles de manos de las organizaciones sindicales británicas. Eso encierra una parte de la verdad porque, también, hubo otros sectores que depositaron su crédito en las fuerzas sublevadas. De todo ello hay pruebas tanto literarias como archivísticas.

Palabras clave: Gibraltar; España; guerra civil; refugiados

Abstract: Gibraltar was a remarkable outlook to contemplate the Spanish Civil war given its status as British colony. However, those perceptions have been scarcely studied despite the existence of testimonies and memories written by those who arrived to the Rock in those dramatic circumstances. Frequently, it has been emphasized the solidarity and support given to the Spanish government by the democratic countries and, in the case of Gibraltar, that kind of actions were carried out by the trade unions. That is undeniable, nevertheless it was also real that other sectors showed a generous backing of the Francoist cause. This article is based on literary sources and archive documents.

Key words: Gibraltar; Spanish Civil War; Refugees



El pasado habla desde sus huellas y los historiadores las recopilan, las valoran e interpretan. El producto resultante es una reconstrucción —siempre temporal y no definitiva— que se pone a disposición de la sociedad para mejor conocimiento de lo que ha sido y de lo que es. Lo que no debe hacer el historiador es fabricar el pasado en función de sus preferencias, seleccionando las evidencias que le cuadran y olvidando otras que refutan claramente sus hipótesis. Y, menos aún, intentar establecer una determinada y sesgada interpretación a modo de verdad inmutable. El pasado es un país extraño y fascinante que merece la pena recorrer para ser respetado con honestidad y rigor; lo que no podemos hacer de él es lo que nosotros queremos que sea. Esto puede resultar para algunos una perogrullada, algo que ni siquiera resultaría preciso reseñar por obvio. Pero la advertencia no es vacua cuando las censuras sobre el oficio del historiador han crecido notablemente en los últimos años. Cualquier excusa se utiliza —desde la elección del tema hasta el uso de fuentes— para desacreditar un trabajo si sus conclusiones no coinciden con la corriente hegemónica. Hacerse preguntas ante el relato canónico ha pasado a ser una actividad de cierto riesgo en un mundo de respuestas marcadas e incuestionables. Las nuevas clerecías determinan obediencias nuevas.

Antoon de Baets en su *Crimes Against History* (2019) ha reivindicado acertadamente a los que han sufrido por explorar territorios prohibidos. No son nuevas las sospechas que suscitan los anhelos de conocimiento en los poderes públicos que buscan imponer un relato único y políticamente acorde con sus intereses. Es cierto que no todos los regímenes castigan con el mismo rigor: en unos se aniquila físicamente a los autores y en otros se les condena al ostracismo fuera del *mainstream*. Y también es cierto que existen países donde sus gobiernos tienen el buen gusto de dejar el pasado en manos de los especialistas. Éstos, desafortunadamente, son los menos: suelen ser precisamente los que tienen planes de futuro sólidos -con sociedades civiles robustas- y pueden prescindir del manoseo intencional del pasado para conservar sus poltronas.

Aunque aún vivimos en una atmósfera de libertades bastante gratificante, comienza a ser inquietante contemplar cómo la historia es sutilmente forzada por



intereses políticos coyunturales. Los ejemplos son numerosos¹ pero en estas líneas tomaremos una muestra procedente de Gibraltar. Corría el año 2016 y se planteó la conveniencia de conmemorar la guerra civil española desde el enclave. Los propios organizadores visitaron a quien suscribe estas líneas por ser autor de una monografía sobre el tema del papel de Gibraltar en los años treinta (Ponce Alberca, 2009 y 2014). Conocían mi obra que demostraba la falsa neutralidad de las autoridades de la Roca durante la guerra civil al ser favorables, por diversos motivos, al bando sublevado. Pasó el tiempo y mi nombre se cayó del cartel sin explicación alguna. Las jornadas se celebraron con el apoyo del sindicato gibraltareño (Unite), con la de los sindicatos de izquierda españoles que fueron invitados (CCOO y UGT), con exclusiva presencia de historiadores británicos y, obviamente, con el apoyo del gobierno gibraltareño que quiso mostrar una imagen histórica del Peñón como baluarte antifranquista y democrático. En suma, se trataba de enfatizar que Gibraltar había sido solidario con los españoles de izquierda. ¿Qué interés podía tener recordar que tanto el gobierno colonial como el mundo empresarial gibraltareño de 1936 depositó sus simpatías en el bando franquista? ¿Por qué gastar dinero en hacer de aquellas jornadas un auténtico ejercicio de ciencia histórica cuando se podían disfrutar unos días de *memoria* confortable y lucrativa en términos de imagen? Afortunadamente, este tipo de prácticas estuvieron ausentes cuando poco después el profesor Andrew Canessa organizó en Gibraltar otras jornadas, esta vez sin intencionalidad política ni una presencia tan destacada del gobierno gibraltareño. Allí tuve la oportunidad de exponer libremente una panorámica de las relaciones entre Gibraltar y España durante el siglo XX (Ponce Alberca, 2018).

Es una ratificación más de las diferencias entre la historia concebida como investigación abierta o la historia como relato canónico “pertinente”. En el caso del asunto que ocupa estas páginas nada más cómodo que seguir un cómodo

¹ Una muestra fueron los ciclos de conferencias organizadas por un *Aula* en Sevilla que recuperaba la memoria en un cierto sentido y sesgo: <https://www.alcazarsevilla.org/wp-content/pdfs/APUNTES/apuntes7/2006actividades/actividades.html> [Fecha de consulta: 7 de junio de 2023].



guión basado en el generoso compromiso mundial con respecto a la república española, en la solidaridad de los extranjeros que lucharon durante la guerra española para defender la libertad y en la soledad internacional de Franco que solo fue apoyado por la Alemania nacional-socialista y la Italia fascista. Todo eso fueron hechos relativamente ciertos, pero dejan en las sombras muchas de las claves de lo ocurrido. Claves tan numerosas como relevantes sin las cuales no se comprende el curso de la guerra y los cuarenta años posteriores.

Gibraltar es un ángulo privilegiado para analizar la guerra de España. Sus características son únicas. La colonia era un pequeño territorio británico enclavado en la provincia de Cádiz que podía ver la guerra que se desarrollaba a tan solo unos centenares de metros. Un observatorio singular protegido por la soberanía británica, leyes democráticas en la metrópoli y un sistema colonial en la Roca cuya existencia descansaba en la presencia de una potente guarnición militar y una base naval. Un tendido privilegiado desde el cual contemplar la sangrienta corrida que tenía lugar unos centenares de metros más allá. ¿Qué “público” asistía al espectáculo?

Los refugiados españoles

Miles de personas buscaron refugio en Gibraltar, especialmente en las primeras semanas de máxima violencia. Como venía sucediendo desde el siglo XIX, españoles perseguidos encontraban bajo la bandera británica la seguridad que no hallaban bajo la propia. Pero lo que nunca se había visto era una avalancha de varios miles de refugiados en pocos días. En buena medida eran partidarios de la república pero no todos arrastraban un compromiso político, ni un ánimo antifascista; tan sólo les movía el miedo y la búsqueda de seguridad. Aquellos miles de españoles despertaron la solidaridad de muchos gibraltareños con sus vecinos, pero también alertó a las autoridades de un enclave militar.

Si prestamos mayor atención a las cifras, nos damos cuenta de que el problema no era tanto de número de refugiados como de limitación espacial del Peñón. Si tenemos en cuenta la población de cuatro de los municipios del Campo de Gibraltar (Algeciras, San Roque, Los Barrios y La Línea) vemos que el porcentaje de refugiados en el Peñón fue muy limitado con respecto a ese



conjunto demográfico. Entre los cuatro términos municipales agrupaban una población de más 74.000 habitantes de hecho en 1930 (que serían algo más de 88.000 en el censo de 1940)². Y son varias las reflexiones que suscitan estos datos. El primero es que la población del Campo de Gibraltar durante los años 30 -según las estadísticas oficiales- aumentó pese al impacto de las pérdidas de la guerra civil. Casi sobra decir que no estamos poniendo en duda el indudable trauma producido por la guerra; lo que señalamos es que no supuso en esta zona una merma demográfica. En segundo lugar, el número de refugiados en Gibraltar representó un porcentaje en torno al 7% de la población de la zona (tomando tan sólo los cuatro municipios indicados y el volumen estimado mínimo de 5.000 refugiados). Incluso afinando más los cálculos, no parece que los que entraron en el enclave superasen en todo caso el 10% de la población del Campo, obviamente excluyendo a aquellos que huyeron hacia otros destinos (Málaga, por ejemplo). Esto nos conduce a dos hipótesis compatibles: que muchos miles de personas no percibieran la guerra como una amenaza directa, permaneciendo en sus casas pese a la violencia desatada; y que Gibraltar cerró su frontera para evitar la llegada de más personas. De hecho, hay fotografías en las que se observa cómo familias enteras se congregaron en la verja mientras las fuerzas militares inglesas reforzaban el cierre con alambradas³.

Los refugiados supusieron un problema al que unos respondieron mediante acogimiento y ayudas, pero para otros lo prioritario era la seguridad de la base militar. De ahí que se cerrase la frontera a cal y canto, a la vez que los que habían conseguido entrar eran reenviados a la zona republicana o hacia puertos seguros como el de Tánger. Había que desembarazarse de esos miles de refugiados que encarnaban un problema demográfico y político en un Peñón que tenía una función esencialmente militar. Era preciso, además, normalizar las relaciones con los sublevados para reabrir la frontera a los trabajadores españoles que diariamente iban allí.

² Instituto Nacional de Estadística (INE). Web disponible en: <https://www.ine.es/inebaseweb/libros.do?tntp=71807#> [Fecha de consulta: 15 de junio de 2023].

³ Un ejemplo de fotografía, disponible en: <https://ignaciotrillo.wordpress.com/2020/09/08/43673/> [Fecha de consulta: 15 de junio de 2023].



Obviamente latía una desconfianza hacia los republicanos españoles a los que se les calificaba con toda normalidad de *rojos* (reds). Nunca había confiado Londres en la Segunda República española y, menos aún, en sus muestras de desplazamiento hacia la izquierda, especialmente tras la llegada del Frente Popular. Pocas similitudes tuvo el trato dispensado a los refugiados republicanos con el que se había ofrecido a las personas de derechas desde abril de 1931. Sabemos, por ejemplo, que tres meses después de haberse proclamado la Segunda República 131 familias habían recibido el permiso de residencia sin mayor contratiempo (Silva *et al.*, 2021: 11). Ahora, sin embargo, se trataba de miles de personas que huían de la guerra y muchos de ellos tenían una orientación política de izquierdas.

Pero, ¿cómo contemplaron la guerra desde Gibraltar los refugiados españoles? Es imposible saber qué pensaban todos y cada uno de los refugiados españoles en el Peñón, pero si exploramos algunos de los testimonios disponibles lo primero que llama la atención es que constituyeron un conjunto bastante heterogéneo. Podía suponerseles unidos por el infortunio, la angustia de la huida, el miedo a la violencia o, incluso, el compromiso ideológico. Pero los indicios apuntan a la existencia de diferencias internas notables. Hubo ejemplos de una valentía excepcional en aquellos que consideraron la entrada en Gibraltar como un tránsito para reintegrarse a la lucha en la zona republicana. Buena muestra de ello fue el caso de Anita Carrillo. Destacada militante comunista, consiguió entrar en el Peñón nada más comenzar la guerra, pero volvió el 21 de julio al ser informada de que su marido había sido fusilado. Se disfrazó de señora inglesa y volvió a cruzar la frontera para buscarlo. Por fortuna, se encontró con que estaba vivo y se ocultaron durante cerca de un mes hasta que el 20 de agosto volvieron a entrar en Gibraltar por mar. Su objetivo era claro: residir allí el tiempo justo para reintegrarse a la zona republicana. En septiembre el matrimonio ya estaba en Málaga enrolado en las milicias antifascistas. Anita Carrillo no estaba dispuesta a ponerse a salvo para huir de la guerra. “Eso no lo hacen unos comunistas”, le dijo a Margarita Nelken en una entrevista que le hizo en la revista gráfica *Estampa* (Almizas, 2020: 69-82).



Pero no todos tenían las mismas ganas de volver a una guerra. Algunos prefirieron vivir a la sombra del consulado de España en Gibraltar por las facilidades dadas gracias al cónsul accidental Ramón Peña Orellana, un republicano leal que colaboró eficazmente tanto en el alojamiento de los refugiados como en su posterior evacuación hacia puertos seguros (ALMISAS, 2020: 69). No obstante, cuando llegó el nuevo cónsul titular, Plácido Álvarez-Buylla, las relaciones con los representantes de los partidos del Frente Popular se fueron enturbiando. Hacia finales de 1936, el político republicano José Centeno González visitó el consulado y se encontró con todo un panorama:

Por los despachos del consulado vi merodeando algunos sevillanos que yo apenas conocía. Era gente joven que yo no había visto exponer ni jugarse nada cuando conspirábamos contra la dictadura, ni en las juntas revolucionarias, ni siquiera en las elecciones. No parecían en plan de ir a pegar tiros, a pesar de su juventud, pero sí seguramente en darlos por las espaldas, cobrando buenos sueldos del Estado⁴.

Por lo visto no todos tenían la coherente gallardía de una Anita Carrillo, de ser ciertas las palabras de Centeno. El cónsul, además, comenzó a desconfiar del autodenominado *Frente Popular Antifascista de Refugiados* en Gibraltar (FPAR). En mayo de 1937, recién caído el gobierno de Francisco Largo Caballero, Álvarez-Buylla se cansó de las reuniones que celebraban los líderes del FPAR en el consulado. Aquellas personas se consideraban “delegados” de los distintos partidos y sindicatos bajo la firme voluntad de conservar la condición de refugiados *sine die* pese a tener que sufrir en Gibraltar, al parecer, “un ambiente de franca hostilidad, acosados continuamente por la policía”. Lo cierto es que el FPAR tenía un carácter extraoficial “por las restricciones de la legislación local y por su carácter político” y el cónsul les manifestó su rechazo en términos notablemente nítidos: “aquí no manda nadie más que yo; aquí el cónsul soy yo y nadie manda más que yo, y voy a dar parte de ustedes ahora mismo. Estoy harto de vosotros y yo me meo [sic] en todos ustedes”⁵.

⁴ Disponible en el Archivo Histórico Nacional (AHN). Diversos. Fondo Diego Martínez Barrio, leg. 2, carp. 7.

⁵ AHN. Diversos. Fondo José Giral, 1, n.º 13.



No todos los refugiados españoles eran prorrepúblicanos. Sabemos del caso particular de un fiscal desafecto a la evolución de la república, que tampoco iba a ser aceptado fácilmente en la España franquista por haberse mantenido durante un tiempo al lado del gobierno de Madrid. Se trataba del fiscal Remigio Moreno González que llegó a ser juez de distrito y abogado-fiscal en el Tribunal Especial Popular de Málaga. Después de varias vicisitudes y contemplar lo que ocurría, decidió evacuar a su familia y él mismo se evadió en un buque para ser trasladado a un destructor que se dirigió a Gibraltar. Lo había perdido todo, incluida su carrera profesional que recuperaría después, pero en la Roca encontró su salvación: “Gibraltar, acogedor, cariñoso, simpático, me ofreció y me sigue dando su afecto y su hidalga hospitalidad. En él vivo con mis recuerdos y con mis esperanzas” (Moreno, 1938: 336).

El fiscal Moreno no fue un caso aislado. Hubo otros refugiados españoles procedentes de las zonas controladas por el gobierno de Madrid como, por ejemplo, Carlos Crooke Heredia quien fue evacuado a través de Gibraltar gracias a los buenos oficios del matrimonio Brenan-Woolsey. Eran los refugiados deseados: escasos y no izquierdistas. Nada que ver con el trato dispensado a los otros: en 1939, cuando la dotación del destructor republicano *José Luis Díez* fue internada en Gibraltar, los británicos no perdieron el tiempo a la hora de quitarse de encima este problema añadido, siendo evacuados con celeridad (Silva *et al.*, 2021: 47-82)

Los españoles republicanos resultaron tan incómodos que se les fue trasladando, aunque quedó un contingente en la Roca durante años. Ese número de refugiados siempre ha sido una estimación aproximada, pero gracias a un interesante documento conservado en el Archivo Intermedio Militar de Sevilla comenzamos a conocer algunos datos concretos. Para 1944, sabemos que quedaban aún en mayo de ese año 473 refugiados españoles, la mayor parte de ellos procedía de las localidades cercanas (sobre todo La Línea) y habían entrado en el Peñón en las primeras oleadas de 1936. Otra característica es que todos ellos eran hombres en edad laboral que fueron mano de obra en Gibraltar durante la Segunda Guerra Mundial. Las familias -mujeres y niños- fueron evacuados como el resto de la población civil del Peñón. Obviamente, fueron



útiles durante la guerra -trabajadores antifascistas- pero, acabada ésta, dejaron de ser imprescindibles y se convirtieron de nuevo en un incordio cuando en la posguerra se incrementó el miedo a la infiltración comunista y se necesitaban casas para realojar a la población gibraltareña. A partir de 1945 se redobló la presión sobre estos refugiados para que se marcharan. Se llegó incluso a negociar con el gobierno franquista el retorno a España y consiguieron que una tercera parte volviera, pero aún permanecerían en el Peñón cerca de 300⁶. A otros, especialmente los dirigentes más destacados de la izquierda, directamente se les expulsó (Jeffries, 2007: 119-120). Los comunistas se convirtieron en un problema durante la *guerra fría*. Nadie quería cargar con los perdedores de una guerra. Sólo una exigua minoría permanecería en Gibraltar para siempre.

La mirada de gibraltareños y británicos

¿Cómo contemplaron la guerra los gibraltareños desde el tendido? La respuesta inmediata es que los habitantes de la colonia se deshicieron en muestras de generosidad hacia los refugiados. Pero eso no es enteramente cierto. Lo primero es que hubo diversos tipos de gibraltareños y, de hecho, emergieron adeptos de uno y otro bando. Si acaso, el único denominador común que tuvieron fue la contemplación de la guerra desde la barrera, siempre bajo la protección de la bandera británica. Simpatías y apoyos solidarios no faltaron, pero cosa distinta era combatir personalmente en un país que no era el suyo bajo el riesgo de perder la vida. No era difícil encontrarse a ingleses, estadounidenses, franceses, suizos o alemanes enrolados en las Brigadas Internacionales, pero no parece que hubiera un entusiasmo similar entre los gibraltareños (lo cual no excluye excepciones). Más fácil lo tuvieron los gibraltareños profranquistas para cruzar la frontera y agarrar las armas, pero tampoco lo hicieron. Colaboraron, hicieron

⁶ Disponible en el Archivo Intermedio Militar Sur (AIMS), leg. 952 (luego la signatura pasó a legajo 948), carp. 1.



negocios y contribuyeron a la victoria nacional pero siempre conservado su asiento en el tendido⁷.

Grosso modo el mundo empresarial se alineó con los sublevados, mientras que los sindicatos apoyaron la causa republicana. Es bien conocido que las compañías suministradoras se negaron a proporcionar combustible a la flota republicana en los primeros de la guerra, mientras comerciantes como Imossi o Gaggero ayudaron notablemente a los alzados. Éste último reconoció en una carta que fue "...motivo de gran satisfacción el haber podido de esta manera ayudar indirectamente a la Causa Nacional Española" (Ponce Alberca, 2009: 166). Por su parte, el líder sindical gibraltareño Augustine Huart se reunía con los representantes de los refugiados republicanos para prestarles asistencia y apoyarles en todo lo posible. Además, en octubre de 1936 denunció ante el político laborista Ernest Bevin las conjuras antirrepublicanas favorecidas desde la colonia, la falta de neutralidad de las compañías cuando daban víveres y combustible al bando franquista, y la actitud del gobernador haciendo la vista gorda para unos y tirando de ley para otros (Jeffries, 2007: 110-111). Desde luego, no debía de andar muy desencaminado Huart cuando el gobernador le prohibió participar en un mitin republicano en Valencia. El sindicalista se quejó, pero Gibraltar era esencialmente una fortaleza militar en la cual los civiles debían someterse a los dictados de la autoridad en última instancia⁸.

La guerra civil también atrajo a otros refugiados británicos -e incluso de otros países- hacia Gibraltar. Procedían de las dos zonas en conflicto pero, a diferencia de los españoles, los británicos que venían del área controlada por la república eran bastante más numerosos que los que eran trasladados desde territorio sublevado. Uno de tantos ejemplos de los primeros fue el de la pareja formada por el hispanista Gerald Brenan y la escritora Gamel Woolsey. El británico y la estadounidense decidieron abandonar Churriana (Málaga) a las

⁷ Una panorámica general de estas actitudes ha sido descrita por Tito Benady en una conferencia en la Casa de la Memoria La Saucedá. Disponible en <https://www.casamemorialasauceda.es/2021/07/20/la-guerra-vista-desde-gibraltar-por-tito-benady/> [Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2023].

⁸ THE NATIONAL ARCHIVES. CO 91/501/5, *Request by Mr Huart to address a public meeting following his visit to Spain: letter from Mr Creech Jones concerning restrictions on freedom of speech in Gibraltar.*



pocas semanas de comenzar la guerra. Ella redactó su *Death's Other Kingdom*, publicado en Gran Bretaña en 1939 y que, tras varias vicisitudes, no se tradujo en español hasta finales del siglo XX (Woolsey, 1998).

Era una gran admiradora de España y del modo de vida rural de sus habitantes. Sus imágenes no estaban exentas de un cierto toque de idealización de lo español y de su aparente exotismo, aparte una indisimulada condescendencia con respecto a los nativos, pero desde luego sus observaciones sobre la guerra civil eran sosegadas y no se dejaban arrastrar por la propaganda de uno y otro bando. Con respecto a los británicos, describió con precisión sus percepciones en la Málaga de la guerra civil de la que deseaban ser evacuados:

Para la mayoría de ellos, la guerra civil no era más que un motivo de enojo, una brusca interrupción de sus vacaciones justo en el apogeo de la temporada. No vi en ninguno de ellos ni rastro de una remota conciencia de que estaba ocurriendo algo de importancia trascendental para los españoles y probablemente para el mundo entero. Para la mayoría, la guerra no parecía afectar a nada más que a sus pequeños mundos... (Woolsey, 1998: 74).

Aquellos eran los mismos británicos que se quejaban de retrasos en su evacuación, llamando “comunistas” a los que ponían el más mínimo obstáculo a sus deseos. Se alimentaba así una visión antirrepublicana que llegaba hasta las propias dotaciones de los destructores dedicados al transporte de los súbditos británicos y se amplificaba en la Roca. A partir de ahí, la imaginación tenía alas libres para flotar en el aire de la exageración como las historias de monjas desnudas masivamente violadas por milicianos (Woolsey, 1998: 72, 80 y 135). Una auténtica “pornografía de la violencia” —definida así por Gamel— que, sin embargo, no podía ser coartada para ocultar o silenciar atrocidades como, por ejemplo, el asesinato -por tanto, sin juicio previo- de un chico de 18 años por el solo hecho de pertenecer a la familia Larios y ser sobrino de Carlos Crooke (Woolsey, 1998: 106).

Por fin, el matrimonio Brenan-Woolsey consiguió llegar a Gibraltar, comprobando la cantidad de refugiados “de todas las clases y de todos los



partidos” que había allí. Pero la imagen que impresionó sus retinas fue de lo más decepcionante. Sus palabras hablan por sí solas:

... todo Gibraltar, en su conjunto, causaba una impresión de lo más desagradable durante la guerra civil. Los infelices refugiados vivían atenazados por el miedo y el odio, y de vez en cuando se producían enfrentamientos entre ellos; su estado de angustia y agitación conseguía que todo el mundo se sintiera intranquilo e inseguro. La mayoría de los civiles y de los oficiales del Ejército y la Marina británicos que nos encontrábamos decían las más inconcebibles insensateces acerca de los “rojos” y los “comunistas” y contaban un montón de historias descabelladas sobre las atrocidades.

Sin embargo, a ninguno de ellos le preocupaba lo más mínimo el sufrimiento real que estaban padeciendo los españoles de todas las clases; este era un asunto que les traía totalmente sin cuidado. Por otro lado, era bastante lógico: lo que a ellos les interesaba realmente era la equitación, el tenis, la natación y el bridge. ¿Qué demonios tenían ellos que ver con el pueblo español y sus pesares? (Woolsey, 1998: 197).

Y añadía más, con evidente ironía:

En otro orden de cosas, nos divirtió comprobar que lo único que de verdad les hacía ver a los gibraltareños que, después de todo, la guerra española podía tener consecuencias importantes, fue la posibilidad de que, si continuaba la contienda, ese invierno los sabuesos de Calpe [se refería a la Royal Calpe Hunt] no pudieran cazar en la costa de enfrente. Pero sin duda el general Franco, un perfecto *caballero*, como nos decían muy seriamente, se las compondría para arreglarlo de algún modo. Supongo que se referían a que mantendría la guerra alejada de Algeciras para evitarles molestias innecesarias (Woolsey, 1998: 201).

Lo que más le irritó de aquellos gibraltareños no fueron sus visiones sesgadas, ni siquiera su impasibilidad, porque “... es bastante corriente mostrar indiferencia ante las desgracias de los demás”. Lo que le molestaba de veras era la mezcla de “su pura indiferencia e ignorancia con los prejuicios más virulentos y una abierta delectación en los relatos sobre crímenes y atrocidades” (Woolsey, 1998: 198). En este punto viene a coincidir con el aristócrata escocés Peter Chalmers-Mitchell -un simpatizante de la causa republicana-cuando describió tanto las exageraciones de los británicos refugiados vía Gibraltar como las advertencias que le hicieron en el Peñón para tomar medidas de precaución pues había muchos simpatizantes franquistas (Chalmers-Mitchell, 2010: 172-179 y 336-338).



La mirada de las autoridades británicas del enclave

Tras todo lo expuesto no debe resultar difícil imaginar cuáles fueron las percepciones de las autoridades y altos funcionarios británicos. Hombres partidarios del orden, disciplinados y fieles a su rey, no podían concebir el estado de cosas de la zona republicana. Nadie ejemplificó esta actitud como los gobernadores del enclave. Dos fueron los gobernadores de Gibraltar durante los años de la guerra civil. El primero de ellos fue el general Charles Harington (1933-1938) y el segundo fue el también general Edmund Ironside (1938-1939). Es importante tener en cuenta que el conjunto de autoridades políticas y militares eran casi siempre aves de paso en Gibraltar: desempeñaban un tiempo su cargo para proseguir su carrera, a ser posible en la metrópoli. Podía o no gustarles su destino, pero era difícil que alcanzaran una estrecha identificación con la población civil. La jerarquía entre ingleses y gibraltareños era sólida y bastaba cualquier excusa para recalcarlo. De lo que sí eran conscientes era del enorme valor de Gibraltar en la medida en que servía a los intereses geoestratégicos del imperio británico. Para los gibraltareños, en cambio, su Peñón era la tierra con la que se identificaban. No eran aves de paso. Habían nacido allí.

Ambos gobernadores dejaron sendos testimonios de su paso por la colonia, especialmente el primero de ellos. Harington escribió sus memorias justo al final de sus días bajo el título de *Tim Harington Looks Back* (1940). El segundo redactó unas memorias que se conservan en su archivo personal (depositado en el Imperial War Museum de Londres) y que vieron la luz en forma de edición a cargo de Roderick Macleod y Denis Kelly (1962). De estas memorias pueden extraerse dos percepciones importantes. Por una parte, la de su valoración de Gibraltar como colonia; por otra la de su visión de la guerra civil. Y las dos se encuentran relacionadas de algún modo. Veámoslo a continuación.

El general Harington dedicó todo un capítulo a su estancia en Gibraltar, tras una dilatada carrera militar. Llegó en 1933 y recordaba claramente la atmósfera colonial del enclave. Después de ser cumplimentado por las autoridades militares y coloniales, tomó posesión y recibió muestras de lealtad de todas las comunidades que allí habitaban. La situación era tranquila. Gibraltar recibía mano de obra y suministros de la vecina España, además de la libertad



de salir por la frontera. Eso era lo que importaba: el mantenimiento de la fortaleza y de la base naval gracias a la cooperación vecina. En esas circunstancias, los problemas eran menores: su primera dedicación consistió en el restablecimiento de relaciones con el marqués de Marzales para que prosiguieran las actividades cinegéticas del Royal Calpe Hunt (Harington, 1940: 184). Garantizada la situación, el gobernador se dedicó a viajar y pasar su mandato de forma bastante agradable.

Sin embargo, el 18 de julio lo cambió todo: "...the unfortunate Spanish Civil War began". Nada dice en sus memorias acerca de las causas de una guerra entre la *Nationalist Spain* y la *Government Spain*, pero sí se ocupó del problema de los refugiados dejando bien claro que "they could not remain in Gibraltar" (Harington, 1940: 190). La guerra civil, desde luego, no era de su incumbencia salvo en lo tocante a la estabilidad del Peñón y la función que desempeñaba para el imperio británico. Nada habla en su libro de matanzas ni de represiones; la sangre era algo imperceptible desde su óptica. Y esa óptica la dejó meridianamente clara ante el público británico destinatario de sus memorias:

People in this country have never realized our position in Gibraltar. They have never understood how dependant we are on Spain, and how vital it is for us to be Friends with our neighbours in Spain whatever their politics. We were not concerned with their troubles, or with Whites, or Reds, or whatever they might be (Harington, 1940: 193).

Es, sin duda, una visión de la guerra civil muy distinta a la de los españoles y a la de los extranjeros que se involucraron en la misma. Con lo que se identificaba el gobernador era con los intereses británicos y el conflicto español debía ser observado y tratado desde ese prisma. Era pues una memoria periférica, una percepción desde el exterior de España y producto de un ajuste de intereses. Eso sí: tenía sus preferencias claras en favor de los sublevados:

The difficulties over passes were never ending. All sorts of fines were imposed on those who worked in Gibraltar. The military and civil authorities at La Línea were always at loggerheads, and our negotiations with them become more difficult. At the same time I am quite prepared to state that the country administered by General Franco was much better administered than it had been before the war (Harington, 1940: 194).



Y, por si quedaba alguna duda, añadió:

I was never privileged to meet General Franco, but I had many dealings with him, and I shall always be grateful to him for numerous matters in connection with Gibraltar, and especially for his consideration regarding the Royal Calpe Hunt. Naturally the first Winter of the war, and before Malaga fell, we did not ask for permission to hunt in Spain but in both my last seasons General Franco was good enough to grant permission, and this will ever be gratefully remembered in Gibraltar. It may be asked why I should stress the question of hunting so much. It is for this reason: Gibraltar itself is a very confined place. (...) it is, therefore, good for people to get right off the Rock and away into Spain. Polo, golf, bathing and other amusements take place in Spain, but the Royal Calpe Hunt, dating from the days of Wellington, has afforded sport to almost the whole garrison and has been much appreciated by all (Harington, 1940: 194).

Eso era justo lo que denunciaba Gamel Woolsey. España no era otra cosa, desde Gibraltar, que un lugar de esparcimiento, suministrador de productos frescos y mano de obra. Sobre todo, era fundamental que no supusiera una amenaza para las instalaciones militares y navales del Peñón. Ni siquiera las piezas de artillería montadas por Franco en torno a la bahía de Algeciras suponían un problema (191 y 207) pues según él estaban dirigidas a prevenir los ataques de la flota republicana. Eso sí: era consciente de los avances proporcionados por las nuevas armas (artillería, aviación) que hacían más vulnerable al enclave. Y se atrevió a consignar en sus memorias dos posibles soluciones que decían mucho sobre su percepción de España y los españoles. Una de ellas era tomar todo el entorno del Campo de Gibraltar “by purchase or agreement” porque “Algeciras, San Roque, Campamento, La Línea were all more British than Spanish”. Según él, los españoles no pondrían objeciones: “I think the inhabitants would have welcomed it, certainly the farmers and supporters of the Hunt would have, and British wages would have been very acceptable”. La segunda solución era hacerse con Ceuta también (no un canje) y mantener las dos orillas del Estrecho disponiendo, además, de más espacio para construir una pista de aterrizaje (Harington, 1940: 208). Todo parecía posible para un inglés que tenía un concepto de los españoles notablemente bajo, con la excepción - claro está- del general Franco y de algunos aristócratas españoles (Larios, Marzales, etc). Tampoco tenía mejor imagen de los gibraltareños a los cuales



aceptaba en cuanto súbditos dóciles de Su Majestad. En todo caso, podrían ser británicos pero no ingleses.

Similares ideas compartió su sucesor, Edmund Ironside. Al fin y al cabo eran compañeros de armas y amigos. Su misión era muy clara: reforzar las defensas y la capacidad ofensiva del Peñón, incluida la construcción de la pista sobre el istmo. Harington ya había empezado a trabajar sobre ello, pero con Ironside -tras la crisis de Munich (1938)- todo se aceleró (Harington, 1940: 206). Por lo que sabemos según sus memorias editadas, Ironside no le concedió la más mínima importancia a la guerra civil española que ya se encontraba en fase terminal y bajo la más que previsible victoria de Franco. Lo que le preocupaba desde hacía años eran los recortes británicos en defensa. Una política suicida habida cuenta de las responsabilidades que conllevaba el sostenimiento del imperio británico (Ironside, 1962: capítulo IV). Ironside aceptó al cargo de gobernador aparejado a ser una especie de comandante en jefe en el Mediterráneo por invitación del secretario de Estado para la Guerra, Leslie Hore-Belisha (Ironside, 1962: 52). Creía que el Mediterráneo era una pieza esencial en el sistema defensivo imperial y, desde luego, Franco no iba a representar un peligro, a diferencia de lo que pensaba el propio Hore-Belisha para sorpresa de Ironside. De hecho, éste le preguntó "... whether he had been told that by his military advisers, but he did not answer" (Ironside, 1962: 53).

No sería hasta el mes de noviembre cuando Ironside llegó a Gibraltar. Unas semanas antes se entrevistó con John Vereker, vizconde de Gort, por entonces jefe de Estado Mayor (Chief of the Imperial General Staff). Según sus memorias, tampoco hablaron de España al ser un tema insignificante al lado de la defensa del imperio. Para Ironside, Gibraltar era simplemente un destino dorado, pero no un lugar decisivo para una toma de decisiones en tiempos de una hipotética guerra contra Alemania cada vez más real. La relevancia del Peñón se resumía en servir los intereses del ejército británico. Su interlocutor fue aún más descarnado:

Gort said to me that Gibraltar was only a "garage" as far as I was concerned and it didn't matter in the least whether I went there or not. I smiled to think what the Gibraltarians would say to this if they knew (Ironside, 1962: 69).



Desde luego, Ironside no discutió con Gort sobre la dignidad de Gibraltar porque su mirada estaba puesta en horizontes más amplios y, de hecho, poco después de su vuelta se convirtió en jefe del Estado Mayor Imperial (septiembre 1939). En sus memorias nada significativo se decía de la conclusión de la guerra civil española ni de sus consecuencias. Para la mentalidad de Ironside y de tantos otros jefes militares ingleses, la victoria de Franco no iba a suponer un grave problema para los intereses británicos. ¿A quién le importaba España mientras fuese lo suficientemente sumisa? Y, desde luego, no se equivocaron: en cuarenta años Franco no desarrolló una ofensiva real contra el enclave que fuese más allá de lo retórico o del cierre fronterizo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMISAS ALBÉNDIZ, Manuel (2020). *Capitana Anita Carrillo, ejemplo de mujer republicana*. El Puerto de Santa María: Ediciones Suroeste.
- DE BAETS, Antoon (2019). *Crimes Against History*. London-New York: Routledge.
- CHALMERS-MITCHELL, Peter (2019). *Mi casa de Málaga. Memorias de un aristócrata escocés en la España republicana*. Sevilla: Renacimiento-Centro de Estudios Andaluces.
- HARINGTON, Charles (1940). *Tim Harington Looks Back*. London: John Murray.
- IRONSIDE, Edmund (1962). *Time Unguarded: the Ironside Diaries 1937-1940*. Ed. Roderick Macleod and Denis Kelly. New York: David McKay Company.
- JEFFRIES, Jonathan (2007). "Los refugiados republicanos entre la espada y la pared, franquismo, el Imperio británico y solidaridad obrera en Gibraltar", *Cuadernos Republicanos*, n.º 63, pp. 107-121.
- MORENO GONZÁLEZ, Remigio (1938). *Yo acuso... (Ciento treinta y tres días al servicio del Gobierno de Madrid)*. Tánger: Imprenta F. Erola.
- PONCE ALBERCA, Julio (2014). *Gibraltar and the Spanish Civil War, 1936-39 Local, National and International Perspectives*. London: Bloomsbury.
- PONCE ALBERCA, Julio (2018). "Gibraltar, Spain, and the Western Mediterranean during the Twentieth Century". En Andrew Canessa (ed.). *Barrier and Bridge. Spanish and Gibraltarian Perspectives on Their Border*, Brighton / Portland / Toronto: Sussex Academic Press / Canada Blanch Centre for Contemporary Spanish Studies-LSE, pp. 75-101.
- SILVA, Francis et al. (2021). *Red Ship and Red Tape. The José Luis Díez and Gibraltar*. Ubrique: Editorial Tréveris.
- STOCKEY, Gareth (2018). "Repression, Rivalry and Racketeering in the Creation of Franco's Spain: The Curious Case of Emilio Griffiths", *European History Quarterly*, n.º 48, pp. 34-60.
- WOOLSEY, Gamel (1998). *Málaga en llamas*. Madrid: Temas de Hoy.

Diablotexto *Digital*



Carabanchel, la demolición y la construcción de la memoria

Carabanchel, the Demolition and the Construction of Memory

**MARÍA FERREIRO FERREIRO
UNIVERSITY OF MICHIGAN**

ferreiro@umich.edu
<https://orcid.org/0009-0004-1484-7293>

Fecha de recepción: 11 de septiembre de 2023
Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2023

Diablotexto Digital 14 (diciembre 2023), 29-47
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27354
ISSN: 2530-2337



Resumen: La antigua prisión de Carabanchel se destruye para eliminar un espacio que nos lleva a recordar un momento conflictivo y revolucionario de la historia nacional. En este escrito, a través de una lectura del hueco todavía vacío de la prisión, hablaré del pasado que se pretende destruir; del presente desde el que se reconfigura la narrativa nacional con dicha destrucción; y de un futuro que apunta a una justicia no retributiva propia de la ley de memoria histórica. El vacío que ocupa lo que un día fue la prisión nos permite acceder a una experiencia del tiempo no cronológica que reta la separación pasado-presente-futuro de la ley; además construir una memoria no normativa que se abre a una justicia por-venir.

Palabras clave: memoria, justicia, temporalidad, prisión, Carabanchel

Abstract: The old Prison of Carabanchel is destroyed to eliminate a space that leads us to remember a conflictive and revolutionary moment in national history. In this paper, through a reading of the still empty space of the prison, I will talk about the past that is intended to be destroyed; about the present from which the national narrative is reconfigured with such destruction; and about a future that points to a non-retributive justice proper to the law of historical memory. The emptiness that occupies what was once the prison allows us to access a non-chronological experience of time that challenges the past-present-future separation of the law; in addition to building a non-normative memory that opens to a justice-to-come.

Key words: memory, justice, temporality, prison, Carabanchel



“Entiendo que la ceniza no es nada que esté en el mundo, nada que reste como un ente. Es el ser, más bien, que hay –es un nombre del ser que hay ahí pero que, al darse (*est gibt ashes*), no es nada, resto más allá de todo lo que es (*konis epekeina tes ousias*) resto impronunciable para hacer posible el decir a pesar de que no es nada”
Jacques Derrida. *La difunta ceniza*

“Los muertos regresan. Nada que haya vivido puede morir. No menos que imaginar, recordar es un puente entre lo presente y lo ausente, lo actual y lo posible”
Ignacio Castro. *Ética del desorden*

Introducción

En *Afterlives of Confinement. Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*, Susana Draper interroga las realidades postdictatoriales de tres prisiones de América Latina cuyo espacio arquitectónico se reformula y reutiliza con nuevas funcionalidades. Con el término *afterlives*, Draper reta la separación absoluta entre pasado y presente, entre dictadura, transición y postdictadura. Ahonda en las continuidades y disrupciones que estos espacios generan con relación a la historización del pasado violento y sus ecos en la actualidad de tres países, así como su participación en la construcción de un nuevo relato sobre el presente y el progreso:

El término ‘*afterlives*’ adquiere el sentido de un modo de experimentar los ecos de un pasado que está perdido a la historia, pero que tiene el potencial de ser escuchado y hacerse legible. Es una oportunidad perdida que mantiene abierta la promesa de lo que no aconteció/no pudo acontecer (Draper, 2012: 5)¹.

Un no acontecer que tiene que ver con la potencialidad de lo que (no) pudo ser, de lo que fue sofocado, pero que reverbera en nuestros tiempos: “Uno puede oír ciertos ecos posibles de un imaginario político de un cambio social truncado al que nunca se le permitió tener lugar y, por ello, es irrecuperable” (Draper, 2012: 20).

En esta línea de cuestionamiento de la temporalidad y la historización cerrada, presentaré el caso del *afterlife* –o más allá– de la prisión de Carabanchel (Madrid), para intentar discernir en el hueco vacío del solar, que antes estaba

¹ Las citas de *The Afterlives of Confinement* (Draper) son traducciones propias.



ocupado por el complejo penitenciario, una clave para comprender la realidad de la prisión en distintas temporalidades, así como un gesto que rompe la separación de la cronología lineal de sus tiempos. Así, leer en el vacío de la prisión nos permite pensar sobre distintos tiempos y lenguajes para comprender: un pasado, o la historia de un movimiento revolucionario y crítico que surgió en el espacio destruido; un presente, o la gestión política de la memoria y de una narrativa nacional sobre el progreso que se interrumpe; y un futuro, o la posibilidad de justicia espectral (Derrida, 2012) por-venir, y de pensar la memoria en el vacío.

El hueco vacío, el *afterlife* de la prisión, apunta hacia una comprensión de las distintas temporalidades en relación, a partir de la experiencia de un instante en que los tiempos se acumulan o se colapsan, afectándose. Con esto, se subvierte la separación totalitaria de los tres tiempos, propia de toda ley de memoria histórica y de todo discurso nacional oficial sobre el pasado, abriendo una experiencia temporal en que la memoria se constituye desde la apertura y la posibilidad de justicia futura en lugar de en el dogmatismo y la clausura de una narrativa oficial sobre el pasado.

Pasado, o la historia que se destruye con la demolición de la prisión

Casi quince años después de su demolición, en el solar vacío de 173.000 metros cuadrados que antes ocupó la cárcel, perviven 3 edificios en los que se mantiene la misma lógica disciplinaria². Pero lo más relevante del solar es lo que no está, o lo que está sin estar: la ceniza, la nada, los restos de lo que un día fue la prisión. Es desde esa presencia ausente o esa ausencia de presencia desde la que aflora, a través de sus ecos, el relampagueo de un pasado que nos interpela, así como su apertura al porvenir: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como en verdad ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro” (Benjamin, 2021: 69). Un instante

² Un reformatorio, un CIE y una comisaría de policía.



que remite a lo que en ese tiempo se jugó –la posibilidad de construir un mundo– y que “amenaza con desaparecer en cada presente que no se reconozca mentado en ella” (Benjamin, 2021: 68). Un pasado con ecos presentes y futuros. ¿Pero qué pasado relampaguea en el hueco?

La prisión provincial de hombres de Madrid –conocida como la cárcel de Carabanchel– se construye entre 1940-1944 para sustituir la antigua cárcel Modelo, destruida por los bombardeos de la guerra civil. Es construida por presos políticos represaliados, y con su planta radial (una estrella de ocho brazos donde estaban las galerías con las celdas) y una cúpula cercana a la estructura del panóptico, se convierte en la cárcel representativa de la represión franquista:

Con la erección del moderno complejo [el régimen de Franco] perseguía construir una imagen de poder omnipresente [...] y una autorepresentación como productor de un sistema de correccional moderna y justa (a la vez que cristiana), que el discurso oficial contraponía al caos y la inseguridad jurídica que intentaba hacer consustancial al régimen republicano (Ortiz y Zauner, 2014: 5).

Una relación directa, entonces, entre la prisión y las narrativas de poder franquistas, que permeaban en su misma estructura.

Pero a pesar de ser un símbolo de la represión, también fue Carabanchel espacio de lucha en varios sentidos. En torno a 1969 se da una primera oleada de reivindicaciones y huelgas de hambre por parte de los presos políticos que se levantan contra los últimos años del franquismo. A pesar de la separación entre presos políticos y comunes³, los últimos comienzan un proceso de comprensión crítica de su situación: su estancia en las prisiones franquistas venía marcada por las políticas de criminalización de la marginalidad propias de la dictadura y las herencias de la República, la llamada Ley de Vagos y Maleantes, que penalizaba comportamientos, condenando a vagabundos, nómadas, homosexuales. Y aunque “la conciencia de los comunes, cuando se dio, no fue

³ La planta radial de panóptico facilitaba la vigilancia y la clasificación durante la dictadura. La estructura y la separación absoluta de las galerías (una en cada brazo de la estrella) facilitaba la separación de los distintos tipos de presos: los presos comunes se colocaban en galerías distintas a los políticos, impidiendo su comunicación y la politización de los comunes.



ni masiva ni automática ni al unísono” (Lorenzo Rubio, 2013: 79), sí permitió una reivindicación más o menos conjunta, apoyando en primer lugar las luchas de los presos políticos y posteriormente, creando un espacio de lucha propio que se formaliza a finales de 1976 con la creación de la Coordinadora de Presos en Lucha (COPEL) en la cárcel de Carabanchel⁴. En este momento, se autodeterminan “presos sociales”, asumiendo su presencia en la prisión como una consecuencia de las políticas del régimen dictatorial. Con esta auto-subjetivación alternativa a la catalogación soberana que les impone el derecho, los presos asumen una posición política clara desde la que enuncian un discurso crítico. Con esa auto-subjetivación alternativa, los presos como sujeto marginado toman un espacio de debate público, nombrándose legítimos para participar en un proceso de construcción nacional en que los sin parte toman parte (Rancière, 1996). Se piensan como interlocutores válidos en ese proceso, retando todo un sistema de estructuras disciplinarias (Foucault, 2002) y narrativas de poder que los relegan a unos márgenes de invisibilidad y desamparo. Se enuncian a sí mismos y sus condiciones materiales y vitales derivadas del régimen, desarrollando una serie de acciones políticas que articulan un discurso crítico.

A través de motines, huelgas, autolesiones colectivas y comunicados públicos en los que participan un gran número de presos en todo el estado durante el breve período de tiempo que dura la COPEL (1977-1979), denuncian las condiciones en las que se encuentran y los abusos de poder de los funcionarios y exigen la democratización de las prisiones: una reforma penal y penitenciaria que cambie un reglamento inspirado en una clara concepción fascista, la depuración de cargos franquistas que ocupan lugares de responsabilidad en la Dirección General de Prisiones, y una amnistía total a los presos. Surge así, decía, un discurso crítico con el franquismo, pero también con

⁴ La COPEL acaba por llegar a numerosas cárceles de España, pero es en Carabanchel donde surge el inicio del movimiento y donde comienza el discurso politizado que, posteriormente, entra en otros lugares. En Carabanchel se dan las primeras llamadas a la lucha por parte de presos comunes, los primeros intentos de organización colectiva, y las primeras acciones políticas.



el proceso transicional, que no se hace cargo de la reformulación del sistema penitenciario después de la muerte del dictador, y que considera la cárcel como un mal necesario y cuya Ley de Reforma Penitenciaria favorece la desintegración de la coordinadora e ignora sus denuncias y exigencias⁵. Mientras que los presos políticos se levantaron en contra de la dictadura y sus métodos, los sociales se movilizaron también contra el mismo proceso democratizador de la transición, cuyas políticas de desmemoria y de ruptura con el pasado vergonzoso continuaban con muchas de las dinámicas represivas del pasado en la prisión: los constantes abusos y violencias, los ya mencionados cargos franquistas que no se destituyen, las condiciones materiales y vitales de los presos, etc. A esa continuidad política del franquismo se oponían críticamente los presos sociales y la COPEL, que a través de sus muchos comunicados, entrevistas y acciones cuestionaron las decisiones políticas de la transición española en lo que a la reformulación de las cárceles se refiere⁶. Enunciaban también –a través de la petición de amnistía- un discurso crítico en torno al propio punitivismo y la necesidad de las prisiones en la sociedad, acercándose a los discursos antipunitivistas de los intelectuales franceses del momento⁷.

Los edificios de las prisiones de la dictadura en los países de América Latina se reformulan y cambian de función, estableciendo una separación política de regímenes que, aunque cuestionable (Draper, 2012), pretende romper con la dictadura. Pero en España no existe tal cambio en cuanto a lo que la cárcel se refiere: Carabanchel –cárcel representativa del franquismo– continuó siendo

⁵ Si bien con la Ley de Reforma Penitenciaria de la reciente democracia parece haber un intento por parte del nuevo director general de Instituciones Penitenciarias por tener en cuenta las solicitudes de los presos, se redacta finalmente la ley sin ningún tipo de consideración hacia ellos y sus exigencias.

⁶ Para una historia de la COPEL y sus reivindicaciones ver *COPEL: Una historia de rebeldía y dignidad* (COPEL; 2017). Para una lectura de comunicados, cartas y diarios consultar el archivo de la COPEL en el Centre de Documentació Mercè Grezner en Can Batlló (antiguo archivo de la Ciutat Invisible).

⁷ Ver *Vigilar y castigar* (Foucault, 2002).



una prisión después de la llegada de la democracia, y sólo cesó su actividad cuando su estructura dejó de ser útil. Así, a pesar de la Ley de Reforma Penitenciaria, el complejo de Carabanchel continuó en funcionamiento y sólo se abandona en 1998, tras un proceso de renovación por el que su estructura radial se vuelve obsoleta (Ortiz y Zauner, 2014: 6). Recién abandonada la cárcel, es instrumentalizada por el Estado a través de la Dirección General de Instituciones Penitenciarias, organizando una serie de visitas guiadas, una exposición fotográfica e incluso un concierto, a los que asisten numerosos presos políticos encerrados durante los años del régimen. Las exposiciones y conciertos en memoria de los presos políticos que el Gobierno y la Dirección General organiza se traducen en un burdo ejercicio de reconocimiento parcial de las víctimas del franquismo personificadas en los presos políticos, fagocitando toda lucha presente en el interior de las prisiones, protagonizada por esos “otros presos de Franco” (Lorenzo, 2013) no reconocidos. Se constituye, además, como una puesta en escena de la supuesta reconciliación llevada a cabo durante la Transición, tratando de clausurar toda posibilidad de debate y cuestionamiento en torno al mismo proceso y sus luces y sombras.

Así, tras esta espectacularización de la prisión, comienza el intento de reutilización de los espacios por parte del Estado, repitiendo la misma lógica disciplinaria. Se inaugura en 2002 el reformatorio para jóvenes Los Rosales, en lo que fue la antigua Unidad de Madres del complejo. En ese mismo año, el antiguo Hospital Penitenciario se reutiliza como Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE). Y en 2005, se inaugura una habitación del mismo edificio como oficina para la administración de los permisos de residencia y demás trámites para la población extranjera, dependiente de la comisaría de La Latina. Así, se reciclan estos espacios arquitectónicos de la prisión manteniendo las mismas lógicas de inclusión-exclusión que estaban presentes en su época franquista y transicional. Siguen siendo espacios correctivos ortopédicos (Draper 26) “donde se ubican de nuevo funciones de registro, de clasificación y de internamiento de personas” (Ortiz, 2013: 47).



Igualmente, después del abandono de la prisión y antes de su demolición, hay en el barrio un intento de recuperación del espacio liderado por asociaciones de vecinos y asociaciones para la memoria histórica, ocupando en ciertos momentos sus espacios e iniciando una “lucha por la ruina” (Ortiz, 2013) donde varios colectivos reclaman la utilización del edificio, mientras que otros ciudadanos acuden a él para retirar los pocos materiales valiosos que quedan, para pintar sus paredes, o incluso para habitar sus espacios en mendicidad. En los años posteriores la lucha por la ruina se convierte en una lucha por el suelo y tras varias propuestas de proyectos urbanísticos por parte del Ministerio del Interior y el ayuntamiento de Madrid –y en contra de las actividades reivindicativas de los vecinos por defender el edificio– el 1 de octubre de 2008 el Ayuntamiento concede la licencia de demolición total del complejo alegando el mal estado del edificio.

Ni en nuestro 2023 ha sido concretado definitivamente ningún plan urbanístico ni de reutilización del espacio vacío que ocupaba la prisión.

Presente, o la política y la regulación de la memoria nacional

Siendo el presente siempre difícil de delimitar (si no inútil e imposible), enmarco bajo este título no una temporalidad del presente que comprenda la experiencia del instante y su potencial interrupción cronológica (de lo cual hablaré más adelante), sino una temporalidad vinculada a la narrativa nacional en torno a la memoria del pasado traumático con relación a una nueva imagen de la democracia basada en la noción de progreso. En este marco, entiendo el inicio de dicha narrativa con la promulgación de la Ley de Memoria Histórica de 2007 porque, si bien viene marcada por momentos previos a la promulgación de la ley⁸, es uno de los primeros reconocimientos estatales explícitos sobre la

⁸ Entre ellos, todo el proceso de transición, cuyos ideales, como veremos, marcarán los derroteros de las leyes de memoria españolas y todo el discurso nacional en torno al pasado y el trauma. En esos años se promulga, entre otras, la ley de amnistía, que será un documento legal que todavía hoy impide la persecución a altos cargos del gobierno franquista. Para más



recuperación de la memoria histórica. Es también el documento legal que permite y facilita la demolición de la cárcel de Carabanchel.

La *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura*, comúnmente conocida como Ley de Memoria Histórica, está inspirada en el espíritu de reconciliación de la Transición y la ruptura con un pasado conflictivo hacia un futuro democrático, símbolo del progreso y el nuevo siglo. En esa ley se ampara la decisión de demoler el complejo penitenciario de Carabanchel. El artículo 15 de la ley, “Símbolos y monumentos públicos” establece que:

Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura (BOE 53414).

El Ayuntamiento de Madrid y el Ministerio de Interior expiden una licencia de demolición que se ejecuta en 2009, interpretando el espacio exclusivamente como símbolo del franquismo por su historia como lugar de represión de los presos políticos de la guerra y la dictadura. Se dinamita así el espacio donde germinó un movimiento social crítico con el ejercicio democratizador de la Transición, además de con el sistema penitenciario mismo.

Mientras la ley proclama la paz en numerosas ocasiones, alberga en su misma constitución un ejercicio violento que pretende erradicar la memoria de los momentos revolucionarios que cuestionan la ley, el derecho y los relatos de la Transición⁹. Además, persigue un tipo de justicia compensatoria y reparadora que pretende cubrir una falta, aceptando la reparabilidad de un daño a través del cálculo y la equivalencia. Una justicia re-unida y misma consigo misma (Derrida,

información sobre las políticas de memoria ver *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada* (Aguilar, 2008).

⁹ Para ahondar en la relación entre ley y violencia ver *Para una crítica de la violencia* (Benjamin, 2021) y *Fuerza de ley* (Derrida, 2018).



2012) que apunta a un horizonte totalizador en el que la posibilidad de justicia se cerraría en un presente salvífico. Así, la ley piensa una memoria que en lugar de comprender las distintas temporalidades en relación que se entrecruzan, cristaliza y totaliza una visión del pasado que pretende resolver y normativiza un recuerdo desprovisto de ecos presentes y potencialidades futuras.

El gesto destructivo se relaciona con la construcción de una memoria nacional vinculada al pasado traumático que se intenta dejar atrás y forma parte de los esfuerzos por formular una nueva identidad nacional iniciados en la Transición. Si bien el abandono de la prisión no se relacionaba con un intento de resignificación por sí mismo sino con un vida útil de la arquitectura que se acaba, este gesto de borrado sí pretende una reescritura urbana y arquitectónica que contribuya a esa nueva narrativa de la memoria y de la democracia. Pero, ¿cómo? Draper, con relación a las prisiones de América Latina, habla de la transición del pasado dictatorial a un futuro democrático cuyos valores se vinculan al consumo y el neoliberalismo; así, las nuevas funcionalidades de las antiguas prisiones pretenden cubrir ciertas necesidades relacionadas a esa nueva concepción consumista de la realidad. Pero ¿por qué en el caso español no se establece una reformulación del espacio en claves utilitarias, sino que se destruye por completo su planta para presentar nuevos planes de construcción que nunca llegan? o ¿a qué necesidades contemporáneas responde esa destrucción y posterior reconfiguración del espacio?

La destrucción del complejo se debe a la lógica de ruptura con el pasado de la Transición y de la Ley de Memoria. En los países estudiados por Draper se produce un intento de ruptura política con el régimen dictatorial en la que se abre un proceso de búsqueda de justicia transicional por la que los crímenes de las dictaduras son juzgados y los hechos traumáticos son integrados en un discurso nacional en el que existe una continuidad con el pasado en la memoria de la democracia. Por el contrario, en España no hay una ruptura de tal calibre con el régimen en términos políticos, pero sí en cuanto a la memoria y a la narrativa nacional. Es decir, en la Transición se empieza a articular una narrativa en la que



el presente y el ideal de futuro democrático se constituyen dando la espalda al pasado traumático. Y la ley de memoria continúa esa narrativa, buscando la reafirmación ciega del proceso político. En esta línea, la aplicación del artículo 15 de la ley para destruir Carabanchel intenta borrar el rastro de una experiencia crítica con ese momento, además del recuerdo de un levantamiento social que abrió una posibilidad de construcción de la realidad fuera de los marcos de la gubernamentalidad, y en que los marginados tienen parte (Rancière, 1996).

Bajo esta lógica rupturista en favor de la paz y el orden, si el espacio de la prisión hubiera sido reutilizado para otros fines habría una continuidad indeseable en la arquitectura que podría llevar el recuerdo y la problematización de esos procesos y sus herencias. Por ello, una presunta eliminación total del espacio revolucionario sería más provechosa por la posibilidad de construir *desde cero* –o esa fue y sigue siendo la pretensión– otro lugar, otra narrativa nacional cuyas raíces no se anclen en un pasado conflictivo (el franquismo) o subversivo (la experiencia de la COPEL). Pero las herencias del franquismo permean en una Carabanchel de la se destruye su visibilidad arquitectónica pero en cuyo subsuelo permanecen los túneles que conducían, bajo las galerías, a celdas de castigo y al garrote vil (Camacho, 2023). Un resto de la destrucción invisible que roza el vacío de la superficie que todavía hoy *vemos* en Madrid. Una superficie vacía que, por la evidente inexistencia de lo que un día hubo, nos remite a esa historia pasada que se quiso sepultar. Pero a esto volveré más tarde.

Pero esta narrativa nacional que se perpetúa con la demolición de Carabanchel (y con cierta lógica violenta intrínseca a la ley de memoria) se vincula no solo a cierta ruptura con el pasado propia de un pacto de olvido de la Transición reformulado en la ley, sino también a una apuesta por una democracia con un modelo económico basado en la especulación inmobiliaria que había marcado el cambio de siglo en España y cuya bonanza llegaría a su final poco después de la aprobación de la ley y de la destrucción de la prisión. Disponer de 173.000 metros cuadrados de suelo edificable era conveniente. Pero los



numerosos planes de construcción (un hospital para el barrio, viviendas protegidas, algún espacio indeterminado en reconocimiento de la memoria del complejo, etc.) que hubieran participado en la reescritura simbólica de esa realidad nacional se ven fagocitadas por la crisis del ladrillo, paralizando todo proyecto de obra y dejando el espacio de la cárcel vacío (a excepción de esos tres edificios represivos que siguen en funcionamiento). Entonces, un gesto (el de la destrucción de la prisión y la especulación con el suelo) propio de una democracia vinculada al progreso neoliberal y al mercado se acaba convirtiendo en una metáfora de su colapso: la crisis que asoló al país y la precariedad en la que se sumió.

Después de años de proyectos parados y desidia institucional, en 2023 se inicia un nuevo plan de desarrollo urbanístico en el que se programa la construcción de 600 viviendas (20% de protección oficial), parte de un macroproyecto de construcción en toda la ciudad promovido por la alcaldía del Partido Popular del que todavía hay pocas noticias¹⁰.

Futuro, o la posibilidad de memoria y justicia en el vacío

Si bien el gesto destructivo gubernamental pretende suprimir una experiencia crítica para con la construcción nacional en favor de un olvido comprometido con una democracia dirigida hacia el progreso (y vinculada al mercado y el neoliberalismo capitalista), hay una potencialidad en el hueco vacío que ahora *ocupa* el espacio de la prisión. En lugar de convertirse esta en una “tumba para la memoria” (Ortiz, 2013: 75) donde los vestigios de la historia quedan enterrados bajo tierra, se transforma en una prueba ausente de todo lo que fue y lo que no pudo ser. Pero el vacío no solo reta el actual discurso nacional en favor del olvido de un pasado conflictivo o revolucionario, sino que también reconoce un porvenir en el que se abre la posibilidad de lo que todavía puede acontecer (la justicia

¹⁰ Para más información ver <https://www.europapress.es/madrid/noticia-solar-antigua-carcel-carabanchel-dara-paso-desarrollo-urbanistico-170000-m2-600-viviendas-20230412091451.html> [Fecha de consulta: 20 de junio de 2023].



espectral) y en el que la memoria no cristalice ni totalice el pasado, sino que rompa con la separación de las temporalidades, desintegrando una comprensión del tiempo cronológico estancado en favor de una interrelación o una experiencia del tiempo *otra*.

El hueco vacío de lo que un día fue la prisión despierta una relación con la memoria, el tiempo y el espacio que abre preguntas en lugar de generar respuestas cerradas: ¿qué había en ese espacio? ¿qué pasó? ¿por qué el vacío? ¿qué violencias lo atraviesan? ¿qué se presenta en el vacío que nos hiera en su ausencia? En este habitar la pregunta aparece periféricamente el espectro de lo que fue, del momento histórico revolucionario y su potencialidad política, así como sus restos: las huellas de esa experiencia y cómo aparecen (o desaparecen) en el presente; cómo lo afecta. Pero las preguntas generadas por el vacío no resuelven ni clausuran el pasado, no generan un discurso verdadero de la historia a través de una serie de respuestas hegemónicas o contra-hegemónicas. Por el contrario, su fuerza consiste en “apoderarse de un recuerdo tal y como relampaguea en el instante de un peligro” (Benjamin, 2021: 69), pensar un presente e interrogarlo desde unas coordenadas en las que el pasado irrumpe como un rayo (Benjamin, 2021) en un instante de verdad.

En esta relación con el pasado, desde el instante presente a través de la pregunta y la ausencia-presencia, el vacío reta de forma directa la lógica de toda estructura reguladora de la memoria, toda tecnología o prótesis que genere este tipo de respuestas o discursos totalitarios y cerrados que normativizan una visión del pasado. Es decir, reta de forma directa la lógica de las leyes de memoria y de la Ley de Memoria Histórica española que, paradójicamente, produjo el hueco. Una ley que, como ya he expuesto, articula todas sus artículos y narrativas en torno a la pacificación, la reconciliación, la fe en el progreso y la democracia y cierta noción de justicia retributiva y compensatoria. En este gesto, el hueco vacío y su ausencia sugiere otra noción de justicia alejada no sólo de la calculabilidad propia del derecho, sino de su absolutización presente que resuelve el conflicto que pretende suturar. Esta ausencia-presente, o esta



presencia de lo ausente, apunta hacia una noción de justicia espectral (Derrida, 2012) que escapa a los límites contenidos por el derecho y su lógica de restitución¹¹. Una justicia que reconoce la imposibilidad de arreglo, cierre, o compensación presente; una imposibilidad de justicia presente. En lugar de ello, una relación con el porvenir de una justicia siempre futura e im-posible que evita la totalización y normativización; una justicia mesiánica hacia lo arribante, hacia la promesa y la posibilidad de que lo otro venga. Una posibilidad futura (*por venir*) de justicia, gracias a su imposibilidad misma en el presente o como presencia: “lo imposible, la apuesta imposible, la misión imposible, el envío imposible, lo imposible como única posibilidad y como condición de posibilidad” (Derrida, 2005: 67). La posibilidad de lo otro, la ausencia de normativización. Una promesa de justicia por-venir.

El hueco vacío, entonces, registra fantasmáticamente la imposibilidad de presencia, de una lectura cerrada del pasado y de cualquier ley reguladora. Y abre una posibilidad *otra* de relación con el pasado a través de una promesa de lo por-venir. Mientras el hueco siga siendo hueco, mientras nada se construya en el terreno, se jugará en su vacío un mundo entero de posibilidades que prometen un porvenir más justo, ni ausente ni presente del todo.

Hay un impulso en el hueco que va más allá de una comprensión histórica o política del espacio, hay algo que afecta, duele y hiere. Un umbral, una experiencia del límite o separación entre lo que estaba y lo que está, lo que se destruyó y lo que se construirá¹²; un juego, de nuevo, entre ausencias y presencias cuya percepción se puede relacionar con el *punctum* de Barthes

¹¹ “No el lugar para la igualdad calculable, por tanto, para la contabilidad o la imputabilidad simetrizante y sincrónica de los sujetos o de los objetos, no para un *hacer justicia* que se limitaría a sancionar, a restituir y a *resolver el derecho*, sino para la justicia como incalculabilidad del don y singularidad de la ex-posición no económica al otro” (Derrida, 2012: 36).

¹² “[P]ercepciones del umbral, al borde mismo de lo imperceptible. Fenómenos del borde, percepciones cruciales que el hombre tiene o no en función de su naturaleza, de crisis y disposiciones eventuales [...]. Leves heridas, *punctum* de la imagen o el sonido que cambian un conjunto, ese *studium* que después pasará al canon de la imagen. Un silencio, entre la cadencia de las palabras. Ese espacio entre nuestra piel y los pantalones” (Castro, 2017: 152-3).



(Castro, 2017). En lugar de un *studium* que participa culturalmente del momento histórico y que podemos comprender, discutir, o reprobar; un *punctum* que nos pinza, se expande y nos estremece (Barthes, 1989):

Esta vez no soy yo quien va a buscarlo [...], es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzar. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo [...] *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despinza* (pero que también me lastima, me pinza) (Barthes, 1989: 58-9).

Ese pinchazo, esa punzada que nos provoca el vacío reta también las temporalidades vacías y estancas de cierto discurso de la memoria: “El *punctum* de Barthes, una herida inactual, una punzada inaferrable [...] Pensamos en virtud de esos momentos, que no tienen tiempo, sino que lo hacen, lo marcan y dividen” (Castro, 2017: 230). Un vacío cuya herida, entonces, nos vincula al pensamiento y a una experiencia que marca y divide el tiempo, o que lo concentra en un instante. Un instante en el que se condensan la experiencia y percepción de un pasado histórico (el proceso de transición, la resistencia y la crítica de un grupo de marginados en lucha, la injusticia de un sistema...), un presente afectado (una narrativa nacional de la memoria, los restos de una crisis y el fracaso de una apuesta política y económica), y una apertura al porvenir (lo indeterminado y lo posible, lo *otro* que puede arribar). Un instante benjaminiano en que el *continuum* de la historia salta, o un momento de verdad (Castro, 2017) con el potencial de reconocer lo disyunto del tiempo y la vida (Derrida, 2012).

La experiencia del instante que dispara el hueco de la prisión apunta entonces a una memoria cuya temporalidad se aleje de una cronología lineal y de la separación absoluta entre pasado-presente-futuro, o dictadura- transición-democracia:

En la economía lineal del tiempo, la memoria es direccional, intermitente y selectiva. Pero en la vida común es más bien una fluidez constante. Tenemos la memoria no como un lujo añadido, para hacer excursiones turísticas -desde un presente asegurado- por un pasado acotado. Tenemos la memoria para forzar el porvenir, como un instrumento



fisiológico de supervivencia que hace añicos la costra del presente y le permite fluir (Castro, 2017: 258-9).

Interactuar, entonces, con la memoria en una cotidianidad fluida en que colapse la cronología y cierta percepción lineal del tiempo. Escuchar los “ecos espectrales entre los tiempos” (Draper, 2012: 6) que encontramos en los umbrales y, en ellos, reconocer las infinitas posibilidades (de justicia, de cambio, de vida). Y es en esta apertura a una experiencia del tiempo no cronológica donde hay una potencia más que política que no acepta ningún tipo de regulación externa ni dominación por parte del poder o de las estructuras técnicas de la organización de la vida y la memoria. El *afterlife* de la prisión de Carabanchel apunta, así, a la imposibilidad de la ley y las narrativas que provocaron su destrucción.

Conclusiones

En 2009 se promueve la destrucción de la antigua cárcel de Carabanchel desde el gobierno español y la Dirección General de Instituciones Penitenciarias, que se amparan en la ley de memoria histórica de 2007 para tirar el singular edificio. Este gesto forma parte de una lógica política inspirada en la Transición y que intenta articular una nueva narrativa de la nación que dé la espalda a un pasado conflictivo (franquismo) pero también revolucionario (COPEL). En lugar de problematizar la historia o construir una identidad nacional en torno a ella, se intenta eliminar cualquier rastro de lo ocurrido en el espacio de la prisión.

A pesar de este intento explícito de destrucción activa, quedan huellas de la historia: materiales, en los subsuelos donde todavía perviven los túneles de la prisión; y espectrales, en el terreno vacío todavía sin construir. Interrogando el hueco de la prisión he cuestionado la temporalidad y el tipo de historización de las narrativas nacionales, en favor de una experiencia del tiempo no cronológico donde los tiempos se afectan y nos permiten pensar críticamente: el pasado conflictivo y revolucionario del espacio y sus ecos, un presente en relación a la



gestión de la memoria histórica y la narrativa nacional que colapsa y se fragmenta, y una apertura a un futuro de justicia espectral no distributiva que impide la clausura y la despotencialización del recuerdo.

El hueco de la prisión abre una posibilidad de pensar el pasado y la memoria del país sin la normatividad de una ley o una narrativa nacional oficial. A través de las preguntas que genera el vacío en torno al umbral de lo presente/ausente, podemos relacionarnos con una experiencia del pasado que haga colapsar la normatividad y que apunte a una verdadera e im-posible justicia (Derrida, 2012). No una justicia que gestione el trauma o lo compense, sino que posibilite quizá reconocer el dolor incalculable producido por la violencia de la dictadura y sus herencias.

En un momento contemporáneo donde todavía por parte del Estado y de la población la memoria histórica sigue surgiendo como algo de lo que no sabemos muy bien cómo responsabilizarnos y que está cargado de cierta ambigüedad en los discursos; el hueco de Carabanchel apunta hacia la comprensión de una memoria viva y cambiante que todavía nos afecta y hacia la que debemos reflexión crítica y rememoración.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza.
- BARTHES, Roland [1980] (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Sala, Joaquín (traductor). Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2021). *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Maiso Blasco, Jordi y Zamora Zaragoza José Antonio (trad.). Madrid: Alianza.
- BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO, 26 DE DICIEMBRE DE 2007, 53410 A 53416, (2007). *Cárceles Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*. Disponible en <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52/dof/spa/pdf> [Fecha de consulta: 8 de agosto de 2023].
- CAMACHO, Marcelino (2023). "Los túneles de la memoria", *El País*. Disponible en



- <https://elpais.com/espana/madrid/2023-01-20/los-tuneles-de-la-memoria.html> [Fecha de consulta: 5 de agosto de 2023].
- CASTRO, Ignacio (2017). *Ética del desorden*. Valencia: Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques (2005). *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*. De Peretti, Cristina (traductora). Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques [1995] (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo y el duelo y la nueva internacional*. Alarcón, José Miguel y de Peretti, Cristina (traductores). Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques (2009). *La difunta ceniza. Feu la cendre*. Alvaro, Daniel y de Peretti, Cristina (traductores). Buenos Aires: La Cebra.
- DERRIDA, Jacques (2018). *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Barberá, Adolfo y Peñalver, Antonio (traductores). Madrid: Tecnos.
- DRAPER, Susana (2012). *Afterlives of Confinement. Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- EUROPA PRESS (2023). *El solar de la antigua cárcel de Carabanchel dará paso a un desarrollo urbanístico de 170.000 m2 con 600 viviendas*. Disponible en <https://www.europapress.es/madrid/noticia-solar-antigua-carcel-carabanchel-dara-paso-desarrollo-urbanistico-170000-m2-600-viviendas-20230412091451.html> [Fecha de consulta: 8 de agosto de 2023].
- EX-PRESOS SOCIALES DE LA COPEL (dir.) (2017). *COPEL: Una historia de rebeldía y dignidad*. Madrid: Ex-presos sociales COPEL. Disponible en <https://youtu.be/zmbNEIYSBDc?si=trN40vGBjKKH7ZB0> [Fecha de consulta: 5 de agosto de 2023]
- FOUCAULT, Michel [1976] (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Garzón del Camino, Aurelio (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.
- LORENZO RUBIO, César (2013). *Cárceles en llamas. Movimiento de presos sociales en la Transición*. Barcelona: Virus.
- RANCIÈRE, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Pons, Horacio (trad.). Buenos Aires: Nueva visión.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen (Coord.) (2013). *Lugares de represión, paisajes de la memoria: La cárcel de Carabanchel*. Madrid: Catarata.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen y MARTÍNEZ ZAUNER, Mario (2014). "La cárcel de Carabanchel. Lugar de memoria y memorias del lugar", *Scripta Nova*, vol. XVIII, n.º 493 (02), pp. 1-19.

Diablotexto

Digital



“Hermanos de América...”. Ángel Ossorio y Gallardo, católico y monárquico al servicio de la República

“American brothers...”. Ángel Ossorio y Gallardo, Catholic, Monarchist at the Service of the Republic

**CARLOS GONZÁLEZ RUIZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

carlo28@ucm
<https://orcid.org/0000-0001-9949-4319>

**Fecha de recepción: 02 de octubre de 2023
Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 48-69
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27482
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Ángel Ossorio y Gallardo, político y abogado conservador, monárquico y católico, fue una de las personalidades clave de la diplomacia y propaganda republicana durante la guerra civil española. Su catolicismo demócrata le hizo ser fiel al gobierno cuando estalló el conflicto y embarcarse en la guerra propagandística en torno a la cuestión católica, avivada por la persecución de religiosos y la “cruzada” religiosa anunciada por las jerarquías eclesásticas. Esta batalla mediática se trasladó a Hispanoamérica, donde los intelectuales prorrepúblicanos argentinos y costarricenses reivindicaron su figura para pregonar una imagen de la República respetuosa con la religión y el derecho internacional.

Palabras clave: Ángel Ossorio y Gallardo; Costa Rica; Argentina; propaganda

Abstract: Ángel Ossorio y Gallardo, conservative politician and lawyer, monarchist and catholic, was one of the main figures of the Republican diplomacy and propaganda during the Spanish civil war. He remained faithful to the government thanks to his democratic Catholicism and embarked on the religious propaganda war, fuelled by the prosecution of ecclesiastics and the religious “crusade” proclaimed by the Catholic hierarchies. This mediatic battle jumped to Hispanic America, where Republican supporters vindicated his figure so as to show how the Spanish Republic was respectful towards religion and international law.

Key words: Ángel Ossorio y Gallardo; Costa Rica; Argentina; propaganda



Intelectuales hispanoamericanos y la batalla mediática de la guerra civil española

El uso político de la religión en los conflictos militares ha sido una constante en la historia de la humanidad. En *Falsehood in War-Time* (1928), volumen dedicado a desmontar la propaganda de la I Guerra Mundial, el diputado laborista británico Arthur Ponsonby afirmó con rotundidad que "la primera víctima cuando estalla la guerra es la verdad" (Trad. Propia, 11). Asimismo, Ponsonby destacaba el papel imprescindible de los intelectuales en las tareas de propaganda durante la Gran Guerra, y particularmente los del seno de la Iglesia. Y es que, de acuerdo con el análisis del político laborista, aquellos eclesiásticos que no se posicionaron durante el conflicto fueron “marcados” como enemigos públicos, dando buena cuenta de las exigencias propagandísticas de la guerra y el Estado (25).

En cuanto a España e Hispanoamérica, la acción de los intelectuales en ambas costas del Atlántico fue primordial en un conflicto que, además de ser la antesala de la II Guerra Mundial, fue la primera guerra mediática de la historia, provocando una feroz batalla por la opinión pública protagonizada por intelectuales de todos los tintes políticos. Este heterogéneo colectivo, cuya idiosincrasia y papel social ha variado a lo largo de la historia, se caracterizó durante los años treinta —y más aún durante el conflicto hispano— por poner la pluma al servicio de las causas populares y la transformación social, como es el caso de la defensa de la República Española. Así lo refleja la “Apelación desde Madrid a los escritores hispanoamericanos”, escrita por Neruda en el marco del II Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura de 1937, y firmada en conjunto por los delegados argentinos Raúl González Tuñón, Cayetano Córdova Iturburu, Pablo Rojas Paz; los chilenos Vicente Huidobro, Alberto Romero y el mismo Neruda; Vicente Sáenz, costarricense; los cubanos Juan Marinello, Alejo Carpentier, Félix Pita Rodríguez, Nicolás Guillén, Fernández Sánchez; los mexicanos José Mancisidor, Octavio Paz, Juan Pellicer y el peruano César Vallejo. Pese a que al otro lado del charco la coyuntura política estaba copada por un rosario de gobiernos dictatoriales o, al menos, de fuertes deficiencias



democráticas que se posicionaron de forma cuasi unánime a favor de la sublevación, las novedosas políticas progresistas de la España republicana hacían las veces de espejo para los sectores progresistas hispanoamericanos que aspiraban a la liberación económica y social de sus países (Pardo Sanz, 2011: 146). Así, tras el golpe de Estado, intelectuales y pueblo “miraban y se miraban, espantados y esperanzados, [...] movilizados como nunca en un contexto de extrema agitación” (Binns, 2020: 5). Una de las cuestiones centrales en la batalla mediática hispanoamericana, encarnizada por las tensiones propias del panorama político de la región, fue la preeminencia del dogma católico y la centralidad en el tablero político de la Iglesia, entrelazada a su vez con la caduca e imperialista concepción de la hispanidad promulgada por el ensayista filofascista Ramiro de Maeztu, cuyos acólitos españoles e hispanoamericanos no cesaron de reivindicar a lo largo de la contienda (Delgado Lorenzo, 1988: 122). La fundación de facultades de Teología en Chile, Perú, Colombia, Brasil y Argentina, así como revistas teológicas especializadas o la irrupción de Acción Católica a lo largo y ancho del continente dan buena cuenta de la relevancia sociopolítica de la Iglesia en los años treinta (Alejos Grau, 2017: 25). La comunidad eclesiástica compartía una visión del conflicto ibérico que, salvo excepciones, evocaba el mito de una nueva cruzada frente al avance del comunismo, etiqueta paraguas bajo la cual agrupaban toda tendencia política contraria a los presupuestos conservadores o filofascistas que defendían (Pizarroso Quintero, 2001: 65).

La batalla mediática convivió con una guerra civil diplomática a pequeña escala que complicaba aún más la acción de los intelectuales que apoyaban al gobierno democrático de la II República. La represión y censura a periódicos y escritores críticos con la España sublevada, la Alemania nazi o la Italia fascista en Costa Rica, las polémicas en torno al reconocimiento de la Junta de Burgos en Argentina o el ácido debate parlamentario durante la visita oficial de Indalecio Prieto y Ossorio y Gallardo en Chile en diciembre de 1938 son sólo algunos ejemplos. En este artículo trataremos de dar las claves de la batalla mediática religiosa en Hispanoamérica, centrándonos en Costa Rica y Argentina, a través



del uso propagandístico de la figura de Ángel Ossorio y Gallardo, reivindicada por los intelectuales prorrepurbanos en su intento de contrarrestar la propaganda católica de la cruzada anticomunista.

Ossorio y Gallardo y la contrapropaganda republicana

Ángel Ossorio y Gallardo (Madrid, 1873 – Buenos Aires, 1943) fue un abogado, político e intelectual de singular ideología política. Monárquico, maurista y demócrata cristiano, Ossorio y Gallardo fue un firme opositor a la dictadura de Primo de Rivera, lo que le cosechó no pocos enemigos en la alta política española. Pese a cosechar una merecida fama como jurista y contar con numerosos clientes de prestigio, nunca dejó de defender a clientes de clases sociales más bajas ni tampoco de preocuparse por las cuestiones sociales. Para Ossorio, la propaganda era “el problema eje de la economía mundial”, aunque estaba lejos de simpatizar con los movimientos socialistas y comunistas, pues defendía a ultranza la propiedad privada, aunque desde una perspectiva más bien progresista: “si el hombre tiene todo eso suyo —que es su cuerpo y su alma— ¿cómo pretendemos que no sea suyo el fruto de su trabajo?” (1943: 91-94). Aun siendo monárquico y ferviente católico, compaginó su carrera política, jurista y, desde luego, su devota fe, con su lealtad a la República, régimen que decidió defender frente a la sublevación que había traicionado y manipulado los valores cristianos:

Católicos fueron los que, desde el primer día, lucieron su ingenio contra el Frente Popular, llamándolo "Frente Crapular" y desde el día dieciocho de julio, vociferan a título de defensores de la religión, los militares que faltan a su juramento, que desconocen el poder legítimo, los que inundan a su patria con tropas extranjeras, los que se apoyan en elementos anticristianos de África y de Europa, los que sufragan libelos de escándalo, los que emplazan ametralladoras en las torres, los que tienen como programa matar a la mitad de los españoles y destruir la mitad de España. ¡Pobre religión! ¡Con qué fines la utilizan! (1938: s/n).

La República, denunciada por la prensa profranquista tanto en España como en Hispanoamérica a causa de las quemaduras de iglesias y los asesinatos de eclesiásticos durante los primeros meses del conflicto, se vio forzada a potenciar



la propaganda religiosa para defender la libertad de credo republicana ante la opinión pública. ¿Y quién mejor que un burgués, abogado, católico, monárquico y, pese a todo, comprometido con la causa republicana? Ossorio y Gallardo abandonó la embajada republicana en Bélgica, que regentaba desde septiembre de 1936, para ponerse al mando de la de París, donde Juan Vicens, bibliotecario español ligado a la Institución Libre de Enseñanza, lideraba asimismo la Delegación de Propaganda. Más allá de las riñas entre la Embajada y la Delegación, la propaganda prorrepública parisina profundizó en la cuestión religiosa, confeccionando materiales que reforzaran la idea de que los católicos debían estar del lado del Gobierno legítimo republicano (García, 2009: 7). Asimismo, Embajada y Delegación organizaron charlas y eventos que atrajeron a un público que convenía a los intereses diplomáticos republicanos, “profesores y burgueses católicos, muy distinto del que solía movilizarse por la causa republicana” (García, 2009: 10).

Para abordar la propaganda católica republicana y el encaje de Ossorio y Gallardo es imprescindible remitir a la Carta Colectiva del Episcopado español a los obispos del mundo entero de 1937, punto de inflexión a partir del cual, según el historiador Stanley Payne, la jerarquía escolástica española pasó a consolidarse como el principal respaldo político, militar, financiero, espiritual y, por tanto, pilar fundamental del discurso traidor (Payne, 1984: 201-216). Este documento, ampliamente divulgado por los sectores católicos prosublevados en Hispanoamérica, comenzaba defendiéndose de los ataques de la prensa prorrepública sobre su participación en el conflicto:

La Iglesia no ha querido esta guerra ni la buscó, y no creemos necesario vindicarla de la nota de beligerante con que en periódicos extranjeros se ha censurado a la Iglesia en España (Boletín Oficial del Arzobispado de Santiago, 1937: 209-236).

Las verdaderas intenciones de los obispos —justificar y promover el golpe de Estado— no tardaron en asomar, afirmando que el pueblo español, “obedeciendo a los dictados de su conciencia y de su patriotismo, y bajo su responsabilidad personal”, se alzaron frente al Gobierno “para salvar los



principios de religión y justicia cristiana” e invitando al lector a cotejar los hechos acaecidos durante la guerra “con la doctrina de Santo Tomás sobre el derecho a la resistencia defensiva por la fuerza y falle cada cual en justo juicio” (Boletín Oficial del Arzobispado de Santiago, 1937: 209-236). Las altas jerarquías de la Iglesia en Hispanoamérica siguieron una línea discursiva muy similar. El domingo 6 de septiembre de 1936, mes y medio después de estallar el conflicto, se leyó una carta del arzobispo de Buenos Aires, el cardenal Copello, en todas las iglesias de la capital argentina:

Honda repercusión tienen en nuestra ciudad arzobispal los dolorosos acontecimientos que se desarrollan en España. Ya antes de que se iniciara la contienda, manos criminales habían incendiado templos y colegios, gloria de España, y monumentos admirados de arte y cultura. Empuñadas las armas en terrible lucha fratricida, iglesias, escuelas, asilos, obras de asistencia social, sin causa que lo justifique, han sido destruidas al impulso de odios implacables, mientras indefensas mujeres y niños, abnegadas religiosas, beneméritos sacerdotes, y hasta obispos, venerables por sus méritos y por sus años, sin ninguna razón de beligerancia, han sido cruelmente asesinados (Goldar, 1986: 75-76).

Por parte centroamericana, *Eco Católico*, el diario escolástico más popular de Costa Rica con cifras de récord en los años treinta —14.000 ejemplares vendidos en septiembre de 1936— difundió la célebre carta en varios números para defender su posición abiertamente favorable a Francisco Franco (González Ruiz, 2022: 32). Recuperando la idea inicial de esta sección, ¿quién mejor que Ángel Ossorio y Gallardo para tratar de contrarrestar el accionar de la Iglesia católica en Hispanoamérica visto el panorama desfavorable que pintaban obispos, arzobispos y curas al otro lado del Atlántico? Mientras que la propaganda golpista, como esbozamos hace un momento, se caracterizaba por su carácter religioso e imperialista, los republicanos

trataron de contrarrestar su imagen de revolucionarios sociales y de enemigos de la religión [...] y trataron de minimizar la persecución religiosa [...] La República se alejaba de la vieja España Imperial opresora, que estaba más cerca de Franco, identificado con la monarquía borbónica y el neoimperialismo. Así, la Guerra Civil se comparaba con la independencia americana (Pardo Sanz, 2011: 148).

No había mejor figura que la de Ángel Ossorio y Gallardo para tratar de



neutralizar el accionar de la Iglesia católica en [Hispanoamérica]^[CG1]. Los intelectuales hispanoamericanos progresistas, ya fueran comunistas, socialistas o liberales, conscientes de la importancia de batallar la opinión pública y recabar los apoyos de la comunidad católica, doblaron esfuerzos a la hora de difundir la imagen de la nueva España republicana, sí, pero también tolerante y abierta hacia los credos religiosos.

Costa Rica y la pugna por el catolicismo social

El impacto de la guerra civil española en Costa Rica fue mayúsculo. La guerra mediática comenzó el propio día del golpe de Estado, formando dos bandos diferenciados. El republicano contaba con el grueso de periódicos y revistas de izquierda, desde *Trabajo*, diario del Partido Comunista, hasta *Repertorio Americano*, una de las revistas más importantes de la Hispanoamérica de la primera mitad del siglo XX, pasando por *Liberación*, revista política del intelectual y ensayista Vicente Sáenz, quien visitó España hasta en tres ocasiones durante la guerra civil española. El gobierno de León Cortés, de fuertes simpatías fascistas y nazis, puso palos en las ruedas de los sectores prorrepúblicanos ya fuese a base de amenazas de deportación, detenciones, despidos de organismos públicos o de juicios de dudosa rigurosidad (González Ruiz, 2022: 49-54). Por parte prosublevada, destacaban diarios como *La Tribuna* y, sobre todo, el grueso de periódicos y revistas católicas del país que:

respaldados por las élites eclesásticas y las encíclicas del Vaticano, como la Divini Redemptoris de 1937, que condenaba el marxismo y el “comunismo ateo”, los principales periódicos católicos del país formaron un solo frente mediático en defensa de la “cruzada” emprendida por Francisco Franco en España (González Ruiz, 2022: 31).

Emmanuel Thompson, abogado, periodista y publicista católico y progresista que ostentó el cargo de secretario de Propaganda de la Liga Antifascista es un gran ejemplo de las dificultades de compaginar la fe y la militancia prorrepública en la Costa Rica de los años treinta. En 1937 publicó un folleto titulado *El conflicto de España ante el mundo cristiano*, que cosechó



reseñas positivas de diarios izquierdistas como *Trabajo*: “El Sr. Thompson es católico, pero sabe distinguir entre su fe y la hipocresía de los fariseos que toman la religión como alcahueta de sus bajos intereses” (*Trabajo*, 3 abril 1937). Su obra, de escasas doce páginas, atacaba a las élites escolásticas españolas y su papel en el conflicto, dejando de lado a los curas y fieles de a pie:

En España hay sacerdotes y obispos que no cumplen con el supremo deber de la caridad y que para mantener privilegios reñidos con la justicia evangélica [...] no vacilan en declararse fascistas. Es decir, anticristianos (Thompson, 1937: 6).

La respuesta de la Iglesia no se hizo esperar. El 29 de diciembre del mismo año, el sacerdote Rafael María Guillén Quirós, escondido tras el “sutil” pseudónimo “r. ma. G. q” se lamentaba con rabia del “barullo” ideológico y religioso provocado por el conflicto español y añadía, con sorna, que “quien más los saborea es ¡un católico como Emmanuel Thompson!” (Guillén Quirós, 1937: s/n).

Con un gobierno y una Iglesia volcados en apoyar al bando franquista, la izquierda costarricense se apoyó en sus referentes progresistas católicos españoles para defender el proyecto republicano. El padre Sarasola, José Bergamín... y, sobre todo, Ángel Ossorio y Gallardo, cuyos artículos ya habían aparecido en la prensa costarricense antes de la guerra civil (Ossorio y Gallardo, 1934: s/n). El 24 de octubre de 1936, el periódico comunista publicó “Un gran discurso de Ossorio y Gallardo, líder católico, académico y exministro monárquico”, texto que habían podido escuchar “desde la emisora de radio” pues se difundió por este medio para toda Hispanoamérica. La alocución, dirigida a los “hermanos de América”, vinculaba la lucha contra el fascismo a una suerte de misión divina:

El Destino, según los incrédulos; Dios, según yo, han dispuesto esta epopeya en que bregamos por defender valores espirituales, conceptos de libertad, empresa de justicia social que no son peculiarmente nuestros, sino de la Humanidad.

Este mismo discurso fue también difundido por la revista *Liberación*, que en el artículo “Don Ángel Ossorio y Gallardo se dirige a los pueblos



hispanoamericanos” puso el énfasis en la responsabilidad del clero español: “Pues contra ese Gobierno se han levantado en armas el Ejército español, los señoritos, los plutócratas, los fascistas de toda especie y el clero, empezando por los obispos. Esa es la verdad y no otra” (1936b: 13). También apareció en las páginas del *Repertorio Americano*, pero, eso sí, a raíz del envío del Servicio Especial de Información de Madrid (Ossorio y Gallardo, 1936c: 217).

Otro texto del jurista español presente en la prensa costarricense fue “Para un oficial del otro lado”, una carta escrita a un ficticio soldado del ejército sublevado para hacerle entender el sinsentido de la guerra. En esta ocasión, Ossorio y Gallardo pone el énfasis en el extendido mito de la guerra civil como una guerra de independencia, una de las estrategias discursivas más utilizadas por la izquierda centroamericana:

Pero hay una cosa que nunca hicieron tus antecesores y que era para ellos tan absurda que, si hoy levantasen la cabeza, te escupirían indignado: esa cosa es haber entregado España, su suelo, sus riquezas, su libertad, su porvenir, la sangre de sus hijos, a ejércitos extranjeros (1937a: s/n).

Alfredo Arriaga y Treto, inmigrante cántabro y doctor en Derecho y Filosofía además de profesor de Economía Política, se enzarzó en un interesante debate sobre la legalidad del golpe de Estado con Luis Anderson, político oficialista y experto en Derecho Internacional que apoyaba al bando franquista. En un encendido artículo escrito por Arriaga en *La Prensa Libre*, el cántabro reivindicaba al letrado español y su libro *El Alma de la Toga*, cuya ética afirmaba “debiera seguirse al pie de la letra por todos los abogados en el desempeño del cargo” y destacaba su “espíritu cristiano, de matriz conservadora” frente a la polémica posición del “internacionalista costarricense” (1936: s/n).

Caso contrario es el *La Época*, el periódico católico más entregado en la defensa de la “cruzada” de Francisco Franco y sus acólitos. La presencia de Ossorio y Gallardo en la prensa no fue del agrado de la redacción del diario católico. En un artículo sin firma, se quejaban de que *El Diario de Costa Rica*

en su afán de denigrar a los católicos y *catolificar* y santificar al bolchevismo español,



publicó el viernes a grandes títulos y en primera plana las imbéciles declaraciones de Ángel Ossorio y Gallardo, llamándole dicho periódico “leader católico” (1936: s/n).

La publicación continuaba acusando al abogado madrileño de, una vez llegada la República a España, haber vendido a Dios “por un mendrugo de pan” y cuestionando, con tono socarrón, su fe cristiana: “¿Ossorio leader? Sí, de su hogar, y... me permito dudarle... ¿Ossorio católico? Así, así como Judas. ¿Qué es D. Ángel Ossorio y Gallardo? Ni ángel, ni gallardo, un pancista”.

No sería la última aparición en prensa del intelectual republicano. El 1937, las mujeres del Partido Comunista, organizadas en el Grupo Lina Odena, llevaron a cabo una iniciativa solidaria con el Sindicato de Zapateros que consistió en fabricar y enviar cien pares de zapatos “a las mujeres, a los niños y a los milicianos españoles” 1937: s/n). Los esfuerzos de Luisa González, Emilia Prieto y Carmen Lyra, entre otras, tuvieron tanto éxito que el mismísimo Ossorio y Gallardo, ya entonces embajador de la República en Argentina, les escribiera una emocionante carta para “expresarle su cordial reconocimiento por ser tan útil y generosa manifestación de solidaridad” (1938: s/n).

Un embajador leal en la Argentina de la década infame

El monumental volumen *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (2012) de Niall Binns ilustra, entre otras cuestiones, la profunda politización de las letras argentinas durante los años treinta. Este periodo, conocido como la “década infame” por su casi nula calidad democrática, la persecución de intelectuales y militantes de izquierda y las tensiones en el campo político, literario y social fruto del auge del fascismo, provocó una encendida reacción por parte de políticos, militantes y, particularmente, intelectuales, quienes pusieron la pluma al servicio de las causas populares (Binns, 2012: 21-24). No resulta sorprendente que los intelectuales más alineados a la izquierda —aunque también buena parte de los liberales, como Victoria Ocampo— cerraran filas en torno a la República Española durante la guerra. Tras décadas de recelo hacia la antigua metrópoli, Argentina se volcó en la solidaridad hacia sus nuevos hermanos españoles. Los centros republicanos españoles



proliferaban por toda la geografía argentina y casi la totalidad de los partidos y agrupaciones progresistas crearon colectivos específicos de ayuda a España, lo cual hizo que el país sudamericano fuera uno de los que más ayuda material prestó a la República a nivel mundial (Boragina, 2014: 29-53). Además de los tres delegados argentinos en el célebre Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en España en 1937, en torno a 1000 voluntarios cruzaron el charco para luchar codo con codo con sus pares españoles, y todo ello a pesar de las recomendaciones de sus partidos y organizaciones de no embarcarse a España y, en su lugar, tratar de solidarizarse desde la lejana retaguardia (Boragina, 2014: 111-142). En palabras de Rodolfo Aráoz Alfaro, abogado y militante del Partido Comunista Argentino:

Yo no recuerdo fervor colectivo y popular más grande que el de los tiempos de la ayuda a España. Buenos Aires hervía de solidaridad. La gran bandera republicana llevada por las mujeres a la salida de los mítines del Luna Park como invitación para la colecta, quedaba repleta de billetes para organizar las fábricas que enviaban a la España republicana leche en polvo, zapatos y ropa (1967: 57-58).

La batalla mediática fue tan intensa como las descargas de artillería al otro lado del Atlántico. En la trinchera prorrepblicana se encontraban periódicos y revistas de la altura de *Claridad*, *Noticias Gráficas*, *AIAPE* —órgano de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores—, *La Vanguardia*, *Córdoba* o *Crítica*. Por parte sublevada, resaltaban los diarios y revistas del seno de la Iglesia, como *Crisol*, y los de corte nacionalista como *La Fronda*, *Bandera Argentina*, *La Razón* y, mención aparte, el decano de la prensa argentina, el periódico *La Nación*. Cabe señalar la prolífica guerra de manifiestos en la prensa argentina, cuya primera bala vino por parte prorrepblicana. La flor y nata de la intelectualidad argentina —Victoria Ocampo, Ricardo Molinari, Jorge Luis Borges, Alejandro Korn, María Rosa Oliver y Alfonsina Storni, entre muchos otros— firmaron un documento titulado “Mensaje de los escritores de la Argentina” en el que se posicionaban, sin reservas, del lado republicano:

Desde el advenimiento de la República, España está más cerca de nosotros. Sus



conflictos repercuten en la Argentina con mayor intensidad que los conflictos de cualquier otro país del mundo; y los hogares argentinos siguen hoy la lucha como si estuvieran combatiendo nuestros hermanos (*El Mundo*, 1936a: s/n).

Los intelectuales profranquistas no tardaron en responder. Dos semanas después, personalidades destacadas de la política, literatura y cultura argentinas de talante derechista como Carlos Ibarguren, Manuel Gálvez o Leopoldo Marechal suscribieron un manifiesto en señal de protesta por

los crímenes, incendios de templos, destrucción de obras de arte y crueldades inicuas que, en la lucha por la implantación del sistema soviético en España realizan los partidarios de la república comunista, llegando hasta amenazar la seguridad y la vida del embajador argentino (*El Mundo*, 1936b: s/n).

Las tensiones en el campo intelectual argentino se trasladaron a la cuestión religiosa nada más empezar el conflicto español. La mayor parte de la Iglesia argentina no dudó un instante en apoyar a los sublevados, respaldándose, como mencionábamos en la introducción, en la persecución y asesinato de clérigos y la quema de templos durante los primeros meses de la guerra. El catolicismo rioplatense, aupado por una numerosa juventud afiliada a asociaciones como Acción Católica, sacó músculo y se movilizó no sólo a través de la ayuda material al bando franquista, sino también en la prensa (Zanca, 2016: 113). Los intelectuales prorrepúblicanos, conscientes de la importancia de ganar el relato religioso en un país mayoritariamente creyente, reivindicó a las personalidades republicanas católicas, entre las que sobresalía Ossorio y Gallardo, para tratar de poner la opinión pública a su favor. Así lo refleja el editorial del diario *Crítica* publicado poco más de un mes después del golpe de Estado:

Cuando católicos como Menéndez Pidal, como Ossorio y Gallardo o como Bergamín, están con la República actual [...] es porque ahí está, en ese campo, la causa de la civilización y de la justicia (1936: s/n).

La referencia a Ossorio y Gallardo, acompañado de nada más y nada menos que Menéndez Pidal y José Bergamín, deja entrever cuán reconocido era



el jurista en los círculos prorrepúblicanos argentinos. Por otro lado, la asociación entre Ossorio y Gallardo, Bergamín y Menéndez Pidal y la “causa de la civilización y de la justicia” apunta a otra de las grandes batallas mediáticas republicanas: la lucha por romper la neutralidad de potencias como Francia e Inglaterra y ganarse la simpatía de los gobiernos hispanoamericanos. El gobierno trató de darle la vuelta a la política de no intervención de sus vecinos europeos contrarrestando “su imagen de revolucionarios sociales y de enemigos de la religión” a través de la representación de “una España nueva, democrática, de esperanza, constructiva, que se alejaba de la vieja España representada por Franco” y, en la propaganda enfocada a Hispanoamérica, señalando también cómo “la República se alejaba de la vieja España Imperial opresora, que estaba más cerca de Franco, identificado con la monarquía borbónica y el neoimperialismo” (Pardo Sanz, 2011: 147-148). Bajo esta óptica, Enrique González Tuñón, escritor, periodista y firme defensor de la República en la retaguardia rioplatense, escribió el prólogo de *España levanta el puño* (1937), libro de Pablo Suero, también escritor y de origen asturiano. En su defensa de la legitimidad del intelectual hispanoargentino como “hombre honrado” y prorrepúblicano ejemplar, González Tuñón puso el énfasis en su lealtad para con la “España auténtica”, es decir, aquella representada por las masas populares y los más insignes intelectuales:

“Él está [...] con la España de Menéndez Pidal, de Ossorio y Gallardo, de Machado, de Alberti, de los bravos poetas milicianos [...]. Pablo Suero está con su España, con la España de la madre, la España de todos sus antepasados, y contra la España negra, la anti-España (González Tuñón, 1937: 7).

Pero ¿cómo era posible que Ossorio y Gallardo fuera tan conocido en los círculos prorrepúblicanos argentinos? Sin duda, la propaganda emitida desde la España republicana y la Delegación de Propaganda de París ayudaron a crear la “leyenda”. Sin embargo, sería un dibujante madrileño radicado en Buenos Aires quien más reivindicaría la figura de Ossorio y Gallardo en la prensa argentina.



“Roberto” Gómez (Madrid, 1897 - Montevideo, 1965), comenzó a estudiar Derecho en la Universidad Central de Madrid, pero tuvo que dejarlo por problemas económicos familiares, razón por la cual comenzó a trabajar en el despacho de un amigo de su padre, el entonces político monárquico Ángel Ossorio y Gallardo. El jurista se convirtió en “un modelo de sabiduría y de rectitud” a pesar de estar políticamente “en las antípodas”, pues Roberto era republicano, izquierdista y ateo (Binns, 2019: 13). En palabras de Niall Binns

“Roberto” pronto se convirtió en secretario personal de Ossorio y Gallardo y trabajaría con él en Madrid durante doce o trece años. Conoció y quiso a sus hijos, lo acompañó en sus largos años de oposición a Primo de Rivera, y lo vio encarcelado por su lucha en defensa de la libertad (2019: 14).

En 1927 se fundó la revista *Gutiérrez. Semanario Español de Humorismo*, en la que sus dibujos satíricos y no exentos de cierta crítica social lo auparon a los cargos de subdirector y gerente. En 1932 puso rumbo a Montevideo para distanciarse de España por “motivos personales y afectivos” y no tardó en “acriollarse”: para 1936 no sólo era uno de los dibujantes estrella del célebre diario vespertino *Crítica*, así como en el diario hermano al otro lado del Río de la Plata, *Uruguay. Un rumbo cierto bajo la Cruz del Sur*, sino que sus columnas, agrupadas bajo el sugerente título de “charlas de café”, eran las más esperadas del periódico (35). Fue en ese mismo año cuando “Roberto” se dedicó en cuerpo y alma a defender a su querida República frente a los sublevados y, desde luego, a reivindicar a Ossorio y Gallardo como uno de los más firmes representantes de la “nueva España”. En la charla de café del 7 de octubre de 1936 publicada en *Crítica* bajo el título “Ossorio y Gallardo una voz sensata de la nueva España”, referenció al abogado madrileño como “el más constante e incansable enemigo de la dictadura primorriverista”, harto conocida por la opinión pública argentina (177). La columna, fruto de un discurso de Ossorio y Gallardo radiado en Argentina en septiembre de 1936 que parece coincide con el escuchado en tierras costarricenses, refleja la arriesgada y honesta lucha mediática que libró el jurista frente a la dictadura:



Él batalló desde la prensa, desde la tribuna, desde el foro, para destruir el régimen de opresión que denigraba a nuestro pueblo. Él, por todo esto, fue a la cárcel. Lo único que no hizo fue conspirar. Sencillamente, porque en toda conspiración hay un fondo de insinceridad; y Ossorio es, ante todo y por encima de todo, un hombre sincero (180).

“Roberto”, que siempre se deshizo en halagos hacia su mentor, explicó que, si bien Ossorio no era “un marxista”, sino más bien “todo lo más contrario a un marxista”, su posición estaba clara: “al lado del Gobierno constituido y libremente elegido por el pueblo”, que es la que correspondía a “un hombre conservador, que siempre condenó la violencia y que siempre estuvo del lado de la ley, poniendo al servicio de ella toda su vida generosa” (183). La sentida charla de café del 12 de junio de 1937, una vez más en *Crítica*, comenzó dando la enhorabuena a Ossorio y Gallardo tras haber sido designado embajador en París, como recogíamos al principio del artículo. En esta ocasión, “Roberto” enfocó su discurso en defender que el jurista era “la representación más acabada de la ley” para despejar dudas sobre su lealtad hacia el gobierno republicano:

Y cuando algunos se preguntan cómo él, hombre conservador y católico, hombre de derechas, está con los “rojos” del gobierno de Valencia, con el pueblo de España, la mejor respuesta que cabe darles es esta: porque el pueblo de España, porque el gobierno “rojo” de Valencia, defiende en estos momentos la Ley (431).

La fama de Ossorio y Gallardo en los sectores prorrepúblicanos argentinos y, particularmente, en la prensa, no paró de crecer. Este fenómeno no pasó desapercibido en los sectores más profranquistas de la Iglesia argentina. El periodista y sacerdote Gustavo Franceschi, director de la revista católica anticomunista *Criterio* desde 1932, lanzó un dardo envenenado al jurista español ese mismo año. A raíz de una polémica en torno a los bombardeos y asesinatos en ambas retaguardias, el párroco atacó a Ossorio y Gallardo por su supuesta equidistancia en términos humanísticos y mostró lo bien que conocía la trayectoria del abogado católico:

No me interesan en cambio los que, como Ossorio y Gallardo y sus compañeros, lloran en un conocido manifiesto por el bombardeo ‘de su querida Madrid’, pero no hallaron una



palabra para condenar el bloque de las atrocidades extremistas: quien siendo gobernador monárquico de Barcelona en 1909 no tuvo la energía para evitar la semana sangrienta, y volvió casaca contra el rey cuando cayó la dinastía, está inhabilitado para defender ni atacar una causa cualquiera (Franceschi, 1937: 245-254).

Menos de un año después, en marzo de 1938, Ángel Ossorio y Gallardo fue nombrado embajador de la República en Argentina. El 15 de julio fue recibido por el presidente Ortiz acompañado por un abultado público prorrepblicano: “Miles de personas los ovacionan en la Plaza de Mayo, y el Presidente argentino y el embajador extraordinario y plenipotenciario de España salen a los balcones de la Casa Rosada a saludar a la multitud” (Goldar, 1986: 118). El impacto de su presencia en Buenos Aires fue tal que el otro decano de la prensa argentina, *La Prensa*, conocido en la época por su equidistancia respecto al conflicto español, mostrara “incomodidad [...] al no saber dónde posicionarse” y centrara su línea editorial en el “rechazo a las «ayudas extranjeras» que estarían impidiendo una solución” (Binns: 2012: 439). Como no podía ser de otra forma, las revistas católicas y de extrema derecha se movilizaron contra Ossorio y Gallardo y el inteligente movimiento diplomático del gobierno republicano español. La revista *Crisol*, flor y nata del nacionalismo argentino de los años treinta, se refirió al abogado como un personaje “venal y servil, sumiso y cómodo lacayo del comunismo criminal que atentó contra la tierra que le vio nacer” (1938: s/n). Para ilustrar el talante político de la revista, el artículo de al lado tenía como título “Este país no será para los judíos”.

Un mes antes de ser recibido por el presidente Ortiz, la renombrada revista *Claridad*, buque insignia del Grupo Boedo que agrupaba a escritores comprometidos políticamente como Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque y Roberto Arlt, sacó un número especial en homenaje al abogado católico con hasta diez artículos, de los cuales la mitad eran de su puño y letra. Destacan “Ossorio y Gallardo habla de la guerra española”, “Ideas sociales de Ossorio y Gallardo” y, en especial “Ossorio y Gallardo habla de la guerra española”, en el que el jurista arremete de nuevo contra los “falsos católicos” sublevados y defiende la legitimidad jurídica y libertad religiosa del gobierno republicano:



¿Contra quién se sublevaron el 18 de julio? ¿Contra un gobierno comunista? De ninguna manera. El gobierno de entonces era estrictamente republicano, exclusivamente burgués [...]. No es verdad que todos los católicos estén contra el gobierno. Al lado del gobierno están otros que tienen tanto derecho como cualquiera a conservar sus ideales religiosos, sin perjuicio de hacer la política que más les plazca.

También reprodujeron las “Primeras palabras de Ossorio y Gallardo pronunciadas a su arribo a nuestro puerto”, cuando fue recibido, una vez más, por una multitud prorrepblicana:

Y para vosotros, argentinos y españoles, que estáis a nuestro lado, que lo habéis estado desde el primer momento y que constituís para los que luchan, el consuelo en el combate y el estímulo para el futuro. Sea mi primer deber, al llegar a esta tierra y a esta casa, agradecer estas manifestaciones de entusiasmo y los elogios que me tributáis, que no son merecidos más que en un aspecto que sin modestia os voy a decir: en que yo soy un específico representante de la República. Esto es evidente.

Para julio de 1938 la República había comenzado a agonizar. La mayor parte del territorio peninsular había caído en manos de los sublevados y la derrota era inminente. El 23 de febrero de 1939 el aristócrata vasco Juan Pablo de Lojendio fue designado encargado de negocios de España ante el gobierno argentino y Ossorio y Gallardo tuvo que abandonar el edificio de la Embajada tras unos meses frenéticos moviendo cielo y tierra para conseguir apoyos, populares y diplomáticos, a la República (Binns, 2012: 86). La prensa afín a los sublevados lo celebró por partida doble. Primero, como la victoria final de la “cruzada” religiosa de Francisco Franco: “¡Arriba España! ¡Arriba el Generalísimo! ¡Arriba la España de San Ignacio de Loyola y del Cid, y de Bailén y de Lepanto! ¡Arriba la España del 12 de octubre de 1492, de antes, de ahora y de siempre!” (*Crisol*, 1939: s/n). Segundo, y con más inquina, la otra gran derrota, la del catolicismo demócrata y fiel a las leyes que representaba el ya exembajador republicano:

Se va ese Ángel Ossorio y Gallardo, dignísimo representante en su físico y en su moral, de la Antiespaña [...]; se va el «católico práctico» que está al servicio del Anticristo y que cuando se retira de la embajada, saluda cerrando el puño, como se lo enseñaron sus amos de Moscú.



María Rosa Oliver, fundadora tanto de la Unión Argentina de Mujeres en 1936 como de la revista *Sur* de Victoria Ocampo, plasmó en *Mi fe es el hombre* (1981), la tercera parte de su autobiografía, el legado que el jurista madrileño dejó en Buenos Aires. Relata Oliver que un día que visitó la Embajada española en Buenos Aires se encontró con Ossorio y Gallardo, quien le dijo “que de haber llegado unos minutos antes [s]e habría encontrado con un sacerdote”. Oliver, sorprendida, le preguntó “qué había llevado al pobre cura a meterse en la boca del lobo”, ante lo cual Ossorio y Gallardo respondió “a manifestar su adhesión a nuestra causa”. De acuerdo con las memorias de la escritora, el entonces embajador “mencionó al reverendo: era el confesor de mi madre y, según ella, “el más decente de cuantos he encontrado»” (Oliver, 10). Ángel Ossorio y Gallardo falleció en el exilio argentino el 19 de mayo de 1946 tras escribir dos volúmenes sobre el conflicto —*Orígenes próximos de la España actual* y *La guerra de España y los católicos*, ambos de 1942— y resistir los continuos embistes de *Criterio* y monseñor Franceschi. En 1940 fue nombrado miembro de la Junta Central de la Acción Republicana y firme opositor del Eje durante la Segunda Guerra Mundial (Zanca, 2016: 116). Sus libros, en especial *El alma de la toga* (1919), se siguen encontrando en las librerías argentinas.

Conclusiones

El objetivo de este texto no es otro que recuperar la incansable labor de Ángel Ossorio y Gallardo en defensa de la República Española en Hispanoamérica y el monumental impacto de su actividad mediática y diplomática en la vida intelectual del otro lado del charco, cuestión que, lamentablemente, ha caído en el olvido. Rafael Caballero Ruano en su artículo “El caso Ossorio durante el primer franquismo: secuestro y manipulación de la memoria rival como estrategia de control social” profundiza en la marginalización de su figura por parte del bando franquista durante la guerra y la posterior dictadura nacionalcatólica. El estudio, que parte del “proceso de difamación” que sufrió Ossorio y Gallardo desde “el mismo instante del alzamiento hasta su etapa del exilio”, repasa las



distintas estrategias de los franquistas para “anular la memoria” del jurista, entre las que destacan la difusión de bulos, como posesiones carísimas en Buenos Aires, ser el líder de los judíos israelitas en Argentina o pertenecer a la masonería, así como la confiscación de su biblioteca personal de treinta mil libros, tanto para buscar en ella nuevas formas de atacar al jurista como para privar al público de acceder a la misma (Caballero Ruano, 1997: 281-290). En este sentido, las claves de la batalla mediática hispanoamericana en torno a la cuestión religiosa y la heterogeneidad ideológica de la República han sido indispensables para ilustrar la centralidad de Ossorio y Gallardo en el discurso prorrepblicano en la otra orilla pese al afán de la dictadura franquista de hacer desaparecer su legado. La reivindicación de intelectuales católicos como Ossorio y Gallardo en la prensa y literatura costarricense y argentina para ganar el relato católico de la contienda y sostener la posibilidad de un catolicismo progresista preocupado por las cuestiones sociales, así como la defensa de la justicia y la legalidad internacional a través de sus textos en la prensa para abogar por la independencia y soberanía españolas frente al ilegítimo golpe de Estado y potencias extranjeras, son muestras imprescindibles de la relevancia de Ángel Ossorio y Gallardo en la lejana retaguardia hispanoamericana, donde su particular figura fue celebrada como una de las más representativas y lúcidas de la fugaz República española.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEJOS GRAU, Carmen José (2017). “América Latina en el siglo XX. Religión y política”, *Studia et Documenta: revista dell'Istituto Storico San Josemaría Escrivá*, n.º 11, pp. 19-47.
- ARAOZ ALFARO, Rodolfo (1967). *El recuerdo y las cárceles*. Memorias amables. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- ARRIAGA Y TRETO, Alfredo (1936). “Incomprensible e inconcebible. Las dos síntesis en cuanto a la contrarrevolución en España”, *La Prensa Libre*, 12 de septiembre, s/n.
- BINNS, Niall (2020). “*Si España cae ‘digo, es un decir’*”. *Intelectuales de Hispanoamérica ante la República Española en guerra*. Madrid: Calambur.
- BINNS, Niall (2012). *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur.



- BOLETÍN OFICIAL DEL ARZOBISPADO DE SANTIAGO (1937). “Carta colectiva del Episcopado Español”, 31 de agosto, pp. 209-236.
- BORAGINA, Jerónimo (2014). *Voluntarios de Argentina en la Guerra Civil Española*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- CABALLERO RUANO, Rafael (1997). “El caso Ossorio durante el primer franquismosecuestro y manipulación de la memoria rival como estrategia de control social”, *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, n.º 10, pp. 279-289.
- CLARIDAD (1938). Número especial en homenaje a Ángel Ossorio y Gallardo, junio, s.n.
- CRÍTICA (1936). “Por qué estamos con España”, *Crítica*, 2 de septiembre, s.n.
- CRISOL (1938). “La recepción del Ossorio y Gallardo”, *Crisol*, 16 de julio, s.n.
- CRISOL (1939). “También nosotros gritamos con toda la voz que tenemos: ‘¡Arriba España!’”, *Crisol*, 28 de febrero, s/n.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo (1988). *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica (1939-1953)*. Madrid: Editorial CSIC.
- EL MUNDO (1936) “Mensaje de los escritores de la Argentina”, *El Mundo*, 1 de agosto, s. n.
- FRANCESCHI, Gustavo (1937). “El movimiento español y el criterio católico”, *Criterio*, 15 de julio, pp. 245-254.
- GARCÍA, Hugo (2019). “La propaganda exterior de la República durante la Guerra Civil”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n.º 39, 1, pp. 215-240.
- GOLDAR, Ernesto (1986). *Los argentinos y la guerra civil española*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto.
- GÓMEZ, Roberto (2019). *Charlas de café sobre la guerra civil española*. Ed. Niall Binns. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- GONZÁLEZ RUIZ, Carlos (2022). *Costa Rica y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- GUILLÉN QUIRÓS, Rafael María (1937). “Iglesia, antifascismo, izquierdismo, comunismo”, *La Hora*, 29 de diciembre.
- LA ÉPOCA (1936). “Don Ángel Ossorio y Gallardo, el «leader católico» que no es leader ni católico”, 17 de agosto, s/n.
- OLIVER, María Rosa (1981). *Mi fe es el hombre*. Buenos Aires: Carlos Lohle.
- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel (1934). “Liberales, ¡a defenderse!” , *Apuntes*, 7 de diciembre, s. n.
- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel (1936). “Un gran discurso de Ossorio y Gallardo, líder católico, académico y exministro monárquico”, *Trabajo*, 24 de octubre, s. n.
- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel (1936). “Don Ángel Ossorio y Gallardo se dirige a los pueblos hispanoamericanos”, *Liberación*, julio-diciembre, p. 13.
- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel (1936). “Habla D. Ángel Ossorio y Gallardo”, *Repertorio Americano*, 17 de octubre, p. 217.
- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel (1937). “Para un oficial del otro lado”, *La Hora*, 8 de octubre, s.n.
- OSSORIO Y GALLARDO, ÁNGEL (1938). “Primeras palabras de Ossorio y Gallardo pronunciadas a su arribo a nuestro puerto”, *Claridad*, junio, s/n.



- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel (1938). “Ossorio y Gallardo habla de la guerra española”, *Claridad*, junio, s.n.
- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel (1943). *El mundo que yo deseo: bases político-económico-jurídicas de una sociedad futura*. Buenos Aires: Editorial Americalee.
- PARDO SANZ, Rosa (2011). “Diplomacia y propaganda franquista y republicana en América Latina durante la guerra civil española”. En Abdón Mateos López, Agustín Sánchez Andrés (coords.), *Ruptura y transición: España y México, 1939*, pp. 45-58.
- PAYNE, Stanley (1984). *El catolicismo español*. Madrid: Ediciones Planeta.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (2001). “Intervención extranjera y propaganda. La propaganda exterior de las dos Españas”, *Historia y comunicación social*, nº 6, pp. 63-95.
- PONSONBY, Arthur (1928). *Falsehood in War-Time: Containing an Assortment of Lies Circulated Throughout the Nations During the Great War*. Londres: Garland Publishing Company
- SUERO, Pablo (1937). *España levanta el puño*. Prol. Enrique González Tuñón. Buenos Aires: s.e.
- TRABAJO (1937). “El conflicto de España ante el Mundo Católico”, *Trabajo*, 3 de abril, s. n.
- TRABAJO (1937). “Maestros de Costa Rica”, *Trabajo*, 29 de mayo, s.n.
- TRABAJO (1938). “Ossorio y Gallardo escribe a la c. Luisa González”, *Trabajo*, 9 de enero, s/n.
- THOMPSON, Emmanuel (1937). *El conflicto de España ante el mundo cristiano*. San José: s.e.
- ZANCA, José (2016). “Ángel Ossorio en el exilio. Religión, cultura y política entre España y Argentina”. En Fuentes Codera, Maximiliano; Duarte, Ángel; Dogliani, Patrizia (eds.), *Itinerarios reformistas, perspectivas revolucionarias*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 107-122.

Diablotexto *Digital*



**La Guerra Civil española en la prensa italiana:
los ejemplos de *Il Messaggero d'Algeri* e *Il Nuovo
Avanti***

**The Spanish Civil War in the Italian press:
The examples of *Il Messaggero d'Algeri*
and *Il Nuovo Avanti***

**SOLEDAD CASTAÑO SANTOS
UNIVERSITÄT BASEL**

soledad.castanosantos@unibas.ch
<https://orcid.org/0000-0001-7456-4595>

**Fecha de recepción: 5 de octubre de 2023
Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 70-93
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27600
ISSN: 2530-2337**



Resumen: El presente artículo analiza la visión internacional de la Guerra Civil en Italia a partir de dos medios de comunicación de ideología confrontada: *Il Messaggero d'Algeri* e *Il Nuovo Avanti*. En una primera parte, se contextualiza la situación sociopolítica del país y las vinculaciones de este con España. Asimismo, se sintetiza la funcionalidad de la propaganda a través de los medios en este tipo de acontecimientos históricos. Le prosigue un estudio de los mecanismos propagandísticos en dos niveles: el histórico, que muestra las variaciones en la postura y las estrategias según avance la Guerra, y el léxico, que permite ahondar en las connotaciones semánticas que determinadas palabras adquieren en los discursos periodísticos.

Palabras clave: guerra civil española, periodismo, España, Italia, propaganda, fascismo

Abstract: This article analyses the international view of the Civil War in Italy based on two media with a mixed ideology: *Il Messaggero d'Algeri* and *Il Nuovo Avanti*. In the first part, the socio-political situation of the country and its links with Spain are contextualised. We also summarise the role played by propaganda through the media in this type of historical event. We continue with the analysis of propaganda mechanisms on two levels: the historical level, which shows the variations in stance and strategies as the war progressed, and the lexical level, which allows us to delve into the semantic connotations that certain words acquire in newspaper discourses.

Key Words: Spanish Civil War, journalism, Spain, Italy, propaganda, fascism



Contextualización histórica de Italia en las décadas 20 y 30 del siglo XX

La política italiana de las décadas de los años 20 y 30 del siglo pasado se asocia de forma intrínseca a la ideología fascista que surge en Europa durante este tiempo. Algunos críticos, concretamente, Robert Paxton, propone como punto iniciático del fascismo en Italia “la mañana del domingo 23 de marzo de 1919 en la reunión de la piazza San Sepolcro de Milán” (2005: 255) en la que los *Fasci Italiani di Combattimento* se reunieron bajo las órdenes de Benito Mussolini. Se establecían allí las primeras políticas de lo que llegaría a ser el partido político de Mussolini, sobre todo, la de propugnarse como una alternativa ante la monarquía y la izquierda marxista.

Cabe preguntarse, antes de continuar la exposición de estos sucesos históricos, ¿qué entendemos por fascismo o ideología fascista? Paxton lo define como “forma de conducta política caracterizada por una preocupación obsesiva por la decadencia de la comunidad, su humillación o victimización y por cultos compensatorios de unidad, energía y pureza” (Paxton, 2005: 255).

Pocos años más tarde, en 1922, Mussolini toma el poder tras la conocida marcha sobre Roma e introduce en el ámbito político su ideología fascista. Dos de los factores que permiten entender la concepción del estado fascista son la Ley Rocco y el conflicto de Abisinia. Esto es, dos momentos distintos en el desarrollo de las etapas del fascismo, en primer lugar, el “ejercicio del poder” en cuanto al establecimiento de leyes, y la “radicalización del fascismo” y su pretendida expansión imperialista en el resto del mundo, con el conflicto de Abisinia (Paxton, 2005: 33). En 1926, Mussolini aplica la Ley Rocco que, en síntesis, prohibía la existencia de otros partidos políticos y organizaciones sindicales que no fuesen de carácter fascista. De este modo, reflejaba la acumulación de poder centrada en su máximo dirigente, Benito Mussolini.¹

Las relaciones que establece el Duce italiano con España desde inicio de la década de los años 20 son positivas. El estado de Primo de Rivera permitía

¹ La ley fue titulada así por su promotor, Alfredo Rocco. Sobre esta ley y el nuevo Código Penal Italiano de época fascista véase *El fascismo de los italianos: una historia social* de Patricia Dogliani (2017).



una política conjunta contra el estado francés, aunque como apunta Daniela Aronica no existieron unas políticas específicas ejecutadas contra ellos en ambos regímenes. Pese a todo, compartían aspectos ideológicos en común (2017: 25). Esto favorecería el intercambio de contacto entre los dos estados. A partir de la proclamación de la II República Española, el 14 de abril de 1931, la postura de Mussolini respecto al estado español vira su posición. En palabras de Aronica:

Se manifiestan dos líneas de actuación. La que podríamos llamar 'oficial', consistente en el mantenimiento de buenas relaciones con el gobierno español, y la que denominaríamos 'subterránea', más consistente en el desarrollo de contactos con la oposición. De ahí las reiteradas visitas a Italia en 1932, 1933 y 1934 de conspiradores como era el alfonsino Antonio Goicoechea, los carlistas Rafael de Olazábal y Antonio de Lizarza, y el teniente general Emilio Barrera, quienes, a través de Italo Balbo, obtienen promesas y ayudas concretas para sus planes antirrepublicanos (2017: 25).

Estos conspiradores consiguen firmar un acuerdo con el gobierno italiano de Mussolini en el que se aseguraban el reconocimiento del nuevo Estado español. En la cláusula 4 se advierte: "Italia se obliga a ayudar al nuevo gobierno español reconociéndolo en cuanto sea internacionalmente posible" (Heiberg, 2004: 41). Las otras cláusulas se refieren a los tratados de neutralidad y comercio entre ambos países. En este punto, sería absurdo, pues, plantearnos una única posición de Mussolini respecto a la situación política española. Una evidente muestra de ello son los aforismos que redacta el Duce en mayo de 1936 después de la victoria del Frente Popular en las últimas elecciones de la Segunda República Española.²

En concreto, el noveno aforismo declara: "Hoy no es ya cuestión de república o de monarquía, sino de comunismo o fascismo" (Heiberg, 2004: 36). Demuestra ya en este momento su rechazo a la organización política en España y se reafirma en la importancia de la polarización ideológica que ya estaba gestándose en la Europa de la primera mitad del siglo XX. Esta dualidad de

² Los aforismos son una suerte de reflexiones íntimas del Mussolini que la crítica coincide en que no estaban pensadas para ser publicadas. Consúltense sobre ellos el estudio de Morten Heiberg (2004).



pensamientos y de extremos ideológicos serán aprovechados en la propaganda fascista por italianos, españoles y alemanes.

Otro de los factores clave del fascismo italiano es el deseo de expansión territorial en el Mediterráneo, no solo mediante acuerdos, sino también la invasión territorial. De ahí, el segundo factor que hemos destacado en esta breve contextualización: el conflicto de Abisinia –las actuales zonas de Etiopía y Eritrea– en 1935. Mussolini centró sus expectativas imperialistas en África y decide conquistar Etiopía en su afán por la explotación económica del territorio. Es en este momento, cuando algunas de las grandes potencias económicas del momento –Gran Bretaña, Francia– imponen desde la Sociedad de Naciones una serie de sanciones a Italia. Como respuesta, Mussolini se sale del organismo y en 1936 aplican esas sanciones. En este mismo momento se siente con la potestad de declarar su Imperio Italiano.

De modo que a Italia y a Alemania no solo les unía la ideología fascista, sino también la manera de entender Europa con el carácter expansionista mediante el cual sus naciones pudiesen enriquecerse a diferentes niveles. Pese a que este artículo se centre únicamente en la recepción de la Guerra Civil española en la prensa italiana, cabe señalar que ambas potencias fascistas acercaron posturas respecto al conflicto desde 1936 con una serie de compromisos comunes (Aronica, 2017: 46).

En la realidad histórica, ambas potencias no esperaron la caída de Madrid para legitimar el poder de Franco, sino que reconocieron el gobierno de Burgos en el 1938. Por consiguiente, la participación de Alemania e Italia en el Comité de No Intervención fue un trampantojo ante el resto de las naciones, mientras ambos dotaban de armamento y fuerzas militares a Franco. En el año siguiente al inicio de la contienda, queda sellada la alianza germano-italiana representada en el Eje Roma-Berlín (Aronica, 2017: 35). Centrándonos especialmente en la aportación italiana, la mayoría de los historiadores concuerdan que estas son las cifras del apoyo material de Italia al bando franquista:

1930 piezas de artillería (de las que 442 con calibre superior a 105mm), 10.135 armas automáticas, 340.737 fusiles, 7.868 vehículos, 157 tanques y blindados, 764 aeroplanos,



1.400 motores de avión, 4 cazatorpederos y 2 submarinos, sin contar con los 50 directamente empleados por la Regia Marina (Aronica, 2017: 40).

La ayuda material fue completada con la intervención de un ejército italiano al que el bando franquista proporcionó alojamiento, manutención y material necesario para la batalla (Rodrigo, 2016: 115). Mussolini no contemplaba este conflicto solamente como una posibilidad de ganar un aliado en la política internacional, sino que pretendía que ese poder estuviese basado en sus doctrinas fascistas y además poder deshacerse, en palabras de Javier Rodrigo, de “un enemigo potencial, la República, declaradamente antifascista, del Frente Popular. España supuso el gozne entre el colonialismo y la fascistización” (2016: 57).

Esa fascistización influyó en la ideología española, aunque al mismo tiempo adquirió un carácter individual que perpetuaría en los posteriores años de dictadura. La verdadera importancia de la unión de las potencias fascistas –Italia, Alemania, España– residía en un objetivo común: la eliminación de otras ideologías como el socialismo o el comunismo. Esta voluntad común se transmite no solo mediante las acciones bélicas, sino también en la propaganda a través de medios de comunicación –orales y escritos– en el que el anticomunismo será visto desde la otredad, como el mayor enemigo de las sociedades, creando así un relato antagónico que se extiende a todos los niveles –social, económico, histórico, literario–. Queda constatado a partir del triunfo del motivo del anticomunista en toda la literatura que ha atendido lo italiano en la guerra española (Rodrigo, 2016: 179).

Papel de los medios audiovisuales en la Guerra Civil española: el caso de Italia

En el transcurso de nuestra investigación, hemos percibido un gran interés de la crítica historiográfica con el resultado de diferentes estudios sobre los medios audiovisuales producidos por la LUCE, compañía productora, en el ámbito



italiano³. Concuerta esta observación con la certera afirmación de Pizarroso Quintero:

La Guerra Civil española constituye un verdadero hito. La Primera Guerra Mundial había significado el nacimiento de la propaganda sistemática por parte de los estados más poderosos. La Segunda Guerra Mundial será claramente el ejemplo del poderío de la persuasión de masas en un conflicto. Pero la Guerra Civil española, como antecedente de la Segunda Guerra Mundial en el terreno político-ideológico y también en el militar, lo es también en el terreno de la propaganda (2005: 31).

La utilización de la propaganda así se convierte en una de las fuentes de investigación de la Guerra Civil española, no solo como fuente referencial de la historia de su tiempo, sino también como fuente primaria del conflicto. Si bien las producciones cinematográficas de reportajes y documentales son valiosas por su conservación de imágenes como testimonios del conflicto, consideramos que también lo son el resto de prensa sobre la Guerra Civil española. En el marco histórico del siglo XX, las potencias ya habían comprobado la eficacia de la manipulación a través de los medios de comunicación (Paxton, 2005: 41). De acuerdo con la teoría de Aronica, la Guerra Civil española fue el primer conflicto seguido en directo por un gran público a escala internacional. Esto favorecería la importancia de la narrativa y las estrategias propagandísticas, que la propaganda jugase en él un papel decisivo a la hora de vertebrar el relato que sustentaría y a menudo incluso configuraría e impulsaría, tanto las actuaciones políticas, como las acciones más propiamente bélicas de los dos bandos enfrentados y de cada uno de los actores que los integraban (2017: 13).

En el ámbito nacional, los republicanos utilizaron todos los recursos disponibles para convocar y concentrar el poder en el pueblo que debía mantenerse unido para luchar contra los insurrectos. Es frecuente pues la utilización de cartelera promovida desde sindicatos como CNT (Comité Nacional de Trabajadores) y FAI (Federación Anarquista Ibérica) y partidos políticos como el Partido Comunista. Una de las figuras relevantes en la cartelera es la figura

³ “*Sigla di L’Unione Cinematografica Educativa, organo tecnico cinematografico istituito nel 1924 con la denominazione di Istituto nazionale L., per la propaganda politica e la diffusione della cultura attraverso la cinematografia (cinegiornali e documentari)*” (Enciclopedia Treccani).



del valenciano Josep Renau⁴. En el ámbito franquista, uno de los medios propagandísticos más relevantes fue el programa radiofónico de Queipo de Llano desde la Unión Radio Sevilla⁵.

Ilustrados estos ejemplos, es momento de focalizarnos en la prensa italiana. El gobierno de Mussolini disponía de un Ministerio de Asuntos Exteriores, que, a su vez, estableció la Oficina de Prensa y Propaganda (*Ufficio Stampa e Propaganda*), y en ella, se crea el “*Ufficio Spagna*” que, siguiendo la teoría de Aronica, estaba destinado:

a la centralización de todas las peticiones procedentes de la Missione Militare Italiana in Spagna (MMIS), coordinación de la actividad de los tres ministerios militares a fin de cursar con la mayor diligencia las mismas peticiones y finalmente desarrollo de todos los trámites relativos a la colaboración con las fuerzas nacionales españolas (2017: 45).

Agentes importantes en este medio propagandístico fueron el diplomático Roberto Cantalupo, que ejerció como diplomático italiano del ejército nacional durante la Guerra Civil; Guglielmo Danzi, periodista próximo a Mussolini, que se convirtió en el primer director del *Ufficio Spagna* hasta el año 1937; y, Luca Pietromarchi, diplomático que ocupó el cargo de director hasta el final de la guerra, en 1939. Se considera que el *Ufficio Spagna* fue el verdadero motor de la expansión propagandística de la Guerra Civil española y de acuerdo con Aronica, el italiano Danzi, siguiendo la doctrina de Mussolini, también vio la oportunidad de introducir al máximo las teorías del fascismo italiano en la España nacional de la época. El organismo de la Oficina de Estampa y Propaganda estaba organizado por una secretaría y cuatro secciones: “*Radio, Esteri, Spagna e Fotocine*”. Podemos observar que todas las secciones se dedicaron a compartir locuciones, noticias en prensa, fotografías, documentales y noticiarios

⁴ Josep Renau (1907-1982) fue pintor gráfico, fotomontador, muralista y teórico del arte. Durante la Guerra Civil se convirtió en el director general de Bellas Artes del Ministerio de Cultura. Véase más información sobre Josep Renau en el Diccionario Biográfico de la RAH (Real Academia de la Historia). Una parte de su obra de cartelería se conserva actualmente en el Museo Reina Sofía (Madrid).

⁵ Gonzalo Queipo de Llano y Sierra (1875-1951) fue teniente general del Ejército, jefe del Ejército del Sur durante la Guerra Civil española. Léase más información sobre su vida en el DB de la RAH. Véanse estudios sobre su papel en el medio radiofónico en Gibson (1986), Franquet (1987), Checa Godoy (2004), Pizarroso Quintero (2005), Preston (2014), Arasa (2015) y Pérez Varela (2018), entre otros.



filmados sobre la Guerra Civil española. Todo ello sustentado por el régimen italiano y el Instituto Cinematográfico LUCE (*L'Unione Cinematografica Educativa*) y por supuesto, todo el material orientado a una propaganda fascista y anticomunista⁶.

La investigación de Morten Heiberg sobre el fascismo permite aclarar el término utilizado por otros críticos en diversas investigaciones: “fascistizar”. ¿Qué entendían exactamente los italianos del régimen de Mussolini por “fascistizar España”? En la contextualización histórica observamos que el Duce consideró la Guerra Civil como una posibilidad de expansión europea en términos ideológicos por el fascismo. Pero no solo eso, sino que intentó predominar en cuestiones estratégicas en el campo de batalla e imponer un modelo de guerra que acabase rápidamente con el conflicto. La realidad fue otra muy diferente, el modelo de guerra escogido por Franco era distinto, y las consecuencias de este intento de predominancia sobre el ejército sublevado fueron visibles en la derrota del ejército italiano en Guadalajara en 1937.

Esta circunstancia provocó un giro en la diplomática italiana, el embajador italiano en España, Roberto Cantalupo, era crítico con la violencia ejercida por Franco a los civiles y el encargado del USP (*Ufficio di Stampa e Propaganda*) no conceptuaba al caudillo español como un líder “de masas”, un requisito fundamental para un régimen fascista, sino que a través del terror con fusilamientos indiscriminados a la población, generaron, lo que Javier Rodrigo ha caracterizado como “un estado de ánimo hostil al movimiento nacional” (2016: 188). Más allá de estas críticas, el gobierno italiano siguió apoyando al bando franquista, aunque enfocándose en lemas propagandísticos promulgados por el mismo gobierno español —reconociendo la figura de Franco—, pero asimismo visibilizando la exaltación a los legionarios italianos y su papel en la Guerra.

Del mismo modo que el bando fascista invirtió en medios de comunicación propagandísticos, los republicanos también lo realizaron. El gobierno de la

⁶ Consúltense artículos relacionados con material propagandístico en Domínguez Méndez (2013), la página web del Centro Documental de Memoria Histórica sobre la colección fotográfica de Martín-Pinillos o la sección de propaganda fascista italiana del Museo Virtual de la Guerra Civil española, entre otros recursos.



República crea el Ministerio de Propaganda en 1936 en vistas a la potencial arma de persuasión de la propaganda en los medios audiovisuales y escritos. En palabras de Pizarroso Quintero:

El Gobierno de Largo Caballero, en su remodelación del 4 de noviembre de 1936, creó un Ministerio de Propaganda a cuyo frente estuvo Carlos Esplá de Izquierda Republicana. Este ministerio fue poco operativo en sus primeros momentos pues el Gobierno hubo de trasladarse a Valencia. Cuando esto sucedió, se organizó en Madrid una Junta de Defensa que, entre otras cosas, asumió también las labores de propaganda a través del Consejero de Orden Público primero y luego de una específica Delegación de Propaganda y Prensa a cargo de José Carreño España. Esta Delegación contaba con dos secretarías generales: una de propaganda (fotografía, cinematógrafo, radio, impresos y carteles) y otra de prensa, encabezadas respectivamente por Gerardo Saura y Ángel Herreros (2005: 60).

Este ministerio desapareció en el período de Negrín, pero seguía ligado al Ministerio de Estado, de modo que la propaganda continuó siendo uno de los aspectos importantes en la República no solo con intención de una difusión nacional, sino también con una proyección internacional⁷.

Es lógico, pues, que el Partido Socialista Italiano (PSI) se encargase en su revista *Il Nuovo Avanti* de la transmisión de la información con gran alcance internacional, dirigida especialmente a italianos, pero también a españoles y franceses. Asimismo, la revista sigue y propone elementos propagandísticos que se utilizan en el bando republicano español.

La diferencia entre ambos medios de expresión, además del diferente componente ideológico, es la defensa de los principios de libertad y el fomento del ánimo en el pueblo italiano, pero también el de otras potencias internacionales en la lucha, por la defensa de la democracia. Por consiguiente, las publicaciones no versan únicamente sobre el avance de la guerra o el papel de los combatientes en la misma, sino que también se incluyen una serie de reflexiones sobre los valores éticos y morales, la apelación a la solidaridad con

⁷ Numerosos estudios se dedican al estudio de la propaganda republicana, véanse Aróstegui y Martínez (1984), Núñez Díaz-Balart (1992), Pizarroso Quintero (1999, 2001, 2002), Recio García (2022) y López Martín (2022), entre otros.



el pueblo español —desde la empatía— y ejemplos de ayuda internacional — como el batallón Garibaldi⁸—.

Análisis de los periódicos *Il Messaggero d'Algeri* e *Il Nuovo Avanti*

Nuestra intención es aportar en pequeña escala al estudio de esa propaganda transmitida a partir de dos periódicos italianos como son *Il Messaggero d'Algeri* e *Il Nuovo Avanti*. Previamente al análisis de su contenido, proporcionamos una breve contextualización sobre cada una de estas colecciones impresas.

Desde la ideología fascista, apostamos por escoger un semanal peculiar titulado *Il Messaggero d'Algeri*. La cronología de este periódico abarca desde 1928 hasta el año 1939. El director es Federico Giolli, escritor, traductor y periodista italiano⁹. Argelia, lugar de publicación de la revista, era un punto estratégico en el que vivían miles de italianos a los que el régimen de Mussolini pretendía adherir a su propia causa. La estructura del semanal posee una misma estructura: un encabezado con el título del semanario, información sobre la redacción, la suscripción y un pequeño cuadrado con frases célebre — frecuentemente palabras de Mussolini—; el cuerpo central del texto con diversas planas con noticias relativas a la guerra de Etiopía, la Guerra Civil y distintas secciones de sociedad italiana tituladas *Avvenimenti della settimana* o *Vita delle collettività italiane*. Dentro de estas planas se introducen en márgenes laterales o inferiores anuncios de empresas que aprovechan el semanario para publicitarse. Gran parte de las noticias sobre la Guerra Civil son extraídas de *Il Popolo d'Italia* —diario italiano vinculado al régimen— o corresponsales de guerra que el *Ufficio di Stampa e Propaganda* transmitía a los diversos puntos internacionales. Obsérvense aquí las características expuestas:

Próximo al bando republicano, hemos escogido *Il Nuovo Avanti*. Semanal italiano publicado en París que retoma las publicaciones del antiguo periódico:

⁸ El batallón Garibaldi fue una de las brigadas italianas que combatió en la Guerra Civil con militantes pertenecientes a diversas adscripciones políticas. Véanse sobre esta importante brigada los estudios de González de Sande (2007), Sánchez Sánchez (2019), entre otros.

⁹ Federico Giolli fue un hombre vinculado a la intelectualidad europea. No podía dejar de mencionarse la relación que mantuvo con Miguel de Unamuno en la correspondencia que recoge y explica González Martín (1978).



Avanti! Sus publicaciones abarcan un largo período desde finales del siglo XIX hasta su prohibición en Italia por Mussolini en 1926. El director de la revista fue Pietro Nenni, político italiano considerado uno de los líderes del socialismo, periodista y director de diversas revistas –*Giornale del mattino* o *Il Quarto Stato*. En la década de los años 20, se traslada a París donde entra en contacto con el socialismo francés. Durante el conflicto de la Guerra Civil, no solo se encarga de la propaganda socialista a partir del semanal, sino que ejerce un papel activo promoviendo la ayuda de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil.

Consecuentemente, el semanal *Il Nuovo Avanti* posee una marcada ideología socialista y su audiencia lectora no solo se limita a los italianos, sino también al resto de audiencia europea, de ahí que el subtítulo de la revista “*Sezione dell’Internazionale Operaia Socialista*”. La estructura del semanal posee una disposición similar a la anterior descrita: un encabezado con el título del periódico, información relativa a las suscripciones, y un rectángulo en el que se inserta una pequeña frase o eslogan, que se renueva en cada publicación. En el cuerpo del texto se introducen reflexiones y crónicas sobre la Guerra Civil española –testimonios, crónicas periodísticas, reportajes con contenido fotográfico–. Unas de las más repetidas a lo largo del período de impresión es “*Lettera da Barcellona*” y una sección propia titulada “*Cronache del Partito e dell’emigrazione*”, con cuestiones relacionadas al propio partido socialista italiano. En ocasiones, aparece publicidad en márgenes laterales y alguna sección escrita en francés relativa a noticias acontecidas en Italia.

El análisis de datos ha sido posible gracias a una primera lectura de las noticias en prensa durante las fechas clave en la Guerra Civil española desde julio del 1936 hasta abril de 1939 en ambos periódicos. De la lectura seleccionamos en una segunda revisión el número de publicaciones por año de cada una, y el cómputo de las que contenían información sobre la Guerra Civil española. Por un lado, *Il Messaggero d’Algeri* contiene los siguientes registros:



Registros de <i>Il Messaggero d'Algeri</i> : Número de publicaciones anuales – número de publicaciones con noticias de la Guerra Civil							
1936		1937		1938		1939	
1 ¹⁰	0	46	14	42	15	25	15

Fig. 1 Registros de publicaciones de *Il Messaggero d'Algeri*. Elaboración propia.

En este caso, comprobamos como en el transcurso del conflicto se introducen noticias sobre la Guerra Civil, pero por el carácter de la revista no es un tema diario, sino que, las noticias son importantes con relación al pueblo italiano, sobre todo, la intervención del país, la participación en diversas batallas y otros detalles que comentaremos.

En cambio, los registros de *Il Nuovo Avanti* nos dejan constancia de una mayor preocupación e interés de la parte socialista por la Guerra Civil española. De este modo, observamos los siguientes registros:

Registros de <i>Il Nuovo Avanti</i> : Número de publicaciones anuales – número de publicaciones con noticias de la Guerra Civil							
1936		1937		1938		1939	
52	10	51	50	50	45	32	30

Fig. 2 Registros de publicaciones de *Il Nuovo Avanti*. Elaboración propia.

En el caso del periódico de Pietro Nenni, el seguimiento de la Guerra Civil era prioritario no solo a un nivel informativo, sino también como reclamo de donaciones para ayudar al Frente Popular y al pueblo español que luchaba contra los rebeldes. Proporcionados estos datos, es el momento de centrarnos en el análisis de estos. Por un lado, ofreceremos los resultados que a través de la lectura podemos observar desde una perspectiva cronológica y social de la Guerra Civil. Así, obtendremos los mecanismos y estrategias de propaganda en cada uno de ellos.

¹⁰ La Biblioteca Nacional Francesa solo conserva un ejemplar del 8 de febrero del 1936. Consideramos que estos ejemplares pertenecientes al año 1936 desgraciadamente no se han conservado. No se han hallado en otros repositorios. A partir de la consulta del diario *Il Popolo d'Italia*, comprobamos la comunicación directa a través de corresponsales sobre la tensión política en España y la sublevación por parte de los rebeldes.



En la segunda parte del análisis, expondremos los resultados que los corpus de los periódicos ofrecen a partir de la herramienta digital en línea “*Voyant Tools*”. De este modo, el estudio a nivel léxico de las palabras más frecuentes nos permite contrastar los mecanismos del lenguaje que también participan de esa propaganda ideológica. Comentaremos pues el listado de palabras más frecuentes y una nube de etiquetas donde no solo analizaremos las palabras más representativas, sino también las correspondencias que las acompañan en esa construcción lingüística.

Partiendo de la lectura de los ejemplares de cada una de las revistas, planteamos como hipótesis varios momentos clave sobre las que podemos organizar las noticias en prensa y que se corresponden con las siguientes: el inicio de la Guerra Civil, la intervención del ejército italiano en enclaves críticos como Palma de Mallorca y Guadalajara, la intervención de las Brigadas Internacionales y el fin de la guerra.

Pese a no tener los registros disponibles de *Il Messaggero d’Algeri* en 1936, el diario *Il Popolo d’Italia* sí recoge la reacción inmediata del régimen italiano. Esta se corresponde con calificativos del golpe como rebelión y a sus propulsores como rebeldes en la publicación del 19 de julio de 1936, siguiendo sus acuerdos con la República, aunque según el historiador Heiberg (2004) con la intención de justificar la verdadera intervención. Semanas más tarde, Mussolini ordena un cambio en el lenguaje y ya establece una dualidad entre los “partidarios del gobierno y los insurgentes”, aludiendo al “desconcierto” de las noticias que llegan del frente español. El gobierno fascista parece no querer posicionarse para proporcionar una falsa sensación de neutralidad que gracias a las investigaciones de Heiberg (2004), Paxton (2005) y Rodrigo (2016), entre otros, confirmamos que nunca cumplió.

Respecto al semanal socialista, desde la primera publicación del *Il Nuovo Avanti* se condena los ataques fascistas con un característico rótulo, “*Tempesta sulla Spagna*”, publicado el 20 de julio de 1936. Ya en esta fecha temprana, se comenta una serie de sucesos fallidos en el intento de rebelión en la península española. Desde la semana siguiente, examinamos la introducción de conceptos



que repetirá en numerosas ocasiones con un sentido ideológico, el concepto de “España del pueblo”, la España ciudadana que decide enfrentar a los golpistas.

En esta primera fase de la guerra, la prensa fascista cambia su posición inicial de la política de no intervención –simulada condena– a la concepción de dos bandos: insurrectos y regulares o partidarios del gobierno. Esa caracterización sirve en las posteriores etapas a la propaganda fascista para apropiarse del mito de civilización versus barbarie y aplicarlo en sus medios audiovisuales como LUCE. En efecto, los documentales enfatizan en la primera fase el lema “¡Arriba España!”, adoptado por las fuerzas rebeldes franquistas y dotando de fuerza a la nación como ente supremo en su propaganda militar.

En cambio, la prensa socialista, en concreto, el periódico de Pietro Nenni emplea todos los medios para recibir informaciones desde diferentes puntos de la península. Más aún, el propio director viaja a España, lo que le permite conocer las novedades de la guerra en primera persona. La cobertura nacional se extiende a todos los frentes, de modo que, en la mayoría de las ocasiones, la primera plana está totalmente dedicada al conflicto español. Hallamos tres tipos de temática en estas noticias: 1) Información sobre el avance de la guerra y declaraciones de políticos importantes 2) Testimonios de corresponsales o testigos de la batalla 3) Petición de solidaridad y apoyo al frente republicano. Destacan en este periódico la utilización de los términos “*Spagna del popolo*” y el “*fronte repubblicano*”.

A partir de 1937, fallida la supuesta rebelión y establecidos los diferentes frentes de batalla en la Guerra Civil, *Il Messaggero d’Algeri* se dedica, desde febrero de ese mismo año, a publicar secciones donde se opina sobre la política de la no-intervención sin mención explícita a las decisiones del país. En el número del 11 de junio de 1937, se alude explícitamente a la ruptura del acuerdo de no intervención, culpabilizando a los “rojos” de ataques a aviones italianos y alemanes. Es en este momento cuando el estado del conflicto vira hacia una internacionalización sin precedentes. De este modo, la Guerra propia de España, pasa a verse como un conflicto global, en el que las dos fuerzas ideológicas predominantes del siglo XX, comunismo y fascismo, se ven enfrentadas. La denominación de “rojos” implica una caracterización de otredad hacia el bando



republicano. Así pues, el enemigo queda asociado a los valores comunistas. Desde la perspectiva fascista, la verdadera España, “la de los franquistas” debe vencer a la revolución bolchevique que pretendía establecerse en España y que atacaba los principios del fascismo. El aspecto paradójico de este momento del conflicto es la apelación a la paz que el fascismo de Mussolini transmite desde los distintos medios de comunicación, mientras sus soldados intervenían en la Guerra Civil:

Camerati! Con quale segno noi desideriamo iniziare l'anno XVI dell'Era fascista? Il segno è racchiuso in questa semplice parola: Pace!
Di questa parola hanno fatto uso e abuso i belanti ovili delle così dette grandi democrazie reazionarie. Ma quando questa parola, di noi esce dalle nostre labbra di noi uomini che abbiamo combattuto e che siamo pronti a combattere [...], questa parola ritorna al suo profondo significato solenne e umano. Ma perché la pace sia duratura e feconda è necessario che sia eliminato dall'Europa il bolscevismo a cominciare dalla Spagna (*// Messaggero d'Algeri*, 05-11-1937).

No solamente en prensa se exhibe la tendencia explícitamente anticomunista, sino también en otros productos culturales. Claver Esteban, en su análisis de producciones cinematográficas, advierte que el Giornale LUCE emplea diversos términos para referirse a los soldados republicanos: “comunista”, “milicia roja” o “marxistas”. Así pues, la guerra se convierte en una suerte de ilustración del mito de civilización versus barbarie y la lucha contra el “comunismo radical y ateo” (Claver, 2010: 140-142).

En cuanto a *Il Nuovo Avanti*, su director, Pietro Nenni, sigue la dinámica de una extensa recopilación de información sobre el conflicto. Ya a finales de 1936, acusa directamente a Mussolini de la intervención en la Guerra Civil. Expone la estrategia de la supuesta no intervención fascista, pero descubre sus maniobras en Mallorca.

Siguiendo la cronología, en enero de 1937 el periódico reflexiona acerca del problema generado en esta Guerra con la presencia y ausencia de ayuda internacional en los dos bandos, esto es, la internacionalización del conflicto. En este sentido, la internacionalización beneficia al bando republicano por la llegada de las Brigadas Internacionales, pero conlleva una cuestión difícil para el resto de los países europeos a excepción de Alemania e Italia. A mitad del mismo año,



Il Nuovo Avanti emplea ya los conceptos dualísticos de “las dos Españas” y “las dos Europas” reflexionando sobre la imposibilidad de solucionar en España el conflicto ideológico del comunismo y el fascismo.

Esta externalización del conflicto favorecería a la manipulación de la población española una vez finalizada la guerra. El investigador Herbert Southworth expone estrategias a partir de la difusión oral de diferentes mitos sobre la Guerra Civil que ensalzaban la figura del régimen franquista: la guerra como “cruzada cristiana” o el franquismo como “socio” del fascismo italiano y alemán. Lo único cierto es que supuso la primera confrontación con el comunismo a nivel europeo (Heiberg, 2004: 6)

Continuando la evolución a nivel cronológico, en el año 1938 se advierte en *Il Messaggero d’Algeri* una evolución hacia noticias de la contienda. La sucesión de noticias referencia de manera continuada la presencia de mutilados en las batallas. Asimismo, la primera constatación explícita de que los Camisas Negras han participado en la Guerra Civil se produce en febrero de ese mismo año. De igual modo, se informa sobre las reuniones entre el país italiano y el gobierno británico. En los últimos meses del año, las noticias sobre España que llegan al periódico son todas asociadas a la retirada de tropas y su vuelta a Italia, una gran cantidad de homenajes a los fallecidos en España y la caracterización de los soldados como héroes de la patria. Además, el periódico fascista utiliza la victoria para exaltar el valor de su ejército y sus combatientes. Este mecanismo de propaganda se traslada también a los documentales producidos por LUCE sobre “liberaciones” de ciudades, el homenaje de los legionarios de aviación y la toma de Barcelona (Claver Esteban, 2010).

En cuanto a *Il Nuovo Avanti*, en el año 1938 el Partido Socialista sigue exponiendo la inutilidad de la mediación verbal, esto es, la incapacidad del resto de potencias europeas de confrontar el auge del fascismo con el pacto entre Alemania e Italia. En términos metafóricos, las potencias fascistas caminan en una misma dirección. Durante ese año, es incesante la información acerca de las distintas reuniones sobre la intervención en la Guerra del resto de potencias. A diferencia de *Il Messaggero d’Algeri*, el periódico socialista ofrece detalles



sobre los fallecidos de tropas italianas y alemanas, proporcionando una visión más globalizada del conflicto.

Uno de los aspectos interesantes y poco mencionado hasta el momento es el papel de las Brigadas Internacionales. En *Il Messaggero d'Algeri* no aparecen mencionadas. Lógicamente, desde el periódico fascista no prestan atención a las acciones del enemigo. Sin embargo, *Il Nuovo Avanti* sigue la trayectoria de la Brigada Garibaldi (XII Brigada Internacional) y relata novedades sobre los frentes. Es reseñable como el periódico ofrece diferentes acepciones que enmarcan la guerra en comparación a *Il Messaggero d'Algeri*. Detectamos distintos términos como “la España del pueblo”, “la España republicana”, la “guerra del pueblo”, “Guerra Civil” y “lucha antifascista”. A nivel interpretativo, todos ellos promueven la unión entre comunistas y socialistas para vencer al fascismo. Se focaliza en la Guerra no solo como una batalla ideológica, sino también como una auténtica lucha de clases.

Durante el último año de guerra, en *Il Messaggero d'Algeri* se suceden una serie de noticias sobre heridos de guerra y militares que siguen en tierras españolas y esperan volver a Italia. Las consignas utilizadas por el bando franquista se replican en el periódico con lemas como: “No pasarán”, “*E siamo passati*”, la expresión “¡Arriba España!” o “España, una, grande y libre” –también utilizados en los medios audiovisuales de LUCE en años anteriores–. En marzo de 1939, este periódico italiano comienza a referirse al país español como la “España nacional”. En abril de ese mismo año, una vez finalizada la guerra se publican los mensajes de Mussolini y el Rey a Franco. Incluso Ramón Serrano Suñer, ministro de Franco, dedicará unas palabras a la prensa italiana para demostrar la alianza entre ambos pueblos en *Il Popolo d'Italia*.

No obstante, *Il Nuovo Avanti* modifica su narrativa y se vuelve crítico hacia los países que se mantuvieron en la política de no intervención. Cuando finalice la guerra, seguirá siendo uno de los temas predominantes sobre el conflicto español. Las apreciaciones sobre la inacción de las potencias europeas se alternan con noticias sobre la solidaridad con los exiliados españoles. De igual modo, se ofrecen continuas actualizaciones de la situación de los militares de Brigadas Internacionales. Asimismo, prosiguen las manifestaciones



antifascistas, a pesar de que la guerra ya se hubiese dado por terminada en abril. Pietro Nenni es contundente con su posición crítica, ataca al fascismo y advierte de las consecuencias a nivel global de la victoria del franquismo –y del fascismo—en España. Desgraciadamente, las profecías se cumplieron meses más tarde con el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Análisis léxico

Una de las características destacadas del estudio cronológico fue el lenguaje utilizado en ambos periódicos. Observamos cómo se utilizan los mismos términos con connotaciones distintas y esto motivó la realización del análisis léxico. En primer lugar, recopilamos todos los ejemplares y elaboramos dos corpus con aproximadamente el mismo tamaño –*circa* 25.000 palabras– cada uno. Posteriormente, decidimos utilizar el sistema *Voyant Tools*, una de las páginas web utilizada por humanistas digitales para el análisis textual.¹¹ En nuestro caso, cargamos los corpus ya recopilados en documentos separados. Posteriormente, procedimos al cribado del texto eliminando del italiano todas aquellas palabras que no aportasen significado a nuestro estudio¹².

De este modo, obtuvimos los datos en los que se basa nuestro análisis. Por una parte, la lista de palabras con términos más frecuentes, y en cada uno de ellos, las correlaciones con otros términos. Esto nos permite indagar los vínculos léxicos que establece un determinado lema según el contexto, que aplicaremos en casos específicos como el caso de “España” o “guerra”. Explicado el procedimiento, es momento de mostrar y analizar los datos obtenidos en nuestro estudio. Compárense aquí la lista de palabras más frecuentes en *Il Messaggero d’Algeri* e *Il Nuovo Avanti*:

¹¹ Puede consultarse en el siguiente enlace: <https://voyant-tools.org> [Fecha de consulta: 25 de agosto de 2023].

¹² Omitimos aquí conjunciones, verbos, proposiciones, adverbios, caracteres numéricos y sustantivos con frecuencia elevada que no aportan significado semántico al estudio, por ejemplo, los meses del año que se repiten en cada una de las entradas de nuestro corpus.



Listado de palabras más frecuentes en <i>Il Messaggero d'Algeri</i> e <i>Il Nuovo Avanti</i> .										
IMA	Spagna	duce	guerra	popolo	Franco	España	Italia	fascista	Stato	Roma
INA	España	guerra	Spagna	governo	popolo	fronte	Madrid	republicana	fascista	partito

Fig. 3 Listado de palabras más frecuentes en *Il Messaggero d'Algeri* e *Il Nuovo Avanti*. Elaboración propia.

La palabra con mayor frecuencia: Spagna / España

Más allá de las obviedades, la palabra Spagna/España es la más frecuente en las noticias de estos dos semanales. En el caso de *Il Messaggero d'Algeri*, emplea la palabra en italiano, tanto en un contexto individual con frases simbólicas como para el relato de informaciones sobre la guerra.



Fig. 4 Gráfica de correlaciones de la palabra "Spagna" en *Il Messaggero d'Algeri*. Elaboración propia.



Fig. 5 Gráfica de correlaciones de la palabra "España" en *Il Nuovo Avanti*. Elaboración propia.

En primer lugar, observamos como emplea "*legionari*" refiriéndose a los soldados italianos, expone las relaciones que se establecen entre los dos países con el lema "*l'Italia*" y el que mayor carga ideológica conlleva "*nazionale*". Se establece la conexión "*Spagna nazionale*" para referirse al bando franquista. La apropiación del término "nación" es visible y se mantiene en las noticias de este periódico desde 1937 hasta el fin de la guerra. El mismo recurso se halla de igual modo en la propaganda franquista.

En el caso opuesto, *Il Nuovo Avanti* emplea con mayor frecuencia el término en español. Si analizamos la gráfica de relaciones del término España, este establece relaciones con los términos "guerra" y "republicana". Tanto en este caso como en el de *Il Messaggero d'Algeri*, la palabra España se vincula ideológicamente con el bando al que apoyan, implícitamente desde el 1936 en el caso de *Il Messaggero*, explícitamente en el caso de Nenni y su periódico



socialista. Los otros términos que relaciona Nenni con España son “fascista” y “Franco”, es decir, la ideología que representaba el bando contrario y uno de los líderes de la sublevación. Más allá de esta concepción de la “España nacional”, el resto es otredad (Rodrigo, 2016: 247).

Si comparamos ambos, los dos periódicos hacen referencia con el término España a la ideología de las dos Españas, “España nacional / España republicana” “Franco / república”, así como se refieren al conflicto armado con términos bélicos “guerra, legionari”.

La interpretación de la contienda: guerra

Otra de las palabras que coinciden en ambas listas es el término “guerra”. Observemos los resultados de los dos periódicos:

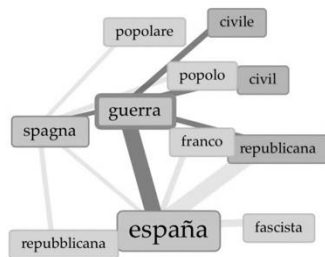


Fig. 7 Gráfica de correlaciones de la palabra “guerra” en *Il Messaggero d’Algeri*. Elaboración propia.



Fig. 6 Gráfica de correlaciones de la palabra “guerra” en *Il Nuovo Avanti*. Elaboración propia.

En *Il Messaggero d’Algeri*, la guerra se relaciona con el país de origen y también con el término “*mondiale*”, ya que una de las estrategias de los fascistas fue la internacionalización del conflicto como hemos visto anteriormente. A partir del 1937, el conflicto pasa a ser no solo un conflicto entre españoles, sino también, un conflicto entre ideologías en Europa, el comunismo frente al fascismo. De este modo, Italia legitimaría su participación en la guerra de España, uniendo fuerzas junto a un enemigo común. En el gráfico de *Il Nuovo Avanti*, la guerra se relaciona asimismo con el país de origen, pero también se refiere a la guerra como guerra “civil o *civile*”. Este adjetivo ofrece a la perspectiva de la guerra un punto de vista que se obvia en el bando fascista. Es una guerra



entre ciudadanos de un mismo país, más allá de los intereses personales y políticos. Es importante comprobar cómo no existía esa concepción en el bando franquista, pero sí en el caso socialista. Por último, la guerra también se relaciona con guerra republicana, no solo a nivel general, formando parte de uno de los bandos de la Guerra Civil, sino también a nivel interno con las luchas entre socialistas y comunistas.

En síntesis, el estudio del término guerra ofrece diferentes perspectivas. El primer periódico se centra en internacionalizar el conflicto y dotarlo de un significado global para justificar así el papel de los fascistas italianos dentro de la Guerra Civil. Se refleja en estos gráficos la importancia de la guerra como legitimadora de la violencia, la xenofobia y el deseo patriótico de la construcción de una nación fuerte (Rodrigo, 2016: 328). Sin embargo, el semanal socialista especifica el contexto ciudadano en el que ocurre la contienda, con lo que le permite una crítica razonada de la no intervención de otros países en un sentido humanitario.

Afirmaba el filósofo Wittgenstein: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”. Concuera esta aseveración con los resultados materiales de este estudio. Confirman que existían dos visiones confrontadas de la Guerra Civil española creadas a partir de unos mecanismos de propaganda con distintas finalidades. La prensa fascista internacionaliza el conflicto para beneficiarse de la expansión de su ideología, fortalecer el eje Berlín-Roma y debilitar a su principal enemigo, el comunismo. En cambio, el Partido Socialista presenta la guerra como una cuestión vital para la libertad y la democracia, no solo a nivel nacional, en el territorio español, sino también en toda Europa. Desde la línea editorial de Pietro Nenni, se comparten una serie de advertencias que resultaron acertadas tiempo después. Siguiendo a Aronica, la extensión del conflicto en el tiempo convirtió la propaganda ideológica en un elemento esencial de influencia ciudadana (2017: 28). Las diferencias entre nociones clave como el pueblo, España o la guerra son el reflejo de dos realidades sociales distintas que coexistieron en un mismo tiempo y espacio. Como sentencia Paul Auster en *La invención de la soledad* (1982): “El lenguaje no es la verdad. Es nuestra forma de existir en el universo”.



BIBLIOGRAFÍA

- ARONICA, Daniela (2017). *La Guerra Civil española en la propaganda fascista. Noticiarios y documentales italianos (1936-1943)*. Santander: Shangrila.
- ARASA, Daniel (2015). *La batalla de las ondas en la guerra civil española*. Maçanet de la Selva: Editorial Gregall.
- ARÓSTEGUI, Julio; MARTÍNEZ, Jesús A. (1984). *La junta de la defensa de Madrid, noviembre 1936-abril 1937*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- AUSTER, Paul [1982] (2012). *La invención de la soledad*. Trad. M.^a Antonia Ciocchini. Barcelona: Seix Barral.
- CENTRO DOCUMENTAL DE MEMORIA HISTÓRICA. (s.f.). “Colección fotográfica de Martín Pinillos”. Disponible en <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/cdmh/destacados/2019/nuevos-fondos-fotograficos/martin-pinillos.html> [Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2023].
- CHECA GODOY, Antonio (2004). “La comunicación en Retaguardia. Jaén y Sevilla en la Guerra Civil”. En Alberto Pena (coord.), *Comunicación y guerra en la historia*. Pontevedra: Tórculo Edicions, pp. 481-493.
- CLAVER ESTEBAN, José María (2010). *La pantalla nacional. El cine de la Italia fascista en la Guerra Civil*. Guadalajara: Quiasmo editorial.
- DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, Rubén (2013). “«QUEL FERVORE D’ITALIANITÀ» EL Instituto italiano de cultura en Salamanca (1939-1945)”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, n.º 31, pp. 75-94.
- DOGLIANI, Patricia [2008] (2017). *El fascismo de los italianos: una historia social*. Patricia Gómez Soler (trad.). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- ENCICLOPEDIA ITALIANA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI (“TRECCANI”) (s.f.). “Luce nell’ Enciclopedia Treccani”. Disponible en [https://www.treccani.it/enciclopedia/luce_res-e483c6d6-cfac-11df-8719-d5ce3506d72e/-:text=Sigla di L%27Unione Cinematografica,cinematografia \(cinegiornali e documentari\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/luce_res-e483c6d6-cfac-11df-8719-d5ce3506d72e/-:text=Sigla di L%27Unione Cinematografica,cinematografia (cinegiornali e documentari)) [Fecha de consulta: 29 de agosto de 2023].
- FRANQUET, Rosa (1987). “La tecnologia radiofònica al servei de la guerra”, *Annals del Periodisme Català*. Disponible en <http://raco.cat> [Fecha de consulta: 27 de agosto de 2023].
- GIBSON, Ian (1986). *Queipo de Llano. Sevilla, verano 1936*. Barcelona: Grijalbo.
- GONZÁLEZ DE SANDE, Estela (2007). “La Brigada «Garibaldi» en la ficción literaria italiana”. En Antonio Rodríguez Celada (ed.), *Las Brigadas Internacionales: 70 años de memoria histórica*. Salamanca: Amarú ediciones, pp. 213-220.
- HEIBERG, Morten [2003] (2004). *Emperadores del Mediterráneo*. Ferran Esteve (trad.). Barcelona: Crítica, Contrastes.
- LÓPEZ MARTÍN, Laura (2022). “Redes transnacionales de propaganda a favor de la Republica: Guillermo Fernández Zúñiga y la producción cinematográfica Spain in exile”, *Historia y Comunicación Social*, n.º 27(1), pp. 243-252.



- MUSEO VIRTUAL DE LA GUERRA CIVIL, (s.f.). "Sección de propaganda fascista italiana". Disponible en <https://vscw.ca/es> [Fecha de consulta: 25 agosto de 2023].
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta (1992). *La prensa de guerra en la zona republicana durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- PAXTON, Robert O. [2004] (2005). *Anatomía del fascismo*. Trad. José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Península, 2005.
- PÉREZ VARELA, Fidel (2018). "Queipo de Llano. El locutor sevillano de la guerra civil española", *Razón y palabra*, n.º 22(103), pp. 463-497.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (2005). "La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda", *El Argonauta español*, n.º 2. Disponible en <https://journals.openedition.org/argonauta/1195> [Fecha de consulta: 02 de septiembre de 2023].
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (2002). "La propaganda durante la Guerra Civil: aproximación al estado de la cuestión", *Del periódico a la Sociedad de la Información*, n.º 1, pp. 353-372.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (2001). "Intervención extranjera y propaganda. La propaganda exterior de las dos Españas", *Historia y comunicación social*, n.º 6, pp. 63-95.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (1999). "La historia de la propaganda: una aproximación metodológica", *Historia y comunicación social*, n.º 4, pp. 145-172.
- PRESTON, Paul (2014). "La forja de un asesino: el general Queipo de Llano". En Peter Anderson; Miguel Ángel del Arco (coords.). *Lidiando con el pasado: represión y memoria de la Guerra Civil y el Franquismo*. Granada: Comares, pp. 27-63.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. *Diccionario biográfico*. Disponible en <https://dbe.rah.es/> [Fecha de consulta: 03 de septiembre de 2023].
- RECIO GARCÍA, Armando (2022). "Guerrilleros contra Franco: un conflicto mediado por la propaganda", *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, n.º 9, pp. 116-137.
- RODRIGO, Javier (2016). *La guerra fascista. Italia en la Guerra Civil española, 1936-1939*. Madrid: Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro (coord.) (2019). *Las Brigadas Internacionales 80 años después*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, "Don Juan Manuel"-CEDOBI.
- SINCLAIR, Stéfan; ROCKWELL, Geoffrey (2023). "Voyant Tools". Disponible en <https://voyant-tools.org> [Fecha de consulta: 29 de agosto de 2023].
- WITTGENSTEIN, Ludwig [1921] (2012). *Tractatus lógico-philosophicus*. Trad. Jacobo Muñoz; Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial.

Diablotexto *Digital*



**La Guerra Civil en Guadix (Granada):
miradas casuales y evocaciones de un
conflicto**

***The Civil War in Guadix (Granada):
Casual Looks and Evocations of a
Conflict***

**ANTONIO REYES MARTÍNEZ
CENTRO DE ESTUDIOS PEDRO SUÁREZ**

antoniodelosreyes@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8006-567X>

**Fecha de recepción: 30 de junio de 2023
Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 94-123
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27017
ISSN: 2530-2337**



Resumen: El presente artículo revela las evocaciones y experiencias vitales de una serie de personajes cuyo punto de unión es Guadix durante los años 1936-1939, trienio durante el cual tiene lugar la Guerra Civil española. Estos personajes, procedentes del ámbito del periodismo, la judicatura, la milicia o la literatura, llegaron hasta esta ciudad principalmente por motivaciones periodísticas o políticas. La información que nos legaron está relacionada directamente con el conflicto, aunque aportan otros datos de carácter histórico, antropológico y poético de gran interés. El testimonio de todos ellos es de gran valor para enriquecer el conocimiento sobre este negro periodo de la historia de Guadix y de España.

Palabras clave: guerra civil; Guadix; Granada; reporteros de guerra, Franquismo; compromiso literario

Abstract: This article reveals the memories and life experiences of a group of characters who are linked by Guadix in the years 1936-1939, the period of the Spanish Civil War. These characters, coming from the fields of journalism, the judiciary, the military or literature, came to this city mainly for journalistic or political motivations. The information they left us is directly related to the conflict, although we found other historical, anthropological and poetic data of great interest. They all provide very valuable testimonies that enrich the knowledge of this dark period in the history of both Guadix and Spain.

Key words: civil war; Guadix; Granada; war reporters; Francoism; literary engagement



Contextualización socioeconómica y política de la guerra civil en Guadix

El conocimiento de un acontecimiento tan relevante dentro de la historia de España como el de la guerra civil requiere de un estudio profundo y detallado. Si además, tenemos la intención de centrar el análisis del conflicto en una zona concreta, como la de Guadix, no es suficiente con sobrevolar el territorio, como lo hizo Antoine de Saint-Exupéry, sino que hay que descender hasta poner los pies en tierra para conocerlo de primera mano. En los años previos a la Guerra, Antoine de Saint-Exupéry sobrevoló Guadix haciendo la ruta postal de la sociedad Latécoère entre Toulouse y Dakar. Su amigo, el aviador Guillaumet, le inició en el conocimiento de la geografía española:

¡Mas qué extraña lección de geografía recibí! Guillaumet no me mostraba España. Por el contrario, la convertía en una amiga. No me hablaba de hidrografía ni de poblaciones. No me hablaba de Guadix, pero sí de tres naranjos que, cerca de Guadix, bordean un campo: “No te fíes de ellos, señálos en tu mapa...” Y los tres naranjos ocupaban ahora más lugar que Sierra Nevada (Saint-Exupéry, 1979: 100).

El idílico paisaje de Guadix que conocía el autor de *El Principito* desde las alturas en nada correspondía a la situación de sus pobladores, que en breve pasarían a ser los protagonistas de uno de los peores episodios de su historia más reciente. Ese Guadix “entre naranjos” pasó a convertirse en un Guadix ensangrentado, dentro de una España Ensangrentada, nombre con el que Saint-Exupéry, acreditado como periodista desde 1937, dio a conocer sus reportajes de la guerra.

Al igual que sucedió con el autor francés, el conflicto bélico que enfrentó a las dos Españas durante los años que tercian entre 1936 y 1939 atrajo a numerosos periodistas y reporteros de todo el mundo, llegados a la península con el objetivo de cubrir la información de una guerra fuertemente mediatizada por los medios de comunicación, tanto de la República como del Frente Sublevado. La multiplicación de los frentes de guerra provocó que una gran parte de estos periodistas se dedicara a recorrer la geografía peninsular en busca de la noticia.



El interés por las numerosas crónicas que se generaron en tan poco espacio de tiempo estriba no solo en la valiosa información que ofrecen del devenir de la guerra, sino que a veces dejan entrever la intrahistoria del mundo rural español mostrando la vida cotidiana de pueblos y ciudades pequeñas como Guadix, conformada, en aquellos momentos, por jornaleros y campesinos y duramente golpeada por la crisis económica (Lara, 1999: 80-81). Es la panorámica que nos dibujó Ilyá Ehrenburg en los años previos al conflicto:

En Guadix, la gente no mora en casas, sino en cuevas. Parecen reminiscencias atávicas de otra época; pero, ¡quíá!, no es más que una ciudad de provincia corriente, silenciosa, miserable, donde las cuevas son una prolongación de las casas. Los moradores de estas cuevas tienen que pagar un alquiler mensual a los “caseros” (Ehrenburg, 1932: 7).

Este periodista y escritor ruso, gran conocedor de la España prebélica¹, supo captar muy bien las circunstancias económicas de la mayoría social accitana de la época, que se caracterizaba por la pobreza y donde sus moradores más pobres ni siquiera eran propietarios de las viviendas más humildes de la ciudad, las cuevas.

En este contexto, la llegada de la II República, significó para las capas más desfavorecidas de la población un hálito de esperanza, por las promesas de cambio y mejora en aspectos como el de la propiedad de la tierra, la reforma agraria, el acceso a la cultura o a la educación. En esta última cuestión se materializaron algunos avances, creándose un instituto de enseñanza secundaria, público y gratuito, propuesto por las autoridades locales a los ministros de Hacienda, Indalecio Prieto, y de Instrucción Pública, Marcelino Domingo, a su paso por la estación de Guadix camino de Almería, acompañados

1. Ilyá Grigorevich Ehrenburg (Kiev, 1891 - Moscú, 1967). Descendiente de familia hebrea, con tan sólo 18 años emigró a París, tras haber pasado varias veces por las cárceles de la Rusia zarista. Pocos años después, de vuelta en Rusia, colaboró activamente en las luchas estudiantiles a favor de la Revolución Rusa de 1917. Tras tomar partido por el bando “rojo”, contra el “blanco”, durante la Revolución de Octubre y la durante la guerra civil Rusa (1919-1924), volvió a Francia en 1922 y viajó por Europa. Tras su visita a España en 1931, se instaló definitivamente en la URSS, aunque volvió en repetidas ocasiones, hasta completar sus extraordinarios diecisiete reportajes entre diciembre de 1931 y mayo de 1936 (Piquero, 2014: 86-88, 99).



por Miguel de Unamuno y Victoria Kent. Se formó una comisión que convocó una asamblea de padres en el Liceo, presidida por el alcalde Jesús Vergara, en la que se acordó crear un Instituto y una Escuela de Artes y Oficios. El nuevo ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos, autorizó en 1932 un colegio de segunda enseñanza y se consiguió del obispo Manuel Medina Olmos la cesión del antiguo Seminario Menor como local del Instituto, que se puso en funcionamiento en octubre del aquel mismo año bajo la dirección de Manuel de Castro (Jaramillo, 2011: 295), con profesores de la talla de Hermenegildo Lanz, colaborador de Federico García Lorca en su proyecto de teatro popular.

Conforme avanzó el periodo la situación política se fue polarizando a pasos agigantados, en gran medida por la difícil situación económica derivada del altísimo paro campesino y por la fuerte influencia del sistema caciquil. María Lejárraga, en el primer mitin que dio en Guadix en el marco de las elecciones de 1933, acompañada por el senador socialista José Prat, recordaba que una anciana se le acercó mostrándole unas hierbas silvestres que llevaba en una cestilla indicándole que era todo lo que tenía para darle de comer a sus nietos (Rodrigo, 2005: 293-294). En otro mitin en Guadix, junto a Fernando de los Ríos, sus adversarios políticos sabotearon el acto sobornando al campanero, con lo cual las campanas no dejaron de repicar durante todo el tiempo que duró el acto (Rodrigo, 2005: 272).

En este aciago contexto da comienzo la guerra civil en Guadix con la sublevación del cuartel de la Guardia Civil, situado en pleno centro urbano, a escasos metros del palacio episcopal y del ayuntamiento, dos enclaves que acapararán un gran protagonismo durante la guerra. Como reacción a esta sublevación se creó el Comité Revolucionario de Defensa. Tras el refuerzo de posiciones de ambos bandos, se produjo el asalto al cuartel por parte de las fuerzas republicanas hasta que lograron la rendición de los acuartelados. Casi una veintena de guardia civiles murieron, otros consiguieron escapar a Granada y el resto fueron detenidos (Toribio, 2014: 59).



La represión contra los sublevados y los señalados se materializó en saqueos, incendios y destrozo de numerosos monumentos eclesiásticos y civiles (Cambil y Arias, 2014: 339-342). Una parte de este patrimonio se salvó gracias a la labor del pintor Rafael Zabaleta, que ejerció durante este periodo funciones oficiales de Conservador del Tesoro Artístico Nacional en Guadix y Baza (Vergniolle, 2008: 49). Además, hubo una serie de asesinatos de personas ligadas a los partidos conservadores y miembros del clero, incluido el del obispo Manuel Medina Olmos (Pérez López, 2020: 291-293).

Durante los meses siguientes se conformó el Comité Central Obrero Antifascista, dando paso a las primeras incautaciones de bienes y la colectivización de los Cortijos de los Bernabeles, Cenascuras, Conejo o Asensia y pequeñas industrias como la Tintorería “Lina Odena” (Pérez López, 1993: 41, 45). Este último negocio adoptó el nombre de la famosa miliciana comunista cuyo papel fue determinante durante el transcurso de la guerra en Guadix. Lina formó parte del batallón que, procedente de Almería, ocupó Guadix. Además, fue cofundadora del periódico *La Voz de Guadix* y corresponsal de *Mundo Obrero*. Se suicidó antes de caer en manos de un control falangista situado a la altura del municipio de Albolote. Su muerte causó un gran impacto debido a su juventud y al hecho de ser una mujer miliciana, convirtiéndose en un icono de la lucha antifranquista. Sus gestas inspiraron numerosos poemas como el que compuso el poeta Pascual Pla y Beltrán titulado: “A Lina Odena, muerta entre Guadix y Granada” (Caudet, 1978: 80).

Entre la capital de la provincia, donde sí había triunfado el bando sublevado, y Guadix, que se mantuvo fiel a la República, se estableció una línea a la altura del Puerto de la Mora que separará ambos territorios durante casi todo el tiempo que duró la guerra.

Durante la guerra, la ciudad permaneció asediada por los continuos bombardeos del bando nacional, por lo que hubo que construir numerosos refugios para proteger tanto a la población civil local como a los más de seis mil refugiados que llegaron huyendo de otras zonas del conflicto (Fernández



Andújar, 2021: 331). Para su elaboración se siguieron las pautas que marcó el gobierno de la República, aunque adaptadas a las peculiaridades de Guadix, la geología arcillosa del terreno donde se asienta la ciudad facilitó la excavación de estos espacios. Junto a los refugios se aprovecharon bodegas, sótanos, galerías de agua, las criptas de las iglesias o las propias cuevas (Rodríguez Domingo, 2019).

Los dos últimos años del conflicto estuvieron marcados por las diferencias de criterio entre los socialistas y los comunistas, partidarios de la estructura republicana, y los anarquistas, inclinados hacia la revolución. Estas diferencias acabaron en enfrentamientos como el del caso Maroto, que analizaremos más adelante.

La entrada de las tropas sublevadas al mando del general Lorenzo Tamayo, a finales de marzo del 1939, marcó el final de la guerra y el inicio de un largo periodo de ejecuciones sumarias y represión en campos de concentración como el de la Azucarera situada junto a la estación de ferrocarril o el de la Espartera en Benalúa de Guadix (Garrido, 2012: 28-35).

Testimonios, experiencias y recuerdos

Aunque las fuentes de información periodísticas son de capital importancia para el conocimiento de este conflicto, no hay que desdeñar otras fuentes de información coetáneas, especialmente de escritores, poetas o personajes anónimos que, una vez finalizada la contienda, quisieron dejar por escrito su testimonio. En este artículo se conjugan algunas de ellas con la voluntad de arrojar algo más de luz a este periodo de nuestra historia.

En el tiempo que duró el enfrentamiento pasó por Guadix gran número de personas por muy variados motivos: huir de la Granada sublevada o de la llamada “Desbandá de Málaga”², luchar en el frente de la guerra o de camino a otros frentes, socorrer heridos, traer materiales o víveres a los soldados, etc.

2. El testimonio de Salvador Guzmán es un claro ejemplo de la situación por la que atravesaron



El conflicto también focalizó las miradas de numerosos periodistas, convirtiendo a Guadix en la zona cero de la noticia, de hecho, desde el Frente de Guadix salió la información del asesinato del poeta Federico García Lorca, recogida por un corresponsal del periódico de Albacete (Gibson, 1981: 283). Junto al gremio de periodistas, hay que sumar el testimonio de escritores, poetas, jueces o militares que pusieron negro sobre blanco las acciones, reacciones y resistencias de los habitantes de Guadix ante la guerra, entremezcladas con las vivencias personales y las consecuencias que a cada uno de ellos les acarreó el conflicto. Unos, escribiendo sobre el terreno y otros, evocando sus recuerdos una vez pasada la guerra. A continuación, exponemos brevemente el perfil biográfico de los más relevantes y su experiencia en Guadix durante el conflicto.

Ksawery Pruszyński (Volhynia, 1907-Rhynern, 1950)

Destacado periodista, escritor y diplomático polaco cuya orientación política fluctuó desde el conservadurismo de su juventud hasta simpatizar con el comunismo. Cubrió, como corresponsal, la guerra civil española entre septiembre de 1936 y principios de 1937, convirtiéndose en un defensor del bando republicano. Durante su estancia en España, redactó gran número de artículos que fueron dados a conocer en la revista de tendencia liberal *Wiadomosci Literackie* (Noticias Literarias). Sus equilibrados textos, a pesar de las imprecisiones por desconocimiento del país, fueron producto de su observación directa a pie de campo, poniendo el foco en el lado humano de la noticia, aunque sus crónicas fueron tildadas de arbitrarias e imparciales en Polonia en ese momento (Muñoz, 2015).

Recala en Guadix y fruto de su estancia en la ciudad elabora uno de los artículos que conforman la obra titulada *En la España Roja* y que el propio autor

los que abandonaron Málaga durante la llamada “Desbandá”. Tras una escala en Almería, se refugió junto a su familia en una cueva en Benalúa de Guadix. Allí pasó la guerra, enfermo de tifus y pidiendo limosnas. Tras el fin del conflicto, regresó a Málaga, fue arrestado y pasó cinco años en prisión (Torres, 2020).



editó en 1937 para su publicación en forma de libro. A pesar de ser uno de los primeros libros escritos sobre la guerra civil, su traducción y publicación en español ha tardado más de 70 años en hacerse realidad.

Lo que más le impactó en Guadix fue su visita a las cuevas que, aunque los nativos lo mostraban como un barrio pintoresco, para Pruszyński era más bien símbolo de atraso de la sociedad, de hecho, ni siquiera los efectos de la guerra habían llegado aquí mientras el resto de la ciudad había sido destrozada por los bombardeos. La imagen que recibe Pruszyński de los gitanos, etnia que mayoritariamente habitaba lo que él define como madrigueras, no podía ser más negativa, pues ni trabajaban ni participaban en la guerra. En cambio, participaron en los saqueos que se produjeron durante el conflicto. La peor parte se la lleva el género femenino de esta etnia, empujadas a ejercer la prostitución para sobrevivir. Pruszyński no se detiene en la mera descripción de este barrio y la marginalidad de sus moradores, sino que hace una dura crítica a los revolucionarios, que no han hecho nada por mejorar la vida de la gente de las cuevas:

En Guadix, la primera ciudad de veras que visitamos en nuestro viaje un tercio de la población vivía en cuevas de barro. Nos las mostraban más bien como una peculiaridad y no como una imagen del atraso. Allí vivían los gitanos, un grupo siempre al margen de la sociedad del país. Se negaban a trabajar en las fábricas de la incipiente industria de la ciudad, tampoco participaban en la revolución, además se les acusaba de tomar parte activa en los saqueos que se habían producido durante los combates por la ciudad entre anarquistas y militares. [...] Las bellas gitanas nos ofrecían su amor. El secretario local del Frente Popular me dio a entender que, por la tarde, cuando no estuviese mi compañera, podríamos disfrutar de sus encantos.

Guadix había sido bombardeada. Edificios enteros, tramos enteros de las calles estaban llenos de escombros. La revolución había pasado por aquí como un huracán y, sin embargo, al contemplar los barrios en los que se encontraban las madrigueras de los gitanos, tuve la impresión de que su arada había sido poco profunda, de que no había logrado cambiar las condiciones de vida de estos hombres de piedra, pero tampoco los revolucionarios son conscientes de que habría que poner fin a estas madrigueras de barro, a esta forma de vivir, al hecho de que las muchachas tengan que vender sus cuerpos (Pruszyński, 2007: 147-148).

Si bien el fragmento deja entrever que Pruszyński sí critica a los revolucionarios, no parece que tenga una visión positiva del pueblo romaní, más bien todo lo contrario, trata de alterar a esta comunidad. Johannes Fabian en



su obra, *Time and the other*, argumenta que un recurso clásico para alterar a ciertas poblaciones es situarlos en un pasado prehistórico, representado aquí por la cueva, definida como “madriguera” y a los cueveros como “hombres de piedra”, negándoles la contemporaneidad. La hipersexualización de las gitanas es otro clásico recurso de los discursos racistas.

Pruszyński relató en su obra diferentes momentos de la vida cotidiana que en tiempos de guerra perdían toda cotidianidad para pasar a convertirse en momentos casi surrealistas, especialmente en la adquisición de medicinas, zapatos o carretes de fotos.

La primera anécdota le ocurrió en una farmacia. Cuenta que el personal que atendía el establecimiento no dudó en regalarle las medicinas que solicitó al comprobar que podrían estar ante un periodista o mucho peor, un funcionario de la revolución o un camarada republicano. Las explicaciones que dio acerca de su presencia en Guadix no sirvieron de nada:

Por la tarde mi compañera no se encontraba bien y fui a la farmacia para comprarle una medicina. Me la dieron en seguida, pero no aceptaron mi dinero. Pensé que me confundían con un columnista extranjero, un funcionario de la revolución en misión oficial. Así que enseñé mi documentación que indicaba que mi viaje tenía carácter periodístico y, por tanto, estrictamente privado. Pero tampoco. Ni los papeles me sirvieron esta vez. «No soy compañero», dije al final, ¡queriendo subrayar una vez más el carácter privado de mi viaje! Mi afirmación casi les produjo pánico: me metieron la medicina envuelta en la mano y me echaron casi a empellones (Pruszyński: 2007: 148-148).

Por otro capítulo del libro, sabemos que la enfermedad de su compañera se agravó y tuvo que ser hospitalizada cuando se encontraban en Almería. El Frente Popular les brindó los servicios de un médico que se convirtió en el principal confidente del periodista (Ramírez, 2016: 242).

No tuvo igual suerte en la compra de zapatos, pues solo quedaban tallas demasiado grandes o pequeñas. Los números de calzado más estandarizados estaban agotados, motivo por el cual los cuatro dependientes que atendían el establecimiento parecían aburrirse detrás del mostrador:

Cerca había una zapatería. Quise comprobar si en esta ciudad encantada se podían conseguir gratis también los zapatos. Entré y pedí que me los enseñaran. Tenían



números sólo a partir del 48, o algo así, y también números para pies como de chinos. Los cuatro dependientes de una tienda grande y vacía se aburrían detrás del mostrador y de la caja, llena de bonos de requisamiento, casi todos sin sello oficial. Sin ninguna dificultad se podía constatar —si esta constatación tuviera algún valor estadístico— que grandes eran las fluctuaciones de los números de pies de los adultos —los niños no podían requisar— en Guadix. Eso tampoco significaba que en Guadix no se vieran personas descalzas (Pruszyński: 2007: 148).

Pruszyński vuelve a recurrir, al igual que lo hizo con los gitanos, a un estereotipo racista cuando hace referencia a los pies pequeños de los chinos. La alusión a los bonos de requisamiento indica el grado de colectivización que se produjo en el comercio accitano durante los años de conflicto y el control que ejercieron los comités republicanos sobre todo tipo de producción, ya fuera comercial, agrícola o ganadera.

Tampoco pudo hacerse de carretes para la cámara, artículo que debía estar muy solicitado entre la población, según declaración de Pruszyński, dado que el dueño del establecimiento estaba ganando dinero con los revelados fotográficos:

En otra tienda pedí carretes para mi Kodak No tenían ni carretes ni cámaras de fotos. En cambio, el dueño obtenía un buen beneficio del revelado de fotos. Él, a diferencia del vendedor de zapatos, obtenía algún beneficio del stock de cámaras que le habían requisado, y que funcionaban de forma febril en manos del pueblo (Pruszyński, 2007: 148-149).

Un aspecto de gran interés en el que Pruszyński reparó fue en las llamadas “Fake News”, un concepto que puede parecer moderno pero que ya estaba presente en conflictos como el que analizamos en este artículo, aunque con una proyección local. El anticlericalismo subyacente en la guerra civil derivó en situaciones como la que recoge estando una noche en la casa capitular del palacio episcopal, convertida en Socorro Rojo Internacional, donde un grupo de personas le comentan la existencia de publicaciones pornográficas en la biblioteca diocesana, aunque en verdad nadie las había visto, por lo que posiblemente nunca las hubo. A estos mismos también les producía indignación que en las estanterías de dicha biblioteca pudiera haber libros de Montesquieu o Voltaire:



Pasé la noche en el local del Socorro Rojo Internacional, que se había instalado en la casa capitular de los canónigos de la ciudad. Los muebles eran una mezcla del viejo estilo español y del peor gusto burgués, pero no eran una prueba de la riqueza de los canónigos. Me contaron que en la biblioteca se habían descubierto unas asombrosas publicaciones pornográficas. Me enseñaron la biblioteca: encontré muchos libros religiosos del siglo pasado, libros de viajes y de relatos, publicaciones periódicas españolas del tipo *Niwa* parecidas a nuestros semanarios, en definitiva, un conjunto bastante vulgar pero nada perverso. Pregunté por la pornografía: nadie había visto esas publicaciones, tampoco me supo decir nadie qué había pasado con ellas. En cambio, con gritos de indignación me enseñaban libros tan indecentes como *Las cartas persas* de Montesquieu y *Cándido* de Voltaire (Pruszynski, 2007: 149).

Los bulos sobre la existencia de literatura pornográfica eran una mezcla de la ignorancia de la población del momento y del odio generado hacia la Iglesia, no olvidemos que el estamento eclesiástico y su patrimonio serán uno de los principales perjudicados en este conflicto en Guadix. Al destrozo y quema de iglesias y conventos se unió el de las pérdidas humanas. Ante estos acontecimientos y los que contempla en otras ciudades, Pruszynski reflexiona sobre el origen del conflicto, que él achaca a las deficiencias económicas del país y al mantenimiento de un sistema feudal bajo la apariencia del capitalismo (López, 2007: 362-363).

Jesús Izcaray (Béjar, 1908 – Madrid, 1979)

Su infancia transcurre entre Salamanca, Madrid y Burgos al cuidado de diferentes familiares. A los 21 años se marcha a Madrid como voluntario al regimiento de infantería León n.º 38, donde cumple el servicio militar. Colabora con el periódico *El Imparcial* en diferentes secciones y realiza crónicas deportivas de boxeo y fútbol. En años siguientes colabora en otros medios de la capital como *El Heraldo de Madrid* y *La Voz*. En 1933 se incorpora al diario *Luz* y a la UGT. A partir de 1936 se afilia al partido comunista y empieza a cubrir los sucesos de la guerra para el rotativo *Ahora*. En la crónica publicada el 15 de septiembre acerca de los gitanos y la guerra señala lo siguiente sobre este colectivo en Guadix:



Dos betuneros eran gitanos. Gitanos listos y ambiciosos porque mientras limpiaban las botas a los señoritos conspiraban. Un día los fascistas cruzaron las palabras por debajo de la mesa:

- Mil pesetas si matáis a Juan Cortés.

Los gitanos dijeron que sí, pero los veladores oyen y Juan Cortés se enteró. Sus compañeros de Comité decidieron:

- ¡Qué vengan presos los limpiabotas!

Codo con codo cantaron la gallina. Y hablando y hablando implicaron en el intento de atentado a todos los gitanos de Guadix. Como estábamos ya en plena guerra, pronto se dictó sentencia. Una dura sentencia de circunstancias:

- ¡A trabajar todos!

Guadix es frente de guerra. Allí mismo se han sostenido varios días de lucha contra los facciosos.

¿Qué van a hacer éstos?

¡Que caven las tumbas!

Entre gritos, ayes e imploraciones los llevaron al cementerio.

- ¿Por qué no las cavan los milicianos?

Porque todos los milicianos hacen falta en el frente.

Hundieron los azadones sin superstición en la tierra fúnebre.

¿Cuántas?

Hay que abrir fosas para un año.

¿Va a durar tanto la guerra?

Eso no os preocupe.

Ocho horas diarias de trabajo, pero como de los gitanos nadie se fía, ninguno sale del cementerio. Mascullando maldiciones y jipando ayes piden que le saquen de allí, so pena de suicidio. Se les da de comer lo que comen todos, pero ellos chillan:

- Comer aquí sin lavarse las manos trae mala pata.

Les vigilan cuatro viejos con escopetas.

- Al que salte la lápida se le sacude un tiro.

Las mujeres de los gitanos hacen la limpieza en la Casa del Pueblo y en los cuarteles de las Milicias (Izcaray, 1936: 8).

Izcaray expone un crudo relato de la realidad de esta minoría durante la guerra civil y la extenuante labor que les fue encomendada a estos hombres. El texto destila odio y racismo de principio a fin, pues no escatima el autor en utilizar todos y cada uno de los estereotipos que perseguían al pueblo gitano en esos momentos: supersticiosos, ladrones, vagos, gente de no fiar, etc. Su opinión sobre ellos es mucho peor que la expresada por Pruszyński.

Izcaray agrupó toda su producción cronística en un libro publicado en 1978 bajo el nombre de *La guerra que yo viví*. En el prólogo avisa al lector que no se trata de un texto objetivo, dada su militancia al partido comunista, aunque señala que lo escrito es “lo que vieron sus ojos y lo que escucharon sus oídos” (Izcaray, 1978: 7-8).



Antonio Oliver Belmás (Cartagena, 1903 – Madrid, 1968)

Poeta de la Generación del 27, crítico literario e historiador. Fue colaborador de las Misiones Pedagógicas y fundador de la Universidad Popular de Cartagena. Al desencadenarse la guerra civil, decidió unirse al ejército republicano. En septiembre, fue destinado al Frente Sur de Andalucía por la Dirección General de Comunicaciones, para ocuparse de la Emisora “Radio Frente Popular” número 2, prestando servicios como telegrafista en diferentes ciudades de las provincias de Granada y Jaén (Fernández Rubio, 2020: 144). Durante su estancia en Guadix estuvo acompañado brevemente por su mujer, la poeta Carmen Conde:

Allí llegué yo con mis 28 años cumplidos y un amor infinito por quien me llamó, y a él se lo dije muchas veces, no me gusta en absoluto estar entre militares de carrera o de ocasión, pues era y será siempre enemiga de las guerras y en guerra vivíamos todos. Si embargo no faltó mi voluntad jamás si mi marido quería que le acompañara (Andrews, 2007: 117).

Oliver publicó en sus artículos la información sobre la evolución de la guerra, aunque en ellos no faltaban las descripciones del paisaje y la vida en el campo que contrastaban con la dureza del conflicto y el miedo a ser interceptado por el enemigo, tal y como podemos leer en la noticia titulada: “El Infierno Granadino”, publicada en el periódico alicantino *El Día* el cinco de octubre del 1936:

Cuarenta kilómetros me separan en carretera de Granada. Las huertas donde el trabajo no se ha detenido no dan la sensación de que ahí mismo está la lucha. Este río, el Purullena, que va entre chopos, frío y en transparencia, aunque baja de Sierra Nevada, no sabe nada de la sangre caliente que un poco más allá de su nacimiento corre por causa de la guerra civil. Y, sin embargo, pasados estos montes [...] están las avanzadas, y algunas a diez kilómetros de la ciudad de la Alhambra. Pero entre Granada y Guadix, que es hoy la verdadera capital de la provincia de Granada, parece que las serranías son infranqueables. Es el nudo de la Penibética que alcanza alturas muy superiores a las de la meseta central; atravesar esas montañas viniendo de Granada es pasar frío, incertidumbres, temores; exponerse a caer en una y otras avanzadillas. Y sin embargo, diariamente lo pasan hombres fugitivos de la terrible tiranía fascista (Oliver, 1936: 1)

El escritor cartagenero, en el “Romance fronterizo de la guerra civil” recogido en el *Romancero General de la Guerra de España*, expresa la tristeza



de la naturaleza por el secuestro de Granada por parte de los “lobos fascistas”. El sentimiento de pérdida por este secuestro es tan profundo que no es solamente humano, sino que alcanza al campo, al cielo, a las serranías, produciéndose una total personificación espacial. La ciudad será liberada, según el poema, por hombres que vendrán de aquellos pueblos y ciudades que permanecen en el bando republicano, entre ellos Guadix, y de nuevo volverá la alegría:

Alerta! Los milicianos,
despiertos los de la Armada,
en pie las fuerzas leales
que ponen cerco a Granada.
Las serranías están tristes,
triste está Sierra Nevada,
tristes el campo y el cielo,
tristes las orillas claras,
porque los lobos fascistas
han secuestrado a Granada.
De Alicante, Cartagena,
de Murcia, Guadix y Baza
vienen hombres, llegan hombres
a librar la secuestrada.
De nuevo estarán alegres
Colomera, Calicasas,
Deifontes, El Molinillo,
Iznalloz, Guadix y Baza.
De nuevo el campo y el cielo
mostrarán orillas claras;
será más pura la nieve
que cubre Sierra Nevada
cuando las tropas leales
-¡oh qué luz republicana!-
cierren el arco que ahoga
al fascismo de Granada (Oliver, 1944:127).

La dedicación de un poema a la descripción de una batalla o lugar específico y la forma en cómo se realiza, no es circunstancial sino que se debe sobre todo a los acontecimientos históricos que afectan a una determinada zona y secundariamente a la ideología que impulsa al poeta a circunscribirse en un determinado bando (Molina, 2015: 391-404).

Los poemas de romancero o de cordel tenían una extensa tradición en España y contaron con gran predicamento entre la población, pues eran un



medio para conocer historias y sucesos acaecidos en cualquier rincón de país. Tuvieron gran difusión, especialmente hasta la generalización de la prensa escrita, aunque volvieron a resurgir con fuerza durante la guerra civil. El primer *Romancero de la guerra civil*, dirigido por Manuel Altolaguirre se publicó en 1936. Al año siguiente, salió a la luz el *Romancero general de la guerra civil*, a cargo de Emilio Prados, que seleccionó 335 poemas de los más de 900 recibidos en la revista *El Mono Azul*, tanto de poetas reconocidos como de escritores anónimos. El conjunto de todos los poemas lo recogió Rafael Alberti en su obra *Romancero General de la Guerra Española* (Buenos Aires, 1944). En estos poemas, se trata de mostrar al pueblo como protagonista de una proeza colectiva, recuperando el aliento épico del romancero histórico.

Se convirtieron en una herramienta más de propaganda política e ideológica y de exhortación de la valentía de los milicianos, tal y como recoge el romance de Antonio Oliver. La temática era variada, podía versar sobre una batalla, la toma de una ciudad, el homenaje a un héroe o heroína muerto en combate, como el caso de Lina Odena o una crítica al adversario, aunque siempre tenía la guerra como hilo conductor. Buena parte del éxito del romancero fue la utilización de un lenguaje llano, inteligible para el pueblo y directo en su mensaje (Pagès i Blanc, 2018: 275).

Eduardo Capó Bonnafous (Málaga, 1906 – Mallorca, 1976)

Doctor en Derecho, empezó su labor como juez en Huéscar en 1934. Durante la Guerra, cuando se crean los Tribunales Populares para las causas dimanadas de la rebelión militar, Capó es nombrado presidente del Tribunal de Granada, con residencia en Guadix, donde se traslada en enero de 1937. En 1939 salió para el exilio, primero en Francia y después en República Dominicana y México. Tras la amnistía de 1969, volvió a España y fue reintegrado en la carrera judicial.

En su obra titulada *La Estrella Polar. Memorias de un Juez de Instrucción* recogió su experiencia judicial en el trascurso de la Guerra en la provincia de Granada. Uno de los episodios más complejos lo vivió en Guadix, ciudad en la



que tuvo que enfrentarse al dirigente anarquista Francisco Maroto del Ojo para evitar los asesinatos sin juicio previo:

Cuando se crean los Tribunales Populares para las causas dimanadas de la rebelión militar, Capó es nombrado presidente del de Granada, con residencia en Guadix, en 1937. En Guadix predominan dos columnas de milicianos, en conflicto entre ambas, una socialista y la otra anarquista. Había habido 135 “paseos” atribuidos a la columna anarquista, dirigida por Maroto. Las instrucciones de Capó eran las de acabar con esos asesinatos.

Tras enfrentarse a Maroto, para evitar la muerte de cinco detenidos que éste tenía en su poder, consiguió a partir de ese momento imponer el criterio judicial y que no hubiera “más paseos” en Guadix.

Capó recuerda la frase que pronunció Maroto al respecto: “Si es él (Capó) el que va a juzgar, no hay nada que decir. Y desde entonces no hubo más paseos en Guadix (Manera, 2016: 16-17).

Eduardo Capó va alternando en su relato los asuntos de la guerra con las anécdotas y curiosidades propias del mundo judicial o militar. Cuenta la historia de Roberto, un joven magistrado del tribunal de Guadix y su cleptomanía:

Un día aparecía con un violín, otro día con libros en latín del obispado. Y cuando se fue movilizado con la quinta se llevó recuerdos muy concretos de todos sus compañeros (Manera, 2016: 23).

Tras la supresión de las milicias y la instauración del Ejército Popular, Eduardo Capó relata un surrealista enfrentamiento entre un capitán y un teniente, ambos de uniforme y en acto de servicio, que parece conducir inevitablemente a penas de muerte, hasta que se descubre que los galones de ambos militares eran falsos y habían sido adquiridos en una sastrería. Así que el problema se desclasa a una vulgar riña entre milicianos, con quince días de arresto. Capó denomina el suceso: “De cómo, por cinco pesetas, puede malograrse una espléndida carrera militar” (Manera, 2016: 23).

Las experiencias del juez Capó en Guadix son una muestra de los numerosos y variopintos acontecimientos que le tocó vivir y basculan entre lo trágico, lo triste, lo humorístico y hasta lo surrealista. Uno de los más sorprendentes fue el caso de los hermanos Carrasco, acusados por los milicianos, de poseer una esvástica nazi en su palacete del barrio de Santa Ana



de Guadix y que, en realidad, se trataba un lauburu, un símbolo mitológico vasco. A punto estuvieron de ser fusilados de no ser por el buen hacer de Capó (Manera, 2016: 17).

En definitiva, vivencias de la vida cotidiana en contexto de guerra. Aunque se trata de una obra de carácter autobiográfico, la información que se puede entresacar acerca del conflicto es de vital importancia para la reconstrucción de la historia de la guerra civil en las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar.

Ferran Planes i Vilella (Bagá, 1914 - Barcelona, 1985)

Intelectual y escritor de ideología republicana y catalanista. Fue colaborador en el diario *El Día de Manresa* y en otros medios de prensa republicanos. Ingresó en el ejército ascendiendo hasta el grado de teniente. Su participación en la guerra civil le obligó a interrumpir su carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Barcelona. Al finalizar el conflicto se exilió a Francia. Allí fue recluido en el campo de concentración de Saint Cyprien. Al salir de este campo trabajó en la construcción de la línea Maginot. Tras la ocupación alemana del país galo, fue encerrado en un centro alemán de trabajadores en Alsacia de donde consiguió escaparse hasta llegar a la Francia no ocupada. Allí trabajó como agricultor durante unos años hasta que consiguió volver a su tierra.

Publicó *El Desbarajuste* (Barcelona, Editorial Selecta, 1969), crónica personal sobre la guerra civil, el exilio con la ocupación alemana de Francia y la primera posguerra. Esta primera edición fue drásticamente censurada por el régimen franquista. El autor tuvo que eliminar las referencias a la represión de la posguerra, los temas ideológicos y las identificaciones con personajes de la obra con la vida real (Domínguez, 2014: 292-293). Aun así, se agotó tres semanas después de su publicación. La versión íntegra de la obra, recuperada del manuscrito original por el historiador Joaquim Aloy, fue publicada en 2011.

En esta obra refiere una primera estancia de quince días en La Calahorra, alojado en la casa de un abogado latifundista llamado José Morales, y seguidamente en Guadix ciudad, en la que señala que ya no existe obispo.



Recordemos que el prelado de la diócesis, Manuel Medina Olmos, había sido detenido y llevado a Almería, donde finalmente fue asesinado junto al obispo de Almería Diego Ventaja. Planes y su mujer vivieron en una cueva propiedad de Manuel y Angustias, dueños de una alfarería. A pesar de la distancia ideológica que separaba a ambas familias, el trato de Manuel y Angustias hacia Ferran, su mujer y su hermano siempre fue muy bueno, incluso una vez que se conoció la noticia de la pérdida de la guerra por parte de los republicanos (Planes, 2012: 241-243). Así describe la experiencia de la derrota militar:

El día 2 de abril de 1939, Guadix se levantó de la cama un poco alborotada. Nadie sabía quién era ni qué debía hacer. Unos querían marcharse; otros volvían o se quedaban. Yo era de estos últimos. Corrió el rumor de que a las cuatro de la tarde se escenificaría en la plaza mayor delante del Ayuntamiento, la entrada oficial del nuevo régimen. Mi familia y yo asistimos, pero antes me había arrancado cobardemente las insignias de teniente rojo que, paradójicamente, eran de color dorado. Estábamos acostumbrados a mantener los puños cerrados y costó un poco estirar la mano. Por lo que se refiere al brazo derecho, ya estaba acostumbrado a levantarse. Había orquesta militar, con bombos y platillos. Las nuevas fuerzas vivas estaban en primera fila. La guardia municipal se ocupaba de mantener un paso abierto para que los emisarios de Granada tuvieran vía libre hacia los soportales del Ayuntamiento. Los parias como nosotros, escogidos, nos situamos detrás. Desde allí todo se veía mejor y he de confesar que el espectáculo era bonito... casi tanto como la entrada triunfal de Aida, que había contemplado unos años antes en el Liceo. La orquesta militar sonaba. Nos aprendimos de memoria el Cara al Sol. Al llegar la comitiva oficial, la gente se puso a cantar y a gritar, incluidos nosotros. Solo las piedras de la calle y los que estaban escondidos lloraban (Planes, 2012: 21).

Describe su ingreso temporal en un campo de concentración situado en Benalúa de Guadix, en una antigua fábrica de pasta de esparto llamada “La Espartera” habilitada para tal fin. Dicha fábrica y la antigua azucarera de Guadix se convirtieron en los principales campos de concentración de la zona que el franquismo utilizó para detener y fusilar a los fieles a la república. Entre ambos centros se calcula que pasaron alrededor de 5000 prisioneros (Hernández de Miguel, 2019):

En cuanto a vosotros, los engañados, los que os dejasteis arrastrar por las hordas rojas, no temáis. La España Nacional es generosa. A los que no tengáis las manos manchadas de sangre, nada os pasará. Confiad en nosotros... [...] teníamos que presentarnos el día siguiente en el seminario. Allí ya nos dirían que debíamos hacer y adónde tenían que llevarnos. Mi hermano y yo acudimos puntualmente. [...] Al día siguiente nos acompañaron a una fábrica de elaboración de esparto de un pueblo vecino – Benalúa de



Guadix-, a la Espartada, como la llamaba la gente del país, que había sido habilitada como campo de concentración de prisioneros de guerra (Planes, 2012: 23).

Recibía alimento a diario gracias a su esposa, en contraste con el hambre que padecieron los presos que no disponían de nadie en el exterior que les pudiese proporcionar alimento:

Mi mujer hacia dos horas de camino todos los días para traernos comida, buena y abundante. [...] El que no tenía padrinos se quedaba sin bautizar; quiero decir: sin comer. [...] La comida llegaba, sí, pero siempre con retraso. Teníamos la prueba con los soldados que venían a limpiar nuestro cubo de la basura: pieles de naranja, vainas de habas tiernas, espinas de merluza. Todo lo aprovechaban” (Planes, 2012: 24-25).

Cuenta la salida del campo de concentración de Benalúa y aclara que la duración de la reclusión iba en consonancia con el grado de compromiso político del preso con la República:

Siempre, en toda circunstancia, la ilusión es la promotora de las acciones humanas. Allí, en el campo, solo teníamos una: obtener avales para que nos dejaran volver a casa. Poco a poco, íbamos consiguiéndolo. Mi hermano, menos comprometido, salió antes que yo. Dije a mi mujer que se fuera con él y, entre los dos, consiguieron que un buen día el jefe del campo me dijese: —*Mañana ya puede irse* (Planes, 2012: 26).

El relato de Ferran Planes no parece ser ni tendencioso, ni revanchista, ni épico, cuenta lo que le sucedió, sin añadiduras ni juicios ideológicos ni manipulaciones. En cambio, su testimonio es esclarecedor a la hora de entender los comportamientos y actitudes del ser humano en momentos de máxima tensión, donde afloran los miedos, los egoísmos y las traiciones, en definitiva, las contradicciones de la guerra.

Ricardo Carballo Calero (Ferrol, 1910- Santiago de Compostela, 1990)

Estudió Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela. En esta ciudad entra en contacto con las entidades culturales gallegas del momento e inicia su militancia con el movimiento nacionalista. En 1931 participó en la creación del Partido Galeguista y colaboró en el



anteproyecto de Estatuto de Autonomía de Galicia de 1936. Entre 1933 a 1936 vuelve a su Ferrol natal, trabaja de auxiliar administrativo en el ayuntamiento de la ciudad y contrae matrimonio con María Ignacia Ramos. En estos años contribuyó con numerosas colaboraciones a las más destacadas revistas literarias e inició la publicación de sus libros poéticos, primero en castellano y después en gallego (Blanco García, 2020).

El alzamiento militar le sorprendió en Madrid, ciudad a la que había acudido para realizar el examen para optar a profesor de instituto de lengua y literatura. Carballo Calero se mantuvo fiel a la República, en el batallón Félix Bárzana de FETE-UGT, con el grado de teniente y participó en la defensa de Madrid y en Andalucía. Una vez terminado el conflicto, fue condenado en consejo de guerra a 12 años por separatista y recluido en la cárcel de Jaén. En 1941 salió en libertad provisional y regresó a su ciudad natal. Imposibilitado para ejercer la función pública, el filántropo y empresario gallego Antonio Fernández López le ofreció la posibilidad de refugiarse en la educación privada (entre 1950 y 1965) en el Colegio Fingoy de Lugo, en el que ejerció como consejero delegado, pues no estaba autorizado para ser director (Cochón, 1995: 108-110).

En su periplo por Andalucía, como oficial del ejército republicano, se estableció primero en Úbeda y luego en Jaén. Desde allí participó en rutas de inspección y vigilancia por las provincias de Jaén, Granada y Almería. Esta zona, alejada del conflicto bélico directo, le permitió a Carballo un contacto más directo con estas poblaciones que fueron su fuente de inspiración poética. Dedicó composiciones a los pueblos jienenses de Úbeda, Linares, Rus, Canena y Vilches. A los municipios granadinos de Baza, Don Diego (Villanueva de las Torres), Guadix, Iznalloz, Pedro Martínez, Purullena, Torrecardela y al pueblo almeriense de Fiñana. Son poemas breves pero de gran belleza y profundidad, fechados entre 1929 y 1944, e incluidos bajo el título *Versos para romper*. Entre los referidos a la comarca accitana destacan:

Guadix: no estás en Guadix.
Estás donde tus suspiros,



en lo blanco de la sierra,
donde no puedes subir.
¡Ay, Guadix!
Tu río siempre sin agua;
tú siempre fuera de ti.

Purullena, la gitana;
con collares de pimientos
en los pechos de tus casas (Carvalho, 1993: 208).

Carballo nos regala todo un alegato poético-geográfico de lorquianos versos, reflejo de su paso por la comarca accitana. Desde Guadix pudo contemplar el perpetuo telón de fondo blanco que ofrece una inaccesible Sierra Nevada y el río carente de agua. En Purullena, municipio de la comarca accitana, llamó su atención las ristras de pimientos rojos colgados de las fachadas de las cuevas para su secado, costumbre vigente hoy en día y no interrumpida en tiempos de guerra, pues, al fin y al cabo, la siembra y la recolección eran más importantes que nunca en tiempos de conflicto para garantizar la supervivencia familiar debido a la dificultad del desarrollo del comercio. A Carballo tan solo le bastan tres versos para describir el encanto indescriptible de este pequeño pueblo situado junto a Guadix (Pociña, 1998: 146).

Estas composiciones contienen elementos moriscos y relativos a la cultura andaluza y romaní, sobre todo los referidos a la mujer, donde es evidente el peso de la tradición popular, aunque también hay conexiones con las serranas del Arcipreste de Hita o las serranillas del Marqués de Santillana (Rodríguez Fer, 2000: 303-304). El poema “La niña de Guadix” engloba algunos de estos elementos:

La niña nació en Guadix
tiene los ojos morenos
y el corazón zahorí
Su carne sueña en la zambra
sobre nostalgias moriscas
una amargura gitana (Carvalho, 1993: 201).

La poesía andaluza de Carballo presenta una evidente influencia de los poetas de la Generación del 27, concretamente de Federico García Lorca y



Rafael Alberti, donde queda patente el tono popular (Rodríguez Fer, 2000: 293-320). Es verdaderamente llamativo que un gallego cante a estos minúsculos pueblos de Andalucía Oriental en circunstancias tan adversas, en un contexto de guerra y con una dura estancia en la cárcel de Jaén (Pociña, 1998: 142).

Manuel López de Mingorance (Guadix, 1888- Buenos Aires, 1938)

Nacido en Guadix en 1888, fue periodista, escritor y crítico de arte (Paz, 1999: 481). Desde joven se dedicó a las letras y trabajó en diferentes redacciones andaluzas. Se trasladó a Madrid y luego a Barcelona, publicando en ambas ciudades sus primeros libros de poesía, titulados *Flores de cera* y *Lejos*, hacia el año 1907. Tras una etapa en París, se marchó a Buenos Aires en 1916, dedicándose al periodismo. Contrajo matrimonio en Argentina, aunque su mujer y sus dos hijos fallecieron tempranamente. Esa desgraciada circunstancia lo llevó entonces a una vida más bohemia (Abad de Santillán, 1964: 460).

Colaboró en numerosas revistas literarias argentinas, entre las que destacan *Letras*, en el semanario *Caras y Caretas*, en *Saeta: Cuadernillo de Artes y Letras* y *Columna*. En esta última publicó dos artículos, uno sobre el pintor Miguel Carlos Victorica (López de Mingorance, 1938: 36-37) y otro sobre el XXVIII Salón de la Comisión de Bellas Artes (López de Mingorance, 1938: 71-72).

Escribió también emotivas semblanzas de escritores y artistas a quienes trató en "La Peña" del sótano del famoso café Tortoni, situado en la Avenida de Mayo de la capital argentina, que fue en realidad su único hogar durante los últimos siete años de su vida³. Había quedado parcialmente paralítico y no podía

³ La peña del café Tortoni fue inaugurada en 1926 y tenía como objetivo proteger las artes y las letras. Fueron famosas sus veladas poéticas, conferencias, conciertos, exposiciones de pintura, y representaciones teatrales. En ella se dieron cita, junto a Mingorance, Francisco Osernia, Tomás Allende Iragorri, Antonio González Pintor, Francisco Balbi, Carlos Taralli, Augusto González Castro, Gastón O. Talamón, Isaac Castro, Pascual de Rogaris, Alfredo Schiuma, Juan José de Soiza Reilly, Héctor Pedro Blomberg, José María Samperio, Celestino Fernández, Manuel López Palmero, Atilio García Mellid, Germán de Elizalde, Luis Perloti, Alejandro S. Tomatis, Juan de Dios Filiberto, Carlos de Jovellanos y Passeyro, Daniel Marcos Agrelo, Rafael



escribir, pero siempre hallaba algún amanuense cerca a quien dictaba sus versos (Requeni, 1986: 103). En los últimos años de su vida reunió algunas de sus composiciones en el libro titulado *El sol, la noche y la sensualidad*, que editó en 1935.

Falleció en la soledad y en la miseria el 31 de diciembre de 1938 en Buenos Aires, ciudad que ignoró su desventurada existencia (Loudet, 1957: 201), dejando un libro póstumo titulado *Tarde fría*.

Al año siguiente, sus compañeros de "La Peña" publicaron un folleto dedicado a su memoria, con trabajos sobre su vida y obra (Abad de Santillán, 1964: 460). En el prólogo de dicho folleto describieron la personalidad de Mingorance de la siguiente manera:

Fue andaluz en su sentir y en su vivir. Llevaba un saldo moro de lujuria en el alma y una indolencia apática de señorito de cortijo. Siempre contempló la vida desde el mirador de la comodidad gitana y el estrangulamiento de su sensibilidad lo volcó en la poesía, entregándose a ella, en la misma forma que diez años antes – cuando pudo salvarse – se entregara al dolor.

Era el peñista más asiduo. Su temperamento español le inducía a sentarse desde temprano en la vereda del café, quedándose las horas viendo pasar la gente, mientras pensaba en las distintas etapas de su existencia, cuando caminaba firmemente como los jóvenes que hoy pasaban por su lado, con la insolencia de ignorar el tesoro de su sangre. Así huyeron las principales tardes de sus últimos siete años, bajo el toldo en el verano, hasta que el cielo por el lado del Congreso se ponía rojo para dar entrada a la noche, y bajo el techo del café, en invierno, con sus tardes de lluvias envueltas en el humo de su cigarrillo (VVAA: 1939, 5).

Aunque vivió el conflicto desde Argentina, dedicó un poema titulado "Milicianos", publicado en el mes de abril de 1937 en la revista *Claridad*:

¡Milicianos de otra España,
milicianos, sangre nueva!
Fusiles por una causa;
olvidadas las manceras...
Despiertos bajo unos muros
que hablan de viejas quimeras...
Quijotes de la esperanza,

de Diego, Miguel A. Camino, Pedro V. Blake, Enrique Loudet, Celestino Piaggio, Gregorio Passianoff y Pedro Herreros (Rubio, 2016: 96).



Sancho Panza en la frontera
engorda mientras vosotros
secáis de fuego las venas (López de Mingorance, 1937: 84).

Mingorance, al igual que Oliver Belmás, recurre a exhortar a los milicianos, que, para el pueblo llano, son los héroes y protagonistas de la guerra, pues, en ellos se depositaron todas las esperanzas para alcanzar la victoria, sobre todo porque gran número de soldados que integraban el ejército republicano estaba compuesto por campesinos que dejaron la tierra para luchar por la causa, olvidando “la manquera”, término que define al mango del arado, para coger el fusil.

Los dos personajes célebres de Miguel de Cervantes representan aquí dos ideales contrapuestos. Don Quijote representa la entrega a la defensa de un ideal, mientras que Sancho ejemplifica el apego a los valores materiales. Ambos encarnan dos posiciones frente al conflicto: por un lado, a los que se quedaron a defender sus ideas; por otro, a los que se marcharon del país, huyendo de la guerra. El quijotismo utilizado por López de Mingorance ya había sido explorado por otros autores, destacando dos magistrales obras de pensamiento, *La vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno, ferviente defensor de los ideales que representa Don Quijote. Las quimeras a las que alude Mingorance, son esas locuras de Don Quijote representadas por pasión y la contradicción, condiciones necesarias para la realización de obras duraderas y fructíferas. En cambio, José Ortega y Gasset en *Las Meditaciones del Quijote*, se inclina más por el racionalismo y critica la naturaleza idealista del quijotismo tradicionalista (Vandebosch, 2009: 15-31).

Conclusiones

A lo largo del presente artículo hemos hilvanado varias historias en una misma historia o, dicho de otra manera, hemos contado las distintas miradas a un conflicto desde experiencias diferentes. Desde la visión de Pruszyński que, dada su condición de extranjero, tuvo dificultades para entender y expresar su experiencia en una España en guerra, hasta aquellos intensamente



comprometidos con el bando republicano, desde su posición dentro del ejército, la judicatura, la prensa o la poesía. Pruszyński e Izcaray, a pesar de la distancia que los separa física y ideológica coincidían en la opinión sobre el pueblo gitano, aunque, a decir verdad, era la generalizada opinión que se tenía de ellos en toda Europa. Ambos coinciden también en la resistencia de los gitanos de la ciudad a la participación en el conflicto.

La aportación poética es especialmente interesante, por el difícil contexto histórico en el que se produce. Su importancia estriba en que no solo se trata de composiciones estrictamente imbricadas al conflicto, sino que, a pesar de él, algunos autores consiguieron evadirse para construir pequeños poemas acerca del paisaje o la vida cotidiana rural, tal y como vemos en Antonio Oliver o en Ricardo Carballo. El compromiso político con las ideas de la República de Manuel López de Mingorance se evidencia claramente con su poema “Milicianos”. Un compromiso que fue compartido con otros españoles residentes en Argentina y con los exiliados que fueron llegando a Latinoamérica durante y después de la guerra.

El caso de Eduardo Capó, enfrentado directamente a los anarquistas deseosos de imponer su arbitraria justicia, es especialmente ilustrativo por ser el ejemplo de un representante de la legalidad republicana frente a cualquier extremismo, que dictó ecuánimes sentencias aún arriesgando su propia vida.

Ferran Planes recopila en *El desbarajuste* su testimonio de supervivencia durante el exilio, la guerra y la República, descritos por este orden cronológico. En su relato, donde no falta sentido del humor a pesar de las terribles circunstancias, subyacen las ganas de vivir del protagonista en cada momento. Su visión del conflicto, como coetáneo de los hechos y militante de Esquerra Republicana, no es heroica ni idealizadora del bando republicano, tampoco se perciben contundentes críticas hacia el bando rebelde, quizás por el contexto de la dictadura, en el que dio a conocer su obra.

Las experiencias vitales de nuestros protagonistas no explican por sí mismas la historia total de la guerra civil en Guadix, solo son una muestra de los



numerosos testimonios del conflicto. En cambio, ofrecen otros enfoques menos estudiados hasta el momento y son especialmente relevantes por sus aportaciones de carácter antropológico, literario o poético. Creemos que todas ellas pueden ayudar a enriquecer un discurso científico excesivamente impregnado de ideología y, por otro lado, abren nuevas vías de investigación en las que seguir profundizando para conocer un periodo tan cercano de nuestra reciente historia contemporánea y, a su vez, tan desconocido.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD DE SANTILLÁN, Diego (1964). *Gran enciclopedia de Argentina*. Buenos Aires: Editorial Ediar.
- ABRAHAM LÓPEZ, José Luis (2003). “La memoria y la poesía de Antonio Oliver Belmás”, *Cartagena Histórica, extra 8*, (Ejemplar dedicado a: Centenario Antonio Oliver Belmás), pp. 3-22.
- ANDREWS, Jean (2007). “Carmen Conde: Guerra Civil y primera posguerra”. En Francisco Javier Díaz de Revenga (Coord.), *Carmen Conde, voluntad creadora: (1907-1996)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Cartagena: Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver del ayuntamiento de Cartagena; Murcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deportes.
- BLANCO GARCÍA, Carmen (2020). *Conversas con Ricardo Carballo Calero*. Santiago de Compostela: Galaxia.
- BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel (1999-2000). “El destino de los edificios religiosos durante la guerra civil. El caso de las Diócesis de Granada y Guadix-Baza”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 13-14, pp. 415-459.
- CAMBIL HERNÁNDEZ, María de la Encarnación y ARIAS ROMERO, Salvador Mateo (2014). “La reconstrucción del Ayuntamiento de Guadix y del Balcón de los Corregidores tras la guerra civil”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 26, pp. 335-360.
- CAPÓ BONNAFOUS, Eduardo (2017). *La Estrella Polar. Memorias de un juez de instrucción. 1934-1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- CARVALHO CALERO, Ricardo (1993). *Poesía perdida*. Ed. Ricardo Rodríguez Fer. A Coruña: Edición do Castro.
- CAUDET, Francisco (1978). *Romancero de la guerra civil*. Madrid: Ediciones De la Torre.
- COCHÓN, Luis *et al* (1995). “Carballo [Carvalho] Calero, Ricardo”. En Dolores Vilavedra Fernández (coord.), *Diccionario da Literatura Galega*, volume I (Autores), Vigo: Editores Galaxia, pp. 108–110.



- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (2014). "Viejas y nuevas historias de la guerra civil", *Studia histórica Historia Contemporánea*, n.º 32, pp. 285-298.
- EHREMBURG, Iliá (1932). *España República de Trabajadores*. Trad. N. Lebedez. Madrid: Editorial Cenit.
- FABIAN JOHANNES (2014). *Time and the Other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- FERNÁNDEZ ANDÚJAR, Francisco José (2021). *De la teoría a la práctica: Historia e ideología del anarquismo en Granada 1870-1939*. Tesis doctoral dirigida por Mario López Martínez. Departamento de Historia Contemporánea. Universidad de Granada.
- FERNÁNDEZ RUBIO, Juan Antonio (2020). "Proceso sumarísimo contra el poeta Antonio Oliver Belmás (1940-1946)", *Mvrgotana*, n.º 143, pp. 139-151.
- GARRIDO GARCÍA, Carlos Javier (2012). "La guerra civil en Guadix (1936-1939): Documentación para su trabajo en el aula", *Revista Digital Educativa Wadi-red*, Vol. 2, n.º 4, pp. 28-35.
- GIBSON, Ian (1981). *El asesinato de García Lorca*. Barcelona: Bruguera.
- HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos (2019). *Los campos de concentración de Franco. Sometimiento, torturas y muerte tras las alambradas*. Barcelona: Ediciones B.
- JARAMILLO CERVILLA, Manuel (2011). "Relación histórica sobre los estudios de enseñanza secundaria en Guadix", *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, n.º 24, pp. 289-302.
- LARA RAMOS, Antonio (1999). *Hacia una historia económica de Guadix y comarca. Claves para el estudio de su realidad socioeconómica (siglos XVIII, XIX y XX)*. Granada.
- LÓPEZ DE MINGORANCE, Manuel (1937). "Milicianos". *Claridad*, n.º 312 (190), p. 84.
- LÓPEZ DE MINGORANCE, Manuel (1938). "El pintor Miguel C. Victorica", *Columna. Revista de las Grandes Firmas*, n.º 10, pp. 38-39.
- LÓPEZ DE MINGORANCE, Manuel (1938). "El XXVIII de la Comisión de Bellas Artes", *Columna. Revista de las Grandes Firmas*, n.º 18-19, pp. 71-72.
- LÓPEZ GÓMEZ, Carlos (2007). "Reseña: Pruszyński, Ksawery: *En la España roja*. Katarzyna Olszewska Sonnenberg y Sergio Trigán (ed.)", Barcelona: Alba, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 29, pp. 362-363.
- LOUDET, Enrique (1957). *Letras argentinas en las Antillas. Poetisas, poetas y prosistas argentinos*. República Dominicana: Trujillo Dominicana.
- MANERA, Danilo (2016). "La Estrella Polar. Memorias de un Juez de Instrucción. España 1934-1939, de Eduardo Capó Bonnafous: conflictos, ética y humor", *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n.º 6, pp. 9-26.
- MARTÍN LÓPEZ, Eva (2009). *Fuentes para el estudio de la guerra civil y la posguerra en el Archivo de la Real Chancillería de Granada*. Granada: Consejería de Cultura.
- MOLINA TARACENA, Pilar (2015). "La reescritura de la historia en la poesía de la Guerra Civil española". En Alexia Dotras Bravo, Diego Santos Sánchez,



- Sara Augusto (coord.), *Literatura y re/escritura*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa: pp. 391-404.
- MUÑOZ, Javier (2015). “Dos indultos en un mar de sangre”, *El Correo*, 4 de octubre.
- OLIVER BELMÁS, Antonio (1936). “El infierno granadino”, *El Día*, 5 de octubre. *Diario Republicano*. Alicante.
- OLIVER BELMÁS, Antonio (1944). “Romance fronterizo de la guerra civil”. En Rafael Alberti (selección y prólogo), *Romancero General de la Guerra Civil española*. Buenos Aires: Patronato Hispano Argentino de Cultura.
- PAGÈS I BLANC, Pelai (2018). “La España de Franco: la limpieza de la cultura y la resistencia de los romanceros”, *Revista Internacional de la guerra civil (1936-1939)*, n.º 8, pp. 261-278.
- PÉREZ LÓPEZ, Santiago (1993). “Guerra civil en Guadix (1936-1939): la experiencia colectivizadora”, *Boletín del Instituto de Estudios “Pedro Suárez”: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, n.º 6, pp. 39-48.
- PÉREZ LÓPEZ, Santiago (2003). *La comarca de Guadix en la II República, 1931-1936 de la esperanza a la frustración*. Guadix.
- PÉREZ LÓPEZ, Santiago (2014). *La guerra civil en la comarca de Guadix (1936-1939)*. Guadix: Centro de Estudios “Pedro Suárez”.
- PÉREZ LÓPEZ, Santiago (2020). *Terror Rojo en la provincia de Granada. 1936-1939*. Guadix (Granada).
- PÉREZ ORTEGA, Manuel Urbano (1997). “Letras en guerra (Notas de urgencia y asedio a la literatura giennense de Carmen Conde y Antonio Oliver)”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 163, pp. 3-57.
- PIQUERO CUADROS, Enrique Santiago (2014). *Las crónicas de los corresponsales soviéticos durante la guerra civil española (1936-1939) como fuente para el estudio histórico-literario del conflicto*. Tesis doctoral dirigida por Ángel Luis Encinas Moral. Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.
- PLANES VILELLA, Ferran (2012). *El desbarajuste*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Libros del asteroide.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés (1998). *Galicia e Granada: dous cabos dun eixo espiritual*. A Coruña: Edicions do Castro.
- RAMÍREZ NAVARRO, Antonio (2016). “Almería, ciudad de retaguardia. Visitantes y refugiados durante la guerra civil”. En Mónica Fernández Amador (ed.), *La guerra civil española, 80 años después. Las investigaciones en la provincia de Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 239-256.
- REQUENI, Antonio (1986). *Cronicón de las peñas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.
- RODRIGO, Antonina (2005). *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba ediciones.



- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel (2018). "Destrucción y recuperación del patrimonio artístico en la diócesis de Guadix (1936-1945)". En Arturo Colorado Castellary (coord.), *Patrimonio cultural, guerra civil y posguerra*. Madrid: Fragua, pp. 235-256.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel (2019). *Ciudad refugio: La defensa pasiva en Guadix durante la guerra civil (1936-1939)*. Guadix: Centro de Estudios "Pedro Suárez".
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2000). "A poesía española de Ricardo Carballo Calero". En Rodríguez Fernández, José Luis, *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Vol. 1. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp.293-320.
- RUBIO HERNÁNDEZ, Alfonso (2016). "La calle, el café y el prostíbulo. Espacios de sociabilidad en la obra de Pedro Herreros (1890-1937) un poeta español emigrante en Buenos Aires", *Historia Caribe*, n.º 28, pp. 77-108.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1939). *Terre des hommes*. París: Gallimard, Folio.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1979). *Vuelo nocturno. Tierra de hombres*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- TORIBIO CHIVA, Ignasi (2014). *República y revolución en Guadix 1931-1939*. Granada: CNT-AIT.
- TORRES, Fernando (2020). "Memoria de un niño de la Guerra", *Diario Sur*, 7-2-2020. Disponible en <https://www.diariosur.es/malaga/memoria-nino-guerra-20200206211629-nt.html> [Fecha de consulta: 2 de octubre de 2023].
- TRISTÁN GARCÍA, Francisco (2017). "Aporte de 'La Estrella Polar (Memorias de un Juez de Instrucción)' de Eduardo Capó Bonnafous a la historia: 2.ª parte, Guadix-Baza, 1937-1938. Primer Presidente del Tribunal popular de Justicia", *Péndulo. Papeles de Bastitania*, n.º 18, pp. 299-330.
- VANDEBOSCH, Dagmar (2009). "Quixotism as a Poetic and National Project in the Early Twentieth- Century Spanish Essay." En Theo D'haen y Reindert Dhont (eds), *International Don Quixote*. Amsterdam: Rodopi Editions, pp. 15-31.
- VERGNOLLE DELALLE, Michelle (2008). *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Universidad de Valencia.
- VVAA (1939). "Homenaje a Manuel López de Mingorance, poeta", *Saeta. Cuadernillo de Artes y Letras*. Buenos Aires.

Diablotexto

Digital



**El franquismo, la lírica del cante flamenco
y las narraciones disidentes**

*Franco's regime, the flamenco lyrics and
dissident narratives*

**FLORIAN HOMANN
UNIVERSIDAD DE MÜNSTER**

fhomann@uni-muenster.de
<https://orcid.org/0000-0001-5238-1923>

**Fecha de recepción: 23 de junio de 2023
Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 124-150
DOI: 10.7203/diablotexto.14.26952
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Para poder el franquismo apropiarse del flamenco, era necesario suprimir la dimensión política de sus letras, al enfatizar su carácter puramente lírico y excluir los elementos narrativos para reforzar el discurso sobre un uso exclusivo de los antiguos versos de la tradición de la poesía popular. No obstante, con las nuevas letras compuestas por Francisco Moreno Galván y cantadas por José Menese surgieron, al final de la dictadura, las primeras voces periféricas con un marcado contenido político, ocultando sus mensajes, sin embargo, detrás de la interpretación musical y en nuevos textos que sólo se diferenciaban mínimamente de las letras tradicionales.

Palabras clave: cante flamenco; letras líricas y narrativas; censura de letras; memoria colectiva; poesía cantada y política

Abstract: In order for Francoism to appropriate flamenco, it was necessary to suppress the political dimension of its lyrics by emphasizing its purely lyrical character and excluding narrative elements in order to reinforce the discourse on the exclusive use of the ancient verses of the popular poetry tradition. However, with the new lyrics composed by Francisco Moreno Galván and sung by José Menese, at the end of the dictatorship, the first peripheral voices with a marked political content emerged, hiding their messages, nevertheless, behind the musical interpretation and in new texts that only differed minimally from the traditional lyrics.

Key words: flamenco singing; lyrical and narrative lyrics; censorship of lyrics; collective memory; performed poetry and politics.



La relación entre memoria, música y textos literarios en el cante flamenco¹

Hoy en día, el flamenco es considerado una importante manifestación de la memoria cultural, es decir, una forma poderosa de preservar la memoria y la historia de un pueblo y de una cultura, en concreto, de la comunidad gitana o del Sur español. Sin embargo, también parece haber consenso en que se emplean casi exclusivamente letras líricas antiguas y populares, carentes de elementos narrativos² y, en consecuencia, de mensajes de carácter político. Por regla general, pues, en el cante flamenco se recitan versos supuestamente arcaicos para mantener viva la apreciada tradición, o al menos se imita la forma de la arquetípica poesía popular.

De cualquier manera, para plantear mi argumentación, pretendo deconstruir el discurso reinante en el mundo flamenco que considera las coplas flamencas siempre apolíticas y, en este contexto, intrínsecamente breves y meramente insinuativas. En contraposición, sigo la hipótesis de que se han transformado y fragmentado en un largo proceso al que el ambiente censor de la dictadura ha aportado su granito de arena. Para ello, me baso en que el flamenco, como otras manifestaciones del folklore, fue apropiado por el franquismo y fue presentado, por un lado, disfrazado de cierta inocencia apolítica, mientras que, por otro lado, todas las manifestaciones folklóricas, incluido el flamenco, fueron presentadas como fundadoras de la identidad española de la Hispanidad 'eterna' (Casellas, 2017: 197).

Mediante el análisis de unas letras del cante que sí deben considerarse altamente políticas al articular ciertos recuerdos subversivos en relación a la memoria oficial de la época franquista, esta contribución busca responder a estas preguntas: ¿frente al uso de las letras antiguas y tradicionales, qué papel juegan los nuevos textos para el cante flamenco y, en particular, para la época de la dictadura franquista? Hoy en día se pueden observar muchos proyectos

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

² De acuerdo con muchos otros expertos y flamencólogos, Pantoja observa una general "ausencia de elementos narrativos" en la lírica del cante flamenco (2019: 54). Véase también Núñez (2011).



temáticos con letras de nueva creación, lo que era difícil en aquel entonces, así los contados casos son, por su rareza, más importantes y vale la pena analizarlos en detalle. ¿Cómo pueden entrar estas letras en la memoria cultural? En otras palabras, ¿cómo consiguen los músicos y compositores de las nuevas letras eludir la censura y publicar de esta manera mensajes políticamente comprometidos?

El carácter esencialmente lírico de las letras del cante, en el sentido de que están más enfocadas en expresar sentimientos y emociones que en contar historias concretas, parece contrastar con la literatura narrativa. No obstante, para poder articularse una memoria de manera efectiva, la narración es un elemento fundamental (Erl, 2012: 120-121). Por lo tanto, debe cuestionarse la suposición de la ausencia absoluta de elementos narrativos en el cante. Además, existen múltiples formas en las que se entrelazan literatura narrativa y coplas flamencas. En la novela *La Colmena* de Camilo José Cela, publicada en Buenos Aires en 1951 tras varios problemas con la censura franquista, y que es un claro reflejo del ambiente social y político durante el franquismo al criticar la falta de libertad y oportunidades en la España de la posguerra, aparece un niño gitano, que evidentemente vive en circunstancias precarias, cantando flamenco. La sociedad de la época no parece prestar ninguna atención al contenido textual de la estrofa cantada, limitándose irónicamente a lanzarle algunas insignificancias para comer:

Por el ventanillo de la tahona entraron, a través de los cristales y de las maderas, unas agrias, agudas, desabridas notas de flamenco callejero. [...] En la acera de enfrente, un niño se desgañitaba a la puerta de una taberna:

Esgraciaito aquel que come
el pan por manita ajena;
siempre mirando a la cara
si la ponen mala o buena.

De la taberna le tiran un par de perras y tres o cuatro aceitunas que el niño recoge del suelo, muy de prisa. El niño es vivaracho como un insecto, morenillo, canijo. Va descalzo y con el pecho al aire, y representa tener unos seis años. Canta solo, animándose con sus propias palmas y moviendo el culito a compás (Cela, 2021: 126-127).

La descripción narrativa se desmarca visualmente de los versos cantados, con alineado centrado, y detalla la caracterización de la relación entre la



sociedad y el niño que padece esta desgracia³ en forma de hambre, lo que es coherente con el contenido de la estrofa corta. Es evidente que estos cuatro versos no forman un texto narrativo sino tan sólo una alusiva instantánea de la realidad o “una gota de esencias” (Núñez, 2011: s.p.), metáfora con la que se suelen elogiar las letras del cante. Además, coincide con las caracterizaciones de las coplas flamencas en general en cuanto es ‘antigua’, popular, de autoría desconocida y de significado universal, es decir, no ha de interpretarse necesariamente como una referencia específica al periodo franquista.

Tanto el estilo de la novela celiana como las letras del cante flamenco comparten pues el rasgo llamativo de un fragmentarismo lírico, que, aunque puede dificultar la interpretación de los textos, ofrece la posibilidad de una crítica sutil. En vista de que la novela de Cela no pudo publicarse en España hasta 1955, después de varios retoques y reducciones, es interesante seguir la cuestión de cómo podían articularse los textos del cante de los palos básicos del flamenco, que se originaron, al menos en parte, como derivaciones de un género literario por definición narrativo como lo es el romancero.

Los palos flamencos básicos y el romancero

El flamenco, como cultura musical, está compuesto por tres elementos fundamentales: cante, baile y guitarra, que se expresan en múltiples modalidades conocidas como palos y estilos. Una de las modalidades más apreciadas está constituida por los cantes a palo seco, en concreto, las *tonás*, habitualmente colocadas en el tronco del árbol genealógico que visualiza la evolución del cante (Casellas, 2017: 198). Existen varias submodalidades dentro del género musical de las *tonás*, de las cuales Cenizo (2009: 21) sintetiza cuatro: *martinete*, *carcelera*, *debla* y *saeta*. Tras haber sido lamentada su extinción ya en el siglo XIX por Antonio Machado y Álvarez ‘Demófilo’ en su recopilación de

³ Cela emplea aquí la transcripción de la copla según el modelo establecido por Machado y Álvarez en su colección de letras flamencas, publicada en 1881. La transcripción, sin la *d*- inicial del diminutivo del adjetivo principal, es idéntica a la de Monleón (1966: 36), quien atribuye la letra a un martinete adscrito al cantaor sevillano Juan el Pelao, del siglo XIX. A su vez, la desgracia es uno de los motivos más recurrentes tanto de la lírica flamenca como de la novela celiana, expresando su crítica social inherente.



letras flamencas de 1881 (Machado y Álvarez, 1975: 215), su nueva valoración en el XX está ligada al Concurso de Cante Jondo de Granada, organizado en 1922 por Federico García Lorca, Manuel De Falla y otros intelectuales aficionados al flamenco para rescatar los cantes básicos en peligro del olvido. Este acto, inaugurado con una conferencia del poeta granadino, se centró en los así denominados cantes básicos; entre ellos se encuentran, además de las *seguiriyas* o *siguiriyas*, las modalidades de *martinetes*, *carceleras* y *saetas*. En su conferencia, el poeta señaló que “llega el cante jondo, pero especialmente la ‘siguiriya’, a producirnos la impresión de una prosa cantada, [...] aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios” (García Lorca, 1984: 56-57). A nivel literario, entre las breves estrofas, encadenadas unas a otras, podría entonces discernirse un elemento narrativo, al menos si un receptor las percibe así. Muchos años después, pasada la dictadura, el escritor José Manuel Caballero Bonald, también un gran aficionado del cante, retoma ese tema con respecto a las *tonás*: “A veces, como en las viejas tonás, se tiene la impresión de lo que oímos es ‘prosa cantada” (2004: 587). Las letras de las *tonás* -cuyo nombre deriva etimológicamente de la palabra tonadas, es decir, de la general interpretación musical de un texto literario- derivan de hecho del género épico-lírico del romancero (Suárez Ávila, 1989). Los subgrupos *martinetes* y *carceleras* siempre han relatado historias de encarcelamiento, persecución y opresión en relación con el colectivo de los gitanos españoles. En concreto, el origen de los *martinetes*, anterior a la propia aparición del flamenco como manifestación artística pública, se encuentra en los romances que los propios gitanos crearon según las reglas de la composición oral formulaica, a partir de fórmulas de romances antiguos, para dar cuenta de la Prisión General de los Gitanos de 1749, incluyendo su preparación y sus consecuencias, y preservar la memoria de la traumatizante experiencia para la posteridad (Homann, 2020). Este pogromo, también denominado La Gran Redada, fue, asimismo —con ciertos paralelismos con los mecanismos de mantenimiento del poder en las dictaduras— una operación secreta destinada a exterminar a los disconformes y a los que se desviaban de la sociedad mayoritaria, y fue posteriormente borrado de los libros de historia y de los documentos oficiales,



siendo sólo reexaminado a partir de los años noventa (Zoido, 1999; Martínez, 2014). Con frecuencia en tercera persona, las letras hablaban, además de la detención y deportación a los arsenales marítimos donde los gitanos eran forzados a trabajar con aparatos denominados martinetes (Lefranc, 2009: s.p.), de las consecuencias a largo plazo, que consistían principalmente en la miseria, escasez de víveres y un futuro incierto. En los siglos siguientes de tradición oral, en su mayoría se transformaron en breves estrofas líricas. La copla insertada por Cela que comienza con *Esgraciaito aquel que come*, por lo tanto, cumple precisamente estas características y, de hecho, es considerada una de las básicas de los *martinetes* por lo que se cita como testimonio en las pesquisas del origen del palo flamenco (Monleón, 1966: 36). Al cambiar estas letras fundamentalmente de forma a continuación, esta propuesta de buscar el origen de estas *tonás*, más que en una forma musical, en las letras primitivas, adopta la perspectiva de considerarlas unas baladas pre- o protoflamencas que se han originado como romances narrativos orales, compuestos por los mismos afectados de la medida política sobre la mitad del siglo XVIII y que sólo posteriormente, en el siglo XIX dentro del marco de la cristalización de la cultura musical del flamenco, se han convertido en coplas flamencas, asociadas a determinados aspectos musicales y ciertas melodías del cante a palo seco, sin acompañamiento de guitarra, de acuerdo con la performance en *La Colmena*.

Las distintas dimensiones de la memoria colectiva y las dinámicas de la oralidad

La memoria colectiva, como capacidad de recordar eventos, experiencias y tradiciones que son compartidos por un grupo de personas, depende de su transmisión a través del tiempo y, por tanto, de los medios, orales o escritos, que vehiculan esta memoria. Según Assmann (2011: 47-58), la memoria colectiva se divide en dos dimensiones: memoria comunicativa y memoria cultural. La dimensión comunicativa se refiere a la transmisión oral cotidiana de la memoria colectiva, es decir, la forma en que la gente se comunica y comparte historias, experiencias y conocimientos a través de la palabra hablada en su vida diaria. La dimensión cultural, por otro lado, se refiere a la transmisión de la memoria



colectiva de una generación a otra por medios estables, es decir, a la forma en que la gente registra y preserva la memoria colectiva en documentos escritos y artefactos culturales. Según esta distinción, las dimensiones comunicativa y cultural difieren en su grado de ritualización, siendo la primera más informal y centrada en la comunicación de textos y su mensaje, mientras que la segunda es más oficial y enfocada en la transmisión a largo plazo, es decir, resulta más importante la preservación de rituales, conmemoraciones y prácticas culturales celebratorias: en el cante, esto es el caso de las *tonás* y los *martinetes* en su forma actual, dado que en la dimensión de la memoria cultural la pérdida del enfoque en los textos y su mensaje provoca que hoy se consideran más una memoria musical que textual o narrativa.

De todos modos, ambos componentes de la memoria colectiva viven de la narración, ya que todos los recuerdos individuales y colectivos necesitan ser comunicados y relatados para mantenerse vivos en la conciencia del colectivo. En este contexto, resultan relevantes las características de la *poesía oral tradicional* y sus subgéneros narrativos. Según el concepto desarrollado por Menéndez Pidal para explicar la vitalidad del romancero oral durante siglos, desde la Edad Media hasta el siglo XX, esta poesía, que vive en variaciones, tiene una autoría múltiple que expresa una memoria colectiva, lo que se puede explicar con que la larga tradición oral deja caer en olvido el nombre del autor original (Menéndez Pidal, 1973: 200). Al perderse asimismo el conocimiento sobre el modelo original en la larga cadena de la tradición oral, surgen dinámicas y emergen incontables variantes legítimas de un mismo texto. Durante largo plazo, las letras se adaptan y se reutilizan para diferentes situaciones y contextos, lo que dificulta aún más la identificación del autor y la forma original. Estos mecanismos operan también en la poesía del cante flamenco donde muchas letras se han originado incluso de anteriores textos romancísticos (Suárez Ávila, 1989: 564). Así, con respecto a los *martinetes*, también las letras sobre la persecución de los gitanos en el siglo XVIII se transforman desde su forma originaria de romances narrativos en coplas líricas. En resumen, tanto los procesos de fragmentación como el anonimato de la autoría en el flamenco pueden ser vistos como centrales características de la tradición oral y conducen



a una forma de valorar la forma de la interpretación musical por encima del texto literario completo y de la identidad de su autor. Assmann (2011: 50) relaciona la tradición oral con la memoria comunicativa, ya que se trata de una comunicación no fijada en medios estables, mientras que la conservación de la música y sus letras en grabaciones la lleva a la dimensión de la memoria cultural. Por lo tanto, el cante puede cumplir una función importante en mantener viva la memoria disidente de la opresión durante la dictadura, ya que las narraciones orales sobre la época pueden ser convertidas en artefactos culturales a través de su interpretación musical. Si un recuerdo puede ser convertido en cante flamenco e incluso llegar a ser grabado, puede sobrevivir el tiempo gracias a su conversión en un medio de la memoria cultural. Pero, ¿cómo pueden entrar las narraciones orales sobre la dictadura en esta memoria oficial, controlada por las instituciones oficiales de la España franquista? Esta pregunta conduce a discutir un aspecto crucial de las letras del cante: la forma exterior en la que se manifiestan.

El carácter lírico y ‘popular’ del cante y la dictadura

La pregunta sobre si las letras del cante se consideran absolutamente líricas o también en alguna forma narrativas, depende en gran medida de su recepción y si se presta más atención a la interpretación musical de unos pocos versos o a una coherencia, también a nivel textual, en la pieza musical completa. Ya se ha comprobado que determinar cuál es la unidad de análisis adecuada para las letras del cante flamenco es un tema complejo (Homann, 2021: 319-324). Al tener que elegir entre considerar el nivel más restringido de la breve *copla suelta*, que generalmente consta de tres a seis versos, o el nivel más amplio de las *letras del cante completo*, el conjunto de coplas que el cantaor incorpora en la pieza musical (Homann, 2021: 319), surgen ventajas y desventajas que se pueden superar teniendo en cuenta ambos niveles. El contexto más amplio puede ayudar a precisar los posibles significados de cada copla de manera más precisa. Cuando se da prioridad absoluta al análisis musical y las coplas sueltas, según toda lógica, se pierde la perspectiva del contexto global del texto, lo cual, sin embargo, resulta necesario para interpretar el contenido de un poema. Frecuentemente, las coplas en las que predomina la perspectiva de un yo



pueden ser extraídas de diálogos de textos cantados más bien narrativos, los cuales están mayormente narrados en tercera persona, como los romances. La conveniencia de las consecuencias de este desgarramiento de un contexto general en tiempos de dictadura es que el texto cantado parece apolítico y, por tanto, inocente ante los ojos de la censura, lo que podría permitir que los cantes y sus letras se difundieran sin problemas. Los cantaores aparentan estar repitiendo meramente ciertos fragmentos de textos antiguos que, a simple vista, no parecen tener una carga política significativa y, en el mejor de los casos, transmiten emociones individuales intensas.

No obstante, una década después de la muerte de Franco, José Luis Ortiz Nuevo (1985) publica la antología *Pensamiento político en el cante flamenco*, en la que recopila letras desde los inicios del cante en el siglo XIX hasta el levantamiento franquista en 1936, y muestra la dimensión marcadamente política de muchas coplas flamencas, incluso las más breves.

De todas formas, en los debates sobre el flamenco, hoy en día, con frecuencia se sigue defendiendo la opinión de que los propios cantaores y cantoras no sabrían lo que significan las letras que cantan; ante todo se dice esto de los artistas de mayor edad, lo que además se subraya en las investigaciones basadas en entrevistas y conversaciones, por ejemplo, la de Chuse (2007: 73). Paradójicamente, el cantaor gaditano Aurelio Sellés, que vivió entre 1887 y 1974, declara que, según su experiencia personal hecha en su juventud, “los antiguos daban más importancia a la letra” (citado en Vergillos, 2002: 118). Esta afirmación se refiere tanto al interés en el contenido como a la producción de nuevas letras, que experimentaron un auge durante la Segunda República. Las letras de autor, compuestas para entrar a continuación en el caudal tradicional del cante, resultan importantes a nivel político. En cuanto al abandono tanto de la producción de nuevas letras como del interés general en conocer su significado a nivel textual, observado por Sellés, sostengo pues que nos encontramos, de nuevo, ante un aspecto relacionado con la dictadura franquista en la que le tocó vivir al cantaor gaditano al final de su vida, pues su afirmación se puede explicar por los 36 años en los que no era bien visto ni siquiera permitido interpretar los textos a nivel textual y narrativo, aparte de su



interpretación como expresiones míticas de los sentimientos del pueblo español de siglos pasados. Visto como tal, el flamenco fue apropiado por el régimen como herramienta de propaganda e instrumento de la diplomacia pública (Sanz & Morales, 2018: 211) y tuvo un papel relevante en la construcción de la identidad nacional centralizada y uniforme, fusionando elementos políticos, culturales y estéticos en su narrativa unificadora y esencialista (Casellas, 2017: 199). Con una visión estereotipada e idealizada de la cultura popular española, lo nacional fue construido en base de la promoción de una historia nacional mitificada junto a una estética de la españolada manifestada en una serie de símbolos tradicionales que se consideraban representativos de la Hispanidad. En este contexto, se exaltaron las antiguas canciones populares, presentándolas en el marco del *nacionalflamenquismo* como expresiones atemporales de la identidad española. Para poder el franquismo apropiarse del flamenco con estos fines propagandísticos y promocionales del turismo como producto folclórico español primigenio, era necesario suprimir la dimensión política de las letras flamencas. Este objetivo se consiguió al subrayar la dimensión netamente lírica de las coplas antiguas para excluir los elementos narrativos y enfatizar el anonimato de su autoría, reforzando incluso el discurso laudatorio y mitificador ya existente sobre el uso exclusivo de los viejos versos de la tradición popular.

En este contexto, son relevantes las aportaciones escritas sobre la cultura musical publicadas durante el franquismo. Como pionero, en el 1955, el argentino González Climent, afincado en Córdoba, hace equivaler las culturas del toreo —asimismo apropiado por el franquismo— y del flamenco en el libro *Flamencología: toros, cante y baile*, prologado con elogios por el reconocido falangista José María Pemán. En cambio, Steingress (2005: 155-159) destaca la falta de un análisis crítico o científico del escrito ensayístico. Con respecto a la dimensión política y social del cante, González Climent cimienta simplemente la opinión del flamenco como un arte meramente popular que siempre evitaría la expresión de cualquier disidencia o protesta social y niega la existencia de cualquier contenido político en el flamenco. Incluso critica abiertamente lo que considera un intento de abusar del flamenco para promover una agenda política en contra del régimen franquista (Casellas, 2017: 199). Así comienza a dar al



flamenco un ropaje de inocencia política para poder valorizarlo en el ámbito cultural del franquismo. Basándose en varios puntos en lo escrito por González Climent, Ricardo Molina y Antonio Mairena publican en 1963 *Mundo y formas del cante flamenco*, considerada durante mucho tiempo la biblia del flamenco, con el objetivo de realzar el cante flamenco, especialmente el interpretado por gitanos, y enfatizar así su carácter tradicional, prescindiendo por completo de considerar cualquier dimensión narrativa o política de las letras al presentar únicamente ejemplos de una multitud de coplas sueltas y líricas como arquetipos de la poesía flamenca. En cuanto a la apropiación del flamenco por parte del franquismo, se observa que la estrategia asociada de vender el flamenco como un patrimonio cultural ancestral de los gitanos —que en ningún caso abordaría problemas actuales, sino a lo más una persecución universal durante siglos y, sobre todo, aspectos personales y apolíticos como el sufrimiento del yo lírico, representando a figuras precedentes, de los tiempos fundacionales de la cultura flamenca—encontró un apoyo relativamente amplio en esta comunidad, ya que los artistas podían así presentar su arte como una antigua tradición propia y ganar algo de dinero. Simplemente no se les permitió actuar políticamente, como hicieron los andalucistas antes de la dictadura, por ejemplo, Blas Infante, pero como a los gitanos se les consideraba relativamente inofensivos en cuanto a pensamientos de independencia política, se les legó este patrimonio (Washabaugh, 1996: 162). Por lo tanto, la corriente del *mairenismo*, desarrollada como escuela de pensamiento particularmente después de la publicación de *Mundo y formas del cante flamenco*, reforzando las tendencias conservadoras entre los artistas del flamenco, no se opone realmente a los paradigmas del franquismo. El flamenco tradicionalista, considerado como el más puro, encontró, en cambio, muchos partidarios entre la gente de la derecha política, que, como los señoritos del siglo XIX, formaron una afición solvente. Los artistas más subversivos, propagando ideas nuevas de su tiempo, tenían que ajustarse a las correspondientes normas artísticas conservadoras y cantar al estilo gitano para ganarse el respeto del resto de la comunidad artística. Como consecuencia reinaba, en aquel momento, un ambiente que sólo aceptaba las antiguas coplas líricas del acervo supuestamente popular y rechazaba cualquier creación nueva



y/o narrativa. Otro poeta y escritor conocido por su abierta postura franquista fue el sevillano Aquilino Duque, que en su libro posterior *La era de Mairena* sobre el flamenco de la época cita una conversación entre los poetas Francisco Moreno Galván y Ricardo Molina, ambos promotores del cante, en la que Molina, muy representativo del clima mencionado, responde a la confesión de Francisco Moreno Galván de haberle escrito unas letras a José Menese: “Yo que tú antes me hubiera cortado una mano... ¡Si ahí está el acervo popular! ¿Qué necesidad hay de escribir letras nuevas?” (Duque, 1995: 53). Con todo acierto deduce de esta cita recientemente Martín Cabeza (2018: 281), teniendo en cuenta el gran riesgo que corría Moreno Galván con su labor creativa que “[h]ubo, y quizás haya aún, un rechazo frontal a la renovación temática de las letras flamencas por mucho vínculo que éstas pudieran tener con las tradicionales”. Por lo tanto, los artistas que querían actuar políticamente tenían que contrarrestar este rechazo a cualquier innovación con una muy sutil presentación de las letras de nueva creación, textos individuales que articulan una memoria colectiva, para poder llegar a grabarlas en los medios habituales de la época, vinilos o casetes, y conseguir un efecto a nivel político y social.

Las letras políticas como memoria colectiva de la época del franquismo

La combinación del desdén por las letras de nueva creación y las narraciones largas en el flamenco junto con el peligro de problemas debidos a la censura y las sanciones impuestas en la dictadura son, sin duda, responsables de que haya muy pocas excepciones de autores de nuevas creaciones, que llegaron a grabarse y mantenerse así hasta la actualidad. En realidad, la composición de nuevos soportes literarios para el cante con un contenido político se limita a una figura que merece un tratamiento especial, aunque ya existen algunos estudios sobre el artista y escritor evidentemente antifranquista de La Puebla de Cazalla: Francisco Moreno Galván.

Según Cenizo (2004: 308), que hoy en día compone letras para varios cantaores, la finalidad y el sentido de esta labor creadora consiste en que estos textos sean cantados, por lo que casi todos los letristas también los alinean métricamente con el cante en sus diversos palos y estilos. Si las letras del cante



no se cantan, no suele haber apenas posibilidades de difundirlas, salvo en recopilaciones de letras, que, sin embargo, tampoco se publicaron durante la dictadura. Esta escasez puede deberse al hecho de que casi todas las coplas tradicionales relevantes se encontraban ya en la obra de Demófilo, publicada en 1881, y también su hijo Manuel Machado, poeta con simpatías por el falangismo, publicó en 1912 su obra *Cante hondo: cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía* con sus propios versos flamencos. Existe una conexión entre el discurso sobre las cualidades ideales de la poesía flamenca en este periodo y el hecho de que se prefieran los textos del poeta leal al régimen o los directamente tradicionales: las creaciones de Manuel Machado estaban extraordinariamente orientados hacia la tradición o en muchos casos eran sólo ligeras variaciones de las coplas tradicionales, por lo que la predilección de los cantaores por sus coplas se entiende por su comprensión de los mecanismos de la poesía tradicional atribuida al pueblo.

Las letras inventadas por Francisco Moreno Galván y cantadas por José Menese

Así pues, la clave del éxito del trabajo de este letrista comprometido reside en esa comprensión de los mecanismos de la lírica popular y tradicional del flamenco. Martín Cabeza (2018: 119) indica que Francisco Moreno Galván ha creado letras para tres cantaores nacidos en la misma Puebla de Cazalla, que son Diego Clavel (1946), Miguel Vargas (1942-1997) y, como mayor beneficiado, José Menese Scott (1942-2016), adaptando éstas a los estilos musicales preferidos de sus intérpretes flamencos. No obstante, resulta curioso que en estas nuevas letras compuestas se puede apreciar un uso frecuente de unidades textuales coherentes y, así, de la estrategia de narrar una historia en unos poemas compuestos por varias coplas. Esta tendencia también se puede ver en los ejemplos proporcionados por Martín Cabeza, gracias a que este investigador aborda 18 letras cantadas por José Menese, que parecen estar compuestas directamente como una unidad textual por el letrista. En las transcripciones se puede apreciar que la unidad de sentido de las letras va más allá de las breves estrofas aisladas con sus versos habituales de mínima extensión. Se desarrolla



en cambio un significado más amplio que trasciende las coplas de hasta seis versos, aunque las letras fueran percibidas por la mayoría de sus receptores según la forma de la copla suelta. En relación con esto, resulta relevante que Moreno Galván solía inspirarse en cada caso de estrofa autónoma en una copla tradicional para componer su nueva microunidad textual, para que el cantaor, en su interpretación, pueda apoyarse en la música que le resulta familiar. Martín Cabeza (2018: 148) muestra documentos manuscritos del poeta, en los que se observa claramente el modelo de un texto conocido antiguo, con el fin de orientarse sobre el texto frecuentemente repetido en la tradición oral. De esta manera, a nivel musical, las pausas, los acentos y las rimas suelen coincidir. En consecuencia, aumenta la complejidad de la tarea creativa del poeta y resalta la particularidad de esta forma de poesía, que siempre debe estar subordinada a su realización por el cantaor y su interpretación musical (Martín Cabeza, 2018: 149). Por otro lado, en el contexto de la dictadura, esto ayuda a presentar la nueva letra como antigua, es decir, meramente tradicional y popular para no llamar la atención sobre su contenido político y adaptado a la situación actual. Lógicamente, este mecanismo crea una gran intertextualidad entre todas las letras flamencas, que es necesario analizar más detenidamente, ya que también la hay con otros géneros literarios que forman raíces centrales para el cante, como lo es el romancero.

El soporte literario narrativo y cuasi-épico de un cante publicado como *martinetes* en los sesenta, que hoy se conoce también como el “Romance de Juan García”, relata la condena de un personaje ficticio que se convierte en un símbolo heroico de los perseguidos durante la dictadura. Mientras que la música del cante a palo seco sigue el modelo tradicional de los *martinetes*, las letras constituyen un documento literario con un marcado tono rebelde y antifranquista. Por primera vez, el cante se publicó en 1968 como “martinete”, segundo tema en el álbum *Menese*. En 1971, se lanzó por RCA Víctor como un sencillo de 7 pulgadas bajo el título “Romance de Juan García”. En la posterior antología *Medio Siglo de Cante Flamenco* (1987) se titula “Fue sentenciao Juan García (toná y martinete)”. Las diferentes denominaciones sugieren cómo se vendió esta pieza: para no llamar la atención sobre el nivel textual, en fechas tempranas



se presenta sólo como cante flamenco tradicional, después con el ropaje de un corriente romance flamenco, revalorizado por las grabaciones de Mairena en los años 60 y, finalmente en los años 80, centrándose en el íncipit del texto literario. Durante la dictadura, el mensaje sólo podía transmitirse bajo la cubierta de la música tradicional y las letras narrativas constituyen una memoria comunicativa que no pudo hacerse cultural sino después de la dictadura, gracias a sus interpretaciones.

El texto del romance de autor consta de una serie de versos que se pueden categorizar en cinco estrofas, cada una con cuatro versos octosilábicos (Martín Cabeza, 2018: 116). En cuatro de estas estrofas, los versos pares riman en la asonancia -ó-, lo cual muestra la conexión existente entre los diferentes elementos de manera evidente. A excepción de la última estrofa, el poema es narrado en tercera persona, lo cual sitúa el texto en la categoría de un romance noticioso: relata la historia del personaje Juan García, quien fue sentenciado sin juicio, golpeado a muerte con un mosquetón y abandonado amarrado al lado de una carretera. Los datos del lugar como “en el camino a Morón” y la fecha concreta, “primera noche de agosto” sin especificación del año, conceden al texto más autenticidad y, a la vez, una gran universalidad. También el protagonista, cuyo apellido coincide con el primer apellido de Federico García Lorca, tiene un nombre aplicable a toda persona del colectivo ‘pueblo’ y se entiende, por lo tanto, de manera simbólica, por lo que Martín Cabeza (2018: 118) destaca la deseada trascendencia de estas letras, llegando desde un ejemplo particular a lo general universal. La Puebla de Cazalla constituye un microcosmos que simboliza la España de esa época y el personaje central se convierte en representante de todos los disidentes asesinados y silenciados cuyas historias no aparecen en la memoria oficial:

Y así murió Juan García
Testamento no escribió,
Pero lo que Juan dejaba
El pueblo lo arrecogió.



Al retomar su legado, el pueblo introduce sus recuerdos en la subversiva memoria colectiva que se transmite tanto en la dimensión comunicativa como posteriormente en la cultural, gracias a la ejecución musical del texto y su grabación como *martinetes*.

En la última estrofa del poema, una cuarteta de despedida, hay un cambio tanto de rima como de perspectiva y la voz del poema se expresa en primera persona⁴, jurando haber dicho la verdad y enfatizando el silenciamiento de las voces disidentes durante la dictadura:

Y dije verdad
Como yo lo que dije era verdad
Como la verdad dolía
Me han mandadito a callar.

Con respecto a la sobresaliente intertextualidad del texto con otros de la tradición flamenca, se puede constatar de que se trata de una conocida fórmula flamenca transformada. El modelo tradicional se emplea en innumerables *tonás* y *martinetes* y puede interpretarse como un indicio más de que todas las letras de estos palos derivan de textos romancísticos narrativos en los que un narrador, que así se identifica y da fe de su credibilidad, relata determinados acontecimientos de interés social:

Y si no es verdad
Que Dios me mande la muerte,
Si me la quiere mandar.

De ahí que Martín Cabeza asigna a la última estrofa la función de “denunciar la censura en otro ejemplo de reinención desde la tradición para expresar sobre la contemporaneidad” (2018: 119). La expresión de una “reinención desde la tradición” resulta crucial, ya que las letras se basan en las tradicionales para modificarlas ligeramente y disfrazar el mensaje con lo que es culturalmente aceptado en la época. Esto se nota, además de en el soporte literario, a nivel musical, ya que se puede catalogar la versión cantada en cuatro

⁴ Existe cierta ambigüedad si tras el cambio de instancia, el yo se refiere a la voz del narrador o a la del personaje.



estilos de *tonás* tradicionales distintos, entonados en las décadas anteriores por el cantaor gitano Rafael Romero 'El Gallina' (1910-1991) al que se asigna en la cultura flamenca la autoría de la música (Martín Cabeza, 2018: 118). Al enfatizar el discurso flamencólogo de la época en extraordinaria medida la ejecución musical, en vez del contenido textual, se puede percibir este cante más bien como un homenaje al cantaor. Para aprovecharse de esto, los dos artistas de La Puebla siguen los modelos establecidos y se articulan mediante la estrategia de esconderse detrás de la máscara de expresión meramente musical para poder narrar de forma sutil, lo que hizo posible la publicación del cante ya en los años sesenta.

Hoy en día, ese cante a palo seco es revalorizado en la memoria cultural, entre otros aspectos, gracias a una estrategia intermedial, ya que el conocido artista plástico e ilustrador audiovisual Patricio Hidalgo Morán creó en el 2015 un video, accesible en Internet⁵, para apoyar visualmente esta pieza artística flamenca y reforzar su mensaje.

Otro ejemplo de un reconocido cante básico demuestra la misma narratividad de sus letras, otra vez, escondida tras la dimensión musical de la ejecución de unas *seguiriyas* tradicionales, otra modalidad central del concurso flamenco de 1922. Las letras del cante con el título "Se abrieron las puertas", publicado ya en 1967 en el álbum *Cantes flamencos básicos*, narran un relato coherente sobre la persecución bajo la dictadura y destacan asimismo por su intertextualidad, ya que son compuestas por fórmulas frecuentemente usadas en las *tonás* y los *martinetes*. Si examinamos la primera estrofa, sobresalta su semejanza con las coplas tradicionales del flamenco:

Se abrieron las puertas
y sonó una voz,
Ya principiaron la pública audiencia
que lo condenó.

En las letras de los *martinetes* y especialmente las *carceleras*, estilo afín, aparece con frecuencia el motivo del litigio legal con una consiguiente sentencia,

⁵ Disponible en: <https://vimeo.com/126827189> [Fecha de consulta: 9 de junio de 2023].



mayoritariamente percibida como injusta por la voz del poema. A nivel textual, se combina a menudo el inicial verso “A la puerta llaman”, fórmula del incipit de romances tradicionales como el Bernal Francés, con versos como “Me meten en una sala / y me toman la declaración” o “Ya han tocado el toque de silencio / ya nos mandaban a callar”, revelando una narración de un juicio y una condena, con frecuencia a nivel colectivo. Por ejemplo, los martinetes que cantó el mencionado Rafael Romero ‘El Gallina’, registrados en sus *Grabaciones en París 1956-1959*, se refieren desde la primera estrofa a esta temática de injusticias jurídicas:

¿En qué tribunal se ha visto
y en qué sala y en qué audiencia
al reo darlo por libre
y al libre darle sentencia?

Además, del también ya mencionado Aurelio Sellés quedan grabados unos *martinetes* en su *Obra completa*, en el apartado de cantes inéditos y con el título “Desgraciadito de aquel que come”, en los cuales el cantaor gaditano mezcla precisamente la copla tradicional insertada por Cela en su novela con esta última, asimismo de autoría anónima y transmitida también por Rafael Romero.

También las letras de los *martinetes* “Las doce acaban de dar” que canta Camarón de la Isla en el álbum *Caminito de Totana* (1973) aluden al proceso judicial de sentenciar a la voz del poema, simplemente por el hecho de ser gitano:

Las doce acaban de dar
y en el reloj de la Audiencia
las doce acaban de dar,
pendiente de mi sentencia,
Dios mío, ¿qué pasará?
y porque he nacido gitano.

En esta línea, las letras compuestas por Moreno Galván para que Menese las interpretara por *seguiriyas* retoman estos elementos conocidos de la tradición y relatan la sentencia a muerte del hermano del yo -otra vez, una figura de gran trascendencia-, articulada en las cuatro coplas, lo cual se ve explícitamente en la tercera estrofa:



Ya habían dado las doce
cuando lo sacaron,
ya no son blancas las paredes blancas
donde lo mataron.

Gracias a la gran universalidad del texto, que se oculta con su extraordinaria intertextualidad tras elementos tradicionales y puede relacionarse con cualquier persecución, no despierta la sospecha de una crítica política específica del franquismo, que debe ser interpretada primero por la audiencia. En este contexto, un examen más detallado de la actividad compositora de Moreno Galván revela directamente su orientación política, por lo que hoy ya no hay duda a qué se refieren las letras de estos cantes a palo y *seguiriyas*, palos básicos muy valorados del cante.

Las otras formas de expresión de la memoria disidente en el cante

De cualquier forma, durante el franquismo, hubo otros cantaores disidentes además de Menese. Diego Clavel y Miguel Vargas interpretaron también nuevas letras compuestas por Francisco Moreno Galván, nunca exentas de un tono político. Asimismo, se suelen mencionar al cantaor granadino Enrique Morente (1942-2010) y a Manuel Gerena, nacido en 1945 en La Puebla, como figuras relevantes en el cante disidente al franquismo. Así, como Moreno Galván escribió nuevos textos para varios intérpretes, además de que otros intérpretes, como los dos mencionados, también se atrevieron a experimentar, cantando textos asignados a determinados autores, hay algunos artistas rebeldes más del lado de los cantaores. Se sobreentiende que se puso un ojo más estricto por parte de los censores sobre los músicos, ya que realmente actúan con los textos en público en su puesta en escena musical.

Con respecto a los medios de la memoria colectiva, debido a las todavía limitadas posibilidades de grabación sobre la mitad del siglo XX, sólo los pocos cantes conservados en discos o fijados de otro modo en cualquier soporte pueden pasar a la memoria cultural como testimonios y recuerdos de la dictadura. Sin embargo, las letras de transmisión netamente oral que no fueron grabadas en su momento y de las cuales no tenemos constancia, asimismo influirían políticamente y desempeñarían un papel relevante en la memoria



comunicativa. Las letras cantadas sin registro se ejecutaban en dos contextos, por lo que se controlaban de forma diferente y habrá que analizar su potencial político a dos niveles. A nivel informal, el cante podía realizarse en privado, en el sentido de no comercial para el propio entretenimiento dentro de un grupo más o menos cerrado, también en espacios públicos, lo que ofrece oportunidades para la articulación clandestina y difusión de ideas políticas prohibidas. Por parte del régimen, varias medidas fueron tomadas para evitar esto. En esta línea, Washabaugh (1996: 14) interpreta el aumento de los carteles que decían “se prohíbe el cante”⁶ en los locales de la época como una muestra de que el cante improvisado entre amigos y conocidos, por ejemplo, en la barra de un bar, era incontrolable y podía dar lugar a la articulación de ideas disidentes en lugares donde el control del contenido de las letras empleadas no podía ser continuamente garantizado.

Así, el franquismo permitía solo el flamenco profesional y turístico en los tablaos oficiales y, a nivel más formal, la prohibición de cualquier soporte literario con contenido político se evidencia en la supervisión de las presentaciones en estos tablaos. La siguiente anécdota contada por la bailaora Matilde Corral, nacida en 1935 en Sevilla, demuestra dos aspectos. Por un lado, señala la importancia que puede tener la autoría de un texto en relación con la acción política subvertida, sobre todo teniendo en cuenta que, en el flamenco en general y especialmente en esta época, se prefieren las breves coplas líricas de la tradición oral con su autoría atribuida al pueblo. Por otro lado, resulta evidente que los artistas sí tenían conciencia del contenido de las letras y jugaban con la dificultad de comprender las letras del cante y atribuirles una autoría. Durante la década de 1960, los censores visitaban los tablaos para controlar el contenido literario del cante, tomando nota de las letras interpretadas en una libreta. Cuando un censor preguntó a la artista sobre su origen, “yo le decía inocente, mire, no lo sé, eso lo canta todo el mundo, es popular” (citado en Carrasco, 2010:

⁶ Estos carteles han llegado hasta nuestros días, lo que, aparte del debate sobre las horas hasta las que se permite cantar sin molestar a los vecinos o la calidad del cante, se debe a la indicación de que, si algo se prohibió en un momento determinado, hasta entonces existía: muchos tabancos flamencos se adornan orgullosamente con estos carteles para demostrar que seguramente se ejecutaba el flamenco en su local desde hace mucho tiempo.



14). Ya hemos visto que, en el mundo flamenco, hasta hoy es común que artistas y aficionados declaran su desconocimiento de las letras a través del anonimato de la autoría, es decir, remiten a la procedencia de las letras del acervo 'popular'. De esta forma, el flamenco ha podido presentarse durante la dictadura como inocente, desentendiéndose de cualquier responsabilidad sobre el contenido que todo autor suele tener, al remitirse a la tradición ancestral de orígenes mitificados. No obstante, la información realmente relevante de la anécdota viene a continuación: "Pero yo sabía que no, que tenía autor. Unas veces era Rafael Alberti y otras Lorca. Pero ellos nunca averiguaron de quien y nosotros seguimos bailándolas" (citado en Carrasco, 2010: 14). Al nombrar dos poetas asociados al bando republicano, esta bailaora da cuenta de la importancia de las letras de autor al igual que de la gran simbología que han adquirido estas figuras tanto para el cante flamenco como para la lucha política. Ambos conocían muy bien al cante y compusieron poemas relacionados con esta cultura, que a partir de la transición se han interpretado en clave flamenca en múltiples ocasiones hasta la actualidad. Alberti, de todos los poetas de la Generación del 27 unos de los más activos a nivel político, se encontraba en el exilio hasta después de la muerte de Franco y Lorca fue asesinado a inicios de la Guerra Civil, por lo que ambos se convirtieron en figuras simbólicas para una memoria contraria a la oficial. Particularmente relevante para la manifestación política en el flamenco es el cante de textos poéticos escritos por intelectuales asociados a una determinada ideología contraria durante el franquismo, dentro los cuales los poetas silenciados, encarcelados y asesinados por el falangismo cobran especial importancia, gracias a lo que refleja una interpretación de un poema suyo. En general, la conmemoración de los poetas muertos como símbolos del antifranquismo se convierte pues en un aspecto crucial a la hora de mantener una memoria colectiva disidente. Estos poemas ni siquiera tienen por qué tener un contenido explícitamente político, caso de los del *Poema del cante jondo* o del *Romancero gitano* lorquiano. La imagen de Lorca, debido a su asesinato en agosto de 1936 y la prohibición de publicaciones de su obra poética, junto a la de Alberti y Hernández, hasta 1960, se ha desarrollado hacia un símbolo del pensamiento antifranquista. Al poeta granadino y su vínculo con el mundo del



cante está dedicado el capítulo 95 de la serie televisiva *Rito y Geografía del Cante*, emitido el 24 de septiembre de 1973 con el título “García Lorca y el flamenco”. En el conjunto de sus 100 episodios, emitidos entre el 23 de octubre de 1971 y el 29 de octubre de 1973, la serie documental realiza también una crítica muy sutil al franquismo y a su política de apropiación de la cultura flamenca, al atribuir su herencia a familias andaluzas que cultivaban el flamenco en la periferia, fuera de los círculos folclóricos del nacionalflamenquismo promovidos por el régimen (Washabaugh, 1996: 157).

De los grandes poetas de la primera mitad del siglo XX, que tenían una relación muy íntima con el flamenco, además de Lorca, es Miguel Hernández el ejemplo más notorio. Enrique Morente fue pionero en cantar poemas escritos suyos, como “El niño Yuntero” y “Aceituneros”. Por primera vez documentado en público, lo hizo en un recital en la Universidad de Granada en mayo de 1970 (González Sánchez, 2016: 40). En su disco siguiente, *Homenaje Flamenco a Miguel Hernández* de 1971, Morente incluyó versiones de tres poemas del autor. El título del disco pone de manifiesto a quién va dirigido su cante y muestra su postura política en el contexto de la época, recordando al poeta antifranquista de Orihuela, incluso bajo el franquismo. Una vez que haya conseguido esta simbología política y se ha roto el hielo, desde entonces varios cantaores, entre ellos Manuel Gerena, suelen cantar sus poemas, no principalmente destinados a una interpretación flamenca. En este contexto, cabe señalar que el joven Hernández también compuso las arquetípicas coplas flamencas de cuatro versos a petición del cantaor Antonio García Espadero ‘Niño de Fernán Núñez’ que las entonaría (González Sánchez, 2016: 26), bien que no son éstas las que se cantan en la actualidad sino los poemas por los que el poeta es más conocido. Esto no deja lugar a dudas de que el objetivo principal es rendirle homenaje, a través de su renombre y de lo que encarna en la dimensión política de la memoria cultural, para despertar este “gran interés en recuperar y hacer presente la voz de poetas que por razones ideológicas habían sido silenciados” (González Sánchez, 2016: 205).

También los cantaores pueden componer sus propias letras, lo que, sin embargo, vuelve a limitarse en el flamenco durante la dictadura a una sola figura,



la de Manuel Gerena. Realizó su primera actuación ante una audiencia pública como profesional en Alcalá la Real, en el teatro Martínez Montañés, en 1968 y lanzó su primer álbum, *Coplas para Manuel Gerena*, en 1972, seguido por *Cantes del pueblo para el pueblo* de 1974, publicado también durante la época final de la dictadura. Este álbum contiene varias letras nuevas de tono marcadamente político, lo que le causó problemas con las instituciones oficiales. Fue él quien en los últimos años del franquismo abrió la puerta para todos los cantaores que siguieron su camino, cantando textos que ellos mismos habían compuesto y que son valiosos testimonios de la dictadura, aunque no hayan llegado a ser publicados durante ese régimen sino inmediatamente después.

Conclusiones y perspectivas de investigación

En el flamenco existe el prejuicio de que todas las letras han de ser antiguas y netamente líricas para satisfacer las necesidades comunicativas de los cantaores: la transmisión de sentimientos extremos, personales e íntimos. Aunque muchas letras consistan en estrofas cortas, la mayoría de cuatro versos, aparentemente encadenados al azar, también hay letras relevantes que provienen de géneros épico-líricos, como el romancero, que se caracterizan por su carácter narrativo. Para que el franquismo se apropiara del flamenco con propósitos propagandísticos y promoviera el turismo como un producto folclórico español original, era necesario suprimir la dimensión política de las letras flamencas, lo que se logró enfatizando su carácter puramente lírico y excluyendo simplemente los elementos narrativos para incluso reforzar el discurso sobre el uso exclusivo de los antiguos versos de la tradición popular. Así, se olvidó la dimensión narrativa de las antiguas letras flamencas, lo que va de la mano del olvido y silenciamiento de las memorias disidentes bajo la dictadura franquista. Se pretendió así privar a los artistas disidentes de la posibilidad de ser explícitamente activos políticamente a través de las letras de su música, pero al mismo tiempo les permitió, al ajustarse aparentemente a esta norma, difundir sus versos altamente políticos sobre la opresión y el asesinato de discrepantes de forma encubierta y hacer llegar su mensaje sutilmente a los oyentes. Las letras de Moreno Galván para José Menese revelan textos narrativos de nueva



creación, pero no son directamente expuestos como tales, ya que se adhieren estrictamente a los modelos musicales y literarios del flamenco tradicional para evadir la censura al aparentar seguir únicamente la tradición: ambos se benefician del hecho de que los estilos básicos de *tonás* y *martinetes*, al igual que las *seguiriyas*, se definen principalmente por sus aspectos musicales, en vez de por un carácter narrativo de sus textos. Los responsables de las nuevas letras necesitaban un profundo conocimiento de esta tradición para crear nuevas composiciones que pudieran eludir la censura como meros cantes flamencos convencionales y, a finales de la dictadura, entrar así en la memoria cultural. Como se ve también perfectamente en la novela de Cela, durante la época se prestaba poca atención a los cantaores, y aún menos a las letras cantadas, lo que permitía al flamenco venderse como ‘apolítico’ e ‘inocente’, es decir, ajeno a posibles protestas o reivindicaciones políticas en la memoria colectiva.

Y es que las memorias deben poder articularse comunicativamente para sobrevivir, lo que se realizó en el flamenco también con el cante de textos compuestos por poetas afiliados a ideologías opuestas a la del régimen franquista, como Lorca o Miguel Hernández. Otro indicio de peso a favor de la hipótesis de que los textos narrativos estuvieron realmente mal vistos durante el franquismo y que ello contribuyó a que la atención se centrara casi exclusivamente en las coplas sueltas líricas es que, tras la muerte de Franco, se observa un gran aumento de los textos narrativos, que retoman el tema de la opresión, la persecución y el silenciamiento de otras voces, a nivel musical y textual de acuerdo con la vieja tradición de los palos básicos e informan sobre la dictadura franquista. Estos textos constituyen asimismo documentos centrales de la memoria cultural, aunque no se publicaran en tiempos de la dictadura, sino inmediatamente después de ella, y ofrecen perspectivas de investigación.



BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Jan [1992] (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo*. Traducción de Ambrosio Berasain Villanueva. Madrid: Gredos.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2004). “Copla flamenca: fuentes cultas y populares”. En Pedro Piñero y Antonio Pérez Castellano (eds.), *De la canción de amor medieval a las soleares*. Sevilla: Fundación Machado, pp. 581-587.
- CARRASCO, Marta (2010). “De cuando el flamenco echa mano de la poesía”, *Mercurio, Panorama de libros: la poesía del flamenco*, n.º 123, pp. 14-15.
- CELA, Camilo José [1951] (2021). *La colmena*. Edición de Jorge Urrutia. Madrid: Cátedra.
- CENIZO, (2004). “La historia de una gran emoción”, *Litoral: La poesía del flamenco*, n.º 238, p. 308.
- CENIZO, José (2009). *Poética y didáctica del flamenco*. Sevilla: Signatura.
- CHUSE, Loren (2007): *Mujer y flamenco*. Sevilla: Signatura.
- DUQUE, Aquilino (1995). *La era de Mairena*. Sevilla: La Carbonería.
- ERLL, Astrid (2012): *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Traducción de Johanna Córdoba y Tatjana Louis. Bogotá: Universidad de los Andes.
- GARCÍA LORCA, Federico [1922] (1984). “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’”. En *Conferencias I*. Introducción y notas de Christopher Maurer. Madrid: Alianza, pp. 43-83.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo (1955). *Flamencología: Toros, cante y baile*. Madrid: Sánchez Leal.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carmen (2016). *La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- HOMANN, Florian (2020). “Las letras primitivas de los cantes a palo seco, tonás y martinetes: romances narrativos sobre la Prisión General de los Gitanos”, *Cultura, Lenguaje y Representación*, n.º 24, pp. 89-104.
- HOMANN, Florian (2020). *Cante flamenco y memoria cultural*. Madrid: Iberoamericana.
- LEFRANC, Pierre (2009). “La génesis de martinete I”. Disponible en <https://www.jondoweb.com/contenido-la-genesis-de-martinete-i-746.html> [Fecha de consulta: 09 de junio de 2023], s.p.
- LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, Jesús (2017). “The politics of Flamenco: La leyenda del tiempo and ideology”, *Popular Music*, 36, 2, pp. 196-215.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio [1881] (1975). *Colección de cantes flamencos: recogidos y anotados por Demófilo*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- MARTÍN CABEZA, Juan Diego (2018). *Estética de lo jondo: poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Manuel (2014). *Los gitanos y gitanas de España a mediados del siglo XVIII: El fracaso de un proyecto de ‘exterminio’ (1748-1765)*. Almería: Universidad de Almería.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973). *Estudios sobre el romancero*. Madrid: Espasa Calpe.



- MONLEÓN, José (1966). “Flamenco: de Triana al barrio de Santa María II”, *Triunfo* XXI, 199 (26 de marzo), pp. 34-43. Disponible en <http://hdl.handle.net/10366/54782> [Fecha de consulta: 09 de junio de 2023],
- NÚÑEZ, Faustino (2011). “Flamencopolis: Letras”. Disponible en <https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/letras> [Fecha de consulta: 09 de junio de 2023], s.p.
- PANTOJA, Dolores (2019). *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- SANZ DÍAZ, Carlos; MORALES TAMARAL, José Manuel (2018). “National Flamencoism: Flamenco as an Instrument of Spanish Public Diplomacy in Franco’s Regime (1939-1975)”. En Mario Dunkel & Sina A. Nitzsche (eds.), *Popular Music and Public Diplomacy*. Bielefeld: transcript, pp. 209-230.
- STEINGRESS, Gerhard [1993] (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (1989). “El romancero de los gitanos, germen del cante flamenco”. En Pedro Piñero *et al.* (eds.), *El romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*. Sevilla/Cádiz: Fundación Machado/Universidad de Cádiz, pp. 563-608.
- VERGILLOS GÓMEZ, Juan (2002): *Conocer el flamenco: sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura.
- WASHABAUGH, William (1996). *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford: Berg.
- ZOIDO NARANJO, Antonio (1999). *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Mairena del Aljarafe: Portada.

Diablotexto

Digital



“Y tú, ¿qué harás ahora?”: la fractura de la guerra en “La voz de los muertos”, de Luis Rosales

"Y tú, ¿qué haras ahora??": the Fracture of War in "La voz de los muertos", by Luis Rosales

**FRAN CONTRERAS
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO /
EUSKAL HERRIKO UNIBERSITATEA**

francontrarm@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2864-6191>

**Fecha de recepción: 5 de julio de 2023
Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 151-177
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27051
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Este trabajo propone un análisis amplio de “La voz de los muertos”, un extenso poema de Luis Rosales publicado durante la Guerra Civil. Considerar el poema como un documento histórico vinculado a un contexto histórico-ideológico determinado permite profundizar en el valor testimonial que adquiere el texto al plantear una visión del conflicto y sus consecuencias desde una perspectiva integradora que supera la versión tradicional que aún hoy enfrenta las memorias de ambos bandos. Así, el texto plantea la necesidad de una memoria nacional común al mismo tiempo que señala hacia una reconstrucción nacional en la que la memoria tendría un papel fundamental. La palabra poética de Rosales adquiere entonces una nueva dimensión como garante de una voz que todavía no ha sido debidamente escuchada.

Palabras clave: Luis Rosales; la voz de los muertos; Guerra Civil; testimonio; memoria

Abstract: This paper proposes a broad analysis of "La voz de los muertos", a long poem by Luis Rosales published during the Civil War. Considering the poem as a historical document linked to a specific historical-ideological context allows us to deepen the testimonial value that the text acquires by presenting a vision of the conflict and its consequences from an integrating perspective that goes beyond the traditional version that still today confronts the memories of both sides. Thus, the text raises the need for a common national memory and at the same time points towards a national reconstruction in which memory would play a fundamental role. Rosales' poetic word then acquires a new dimension as the guarantor of a voice that has not yet been duly heard.

Key words: Luis Rosales; La voz de los muertos; Civil War; testimony; memory



Palabras liminares¹

Luis Rosales Camacho (1910-1992) es uno de los poetas principales de ese grupo de escritores e intelectuales cuyas vidas y trayectorias se vieron enormemente afectadas por la Guerra Civil, entre los que se encuentran figuras como las de Miguel Hernández, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco o Dionisio Ridruejo, entre otros. Colaboró en varias revistas literarias importantes² antes (*Cruz y Raya*, *El Gallo Crisis...*) y después de la guerra (*Escoria*³, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Espadaña...*) y dio cuerpo a una obra poética que iría ampliando, revisando y reescribiendo a lo largo de los años. Entre sus principales poemarios destacan títulos como *Abril* (1935), uno de los libros de preguerra más importantes, *La casa encendida* (primera edición, 1949; segunda edición, 1967), o los tres volúmenes que componen *La carta entera*, escritos en 1980, 1982 y 1984, respectivamente, que profundizan en la propuesta de una “poesía total”, una “reintegración de la poesía” y una “totalización de su ámbito y su raíz” que proclamaban los poetas de la revista *Espadaña* a la altura de 1949:

“Poesía total”, y no poesía especialista, monográfica; poesía que, sin perder nada de las conquistas de la técnica poética, y del prodigioso aguzamiento de las dimensiones particulares de la sensibilidad, inteligencia, etc. [...] comience por arrancar del hombre entero, dado en su palabra entera, sin eliminar ni abstraer nada de lo contenido en su fluir real. Todo tiene que estar en la poesía, porque todo, de un modo u otro, entra y trasparece en el lenguaje, y la poesía es la plenitud, enteriza y universalizada, del lenguaje. Todo [...] tiene legítima residencia en la poesía, y no sumado, sino hecho uno; [...] unificado en la carne del poema (Valverde, 1949: 8).

¹ Fran Contreras es miembro del grupo de investigación de la UPV/EHU “Ideolit: La literatura como documento histórico: historia, ideología y texto” (GIU21/003) y miembro del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades “Historia, ideología y texto en la poesía española de los ss. XX y XXI (Continuación)” (PID2022-138918NB-100). Actualmente disfruta de una ayuda para la investigación dentro del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco.

² El estudio de Fanny Rubio [1976] (2003) sigue siendo fundamental para la comprensión del papel que desempeñaron todas estas publicaciones en el panorama literario y cultural de la España de la dictadura.

³ Para un análisis de la labor y la importancia de esta publicación, fundamental en los años de la inmediata posguerra, puede verse el completo estudio que Joaquín Juan Penalva (2004) dedica a la revista, recogido en nuestra bibliografía final, que incluye un apartado sobre el “grupo Rosales”, formado por Juan y Leopoldo Panero, José María Valverde, Ridruejo, Vivanco y el propio Rosales.



Por otro lado, su biografía es de sobra conocida y ha sido narrada y estudiada, a menudo, junto a la de otro gran poeta, Federico García Lorca, aunque no siempre con la debida justicia (recuérdese el título de la biografía que Félix Grande dedica al poeta granadino: *La calumnia. De cómo a Luis Rosales, por defender a Federico García Lorca, lo persiguieron hasta la muerte*). Rosales conocería a García Lorca en Granada en 1930, a través de Joaquín Amigo, a quien Rosales sitúa en el núcleo de sus amistades de juventud, en los inicios de su carrera poética, en torno a la revista granadina *El gallo*. Posteriormente, esa amistad se iría fraguando e intensificando, sobre todo a partir de 1932, cuando ambos coinciden de nuevo en Madrid. Más tarde, con la llegada de la Guerra Civil, Rosales sufriría dos pérdidas importantes que lo marcarían profundamente y le harían abandonar para siempre cualquier militancia política: por un lado, la de García Lorca, fusilado por los golpistas el 18 de agosto de 1936; y, por otro, la de Joaquín Amigo, a quien los republicanos arrojaron por el Tajo de Ronda el 27 de agosto de ese mismo año. De la estrecha relación de amistad que unía a Rosales y a García Lorca brotaría un poema a menudo soslayado por la crítica que llevaría por título “La voz de los muertos”.

La fractura de la guerra en “La voz de los muertos”

Génesis de un poema

La historia de este poema⁴ la cuenta el propio Rosales. Fue García Lorca quien, ya comenzada la guerra, insistió en realizar una composición conjunta dirigida a los muertos de ambos bandos, sin distinciones: él, al piano, se encargaría de componer la música y Rosales, a su vez, escribiría la letra. Ese proyecto común se vio truncado por el asesinato de García Lorca, pero Rosales continuó escribiendo su letra, al margen ya de la parte musical, como un poema autónomo

⁴ El recorrido aquí expuesto parte de las aproximaciones parciales a este texto que la crítica ha ido elaborando a lo largo de los años (Díaz de Alda, 1997: 101-102; García de la Concha, 1987: 242-243; García Montero, 2016; Sánchez Zamarreño, 1986: 92-93...). Sin embargo, el cotejo de fuentes y el acceso a los originales nos ha permitido aclarar algunas de las vacilaciones y/o divergencias que pueden encontrarse entre las versiones que hasta ahora se han ofrecido de la historia de este texto.



(Molina Fajardo, 1982: 117). El poema, que data de 1936, vio la luz por primera vez en las páginas del periódico granadino de Falange *Patria*, el 22 de junio de 1937 (ver Rosales, 1937: 6). Sobre esta temprana versión –no olvidemos que la composición comenzó a gestarse al principio de la contienda– nos dice Rosales lo siguiente:

Es un poema aparecido en el periódico *Patria*, de Granada, que dirigía entonces Alfonso Moreno. La mitad de la página era una cruz hecha en madera. El poema fue una escuela mortuoria para los muertos de España. Era todo lo contrario que celebrar la guerra, era enfrentarse con esa España que había enloquecido, protestar contra la falta de sentido de los españoles que habíamos desembocado en una guerra con muertos de uno y otro bando, víctimas de la muerte que no era “vencida ni vencedora”, como decía en otro verso mío de esos años (en Matamoro, 1983: 46).

Podemos entonces decir que esa primera escritura del poema se sitúa justo después de *Abril* (1935), en los años en los que se escriben también algunos de los poemas que más tarde pasarían a integrar *Rimas* (1951) y *Segundo Abril* (1972), poco antes de la primera versión de su *Retablo de Navidad* (1940). Coincide, por tanto, con la publicación de los *Versos del combatiente* (1938), firmado por el “sargento de morteros” Luis R. Camacho, publicado en Ediciones Arriba, y con otros poemarios relevantes del momento. Solo por citar algunos: en 1935 aparecen libros como *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre, *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, *Plural*, de Dionisio Ridruejo, o el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca; en 1936 aparecen *Cantos de primavera* de Luis Felipe Vivanco y *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández, que publicaría también al año siguiente su *Viento del pueblo* (1937).

A esta primera redacción se añadiría, unos meses después, una segunda versión del poema que incorporaba algunas nuevas variantes, publicada en el segundo número de la revista *Jerarquía. La revista negra de la falange*, editado en Pamplona en octubre de 1937 (ver Rosales, 1937a: 111-114). Esta edición parece ser la que toma como referencia Jorge Villén cuando, dos años más tarde, recoge de nuevo el poema en su *Antología Poética del Alzamiento* (1939). Tras la contienda, el poema desaparece, y habría que esperar hasta después de



la muerte del dictador, al *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, realizado en 1976 (ver 1976a: 9-11), y a *Las puertas comunicantes. Primera antología poética*, editada en Salamanca ese mismo año (ver 1976b: 197-200), para verlo publicado de nuevo. Estas dos publicaciones, reproducen una misma versión del texto, precedida por las siguientes palabras de recuerdo al profesor Muñoz Cortés: “A Manuel Muñoz Cortés, en su homenaje”. A ellas se añade, en 1980, una nueva antología, *Verso libre. Antología 1935-1978* (ver 1980: 45-48), que recoge de nuevo el mismo texto. Finalmente, en 1981, aparece la versión definitiva del texto, integrada dentro de su *Poesía reunida (1935-1974)*, como parte de los “Poemas de la muerte contigua” que componen la cuarta sección de *Segundo Abril* (ver 1981: 92-95)⁵.

Lo que sin duda resulta curioso de todo este recorrido es que un poema de las características de “La voz de los muertos”, tan crítico con algunas de las consignas ideológicas más enarboladas por la Falange en aquellos años (el destino divino de la nación española, la guerra y la muerte como elementos de progreso en aras de un ideal mayor, la idea de un bando vencedor elegido por Dios para encabezar la marcha hacia el futuro...), apareciese, durante los años de la Guerra Civil, en tres publicaciones abiertamente vinculadas con el ideario falangista. Al menos a primera vista, no parece lógico que un poema como este, alejado los planteamientos ideológicos y políticos en los que se sustentaba el discurso hegemónico de la Falange, que posteriormente heredaría y readaptaría el régimen franquista, aparezca en las páginas del diario granadino *Patria*, junto con constantes homenajes y alabanzas dirigidas al bando nacional; ni en ese

⁵ Aunque, en un primer momento, la inclusión de este poema en un poemario tardío como *Segundo Abril* puede parecer extraña, se comprende mejor si se atiende a las palabras manuscritas que firmaba, a 25 de abril de 1972, el propio Rosales en el “Portal” que abrió la primera edición de *Segundo Abril*, publicada en ese mismo año: “*Segundo Abril* es una historia de amor, que he vivido siendo estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Fue escrito entre los años 1938 y 1940, en las ciudades de Pamplona y de Burgos, lo cual no quiere decir que no haya sido corregido posteriormente: yo corrijo hasta en pruebas. Representa el despegue de las escuelas poéticas de experimentación y de vanguardia; es decir: la transición de mi poesía que desemboca en *Rimas*. Después de haberlo tenido en el purgatorio de lo inédito durante más de treinta años lo publicó ilustrado con las fotografías de los lugares donde vivió y murió. Es un libro simpático. Tenga buena fortuna (1972: 9).



segundo número de *Jerarquía*, encabezado por un “Discurso al imperio de las Españas” escrito o dictado por el “generalísimo Franco” y precedido de una loa a su persona; ni en la *Antología poética del alzamiento*, que era, según declara el propio Villén en su prólogo, “un libro de guerra” (1939: 8).

Si bien es posible pensar que la relativa “impunidad” con la que se publica este poema en cada una de estas versiones podría deberse a que Rosales era, como es sabido, miembro de una de las familias vinculadas a la Falange más conocidas y respetadas en la Granada de aquellos años, no conviene olvidar que su inscripción al partido fue tardía y circunstancial, y que ni siquiera eso le salvó del juicio de guerra, el intento de fusilamiento y la elevada multa que le fue impuesta tras la muerte de Federico García Lorca⁶. Asimismo, su colaboración en *Jerarquía* como «director de las ediciones Jerarquía» en el momento de la publicación de ese segundo número no nos parece suficiente cobertura para un hecho de estas características, a no ser que fuese el propio Rosales, y solo él, el encargado de revisar, corregir y disponer los textos que verían la luz en ese número; hecho que, por lo demás, desconocemos⁷. Por tanto, si se quisiese ir más allá y tratar de esclarecer los motivos que conducen a cada una de las publicaciones de este poema durante esos años tan complicados, quizás habría que añadir, a las que acabamos de señalar, algunas otras causas más “humanas” como la ligereza o la impericia de quienes revisasen los poemas antes de su publicación o, directamente, la posibilidad de una lectura superficial o limitada de los textos en esa fase previa. En cualquier caso, dado que nada de

⁶ Sobre el fusilamiento de García Lorca, pueden verse los libros que dedica Ian Gibson a la vida y la muerte del poeta granadino, entre los que figuran títulos como *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca* (Ruedo Ibérico, 1971), *Federico García Lorca* (Grijalbo, 1985) o *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* (Plaza & Janés, 1998). Asimismo, cabe destacar el programa monográfico que le dedica *La Clave* a la “Muerte de García Lorca”, dirigido por José Luis Balbín, recogido en nuestra bibliografía, en el que participan, junto al propio Luis Rosales, los escritores Ian Gibson y José Luis Vila-San Juan, el pintor José Caballero y el exgobernador civil de Granada César Torres Martínez.

⁷ Hemos podido saber, gracias al testimonio del propio hijo de Rosales, Luis Rosales Fouz, que, si bien es cierto que el poeta granadino utilizó su ingenio para publicar en una revista vinculada al ideario falangista un poema dedicado “a todos los muertos”, la decisión de publicarlo provocó la destitución del entonces director de la revista José Molina Plata.



esto corresponde al objetivo principal de nuestra investigación, preferimos dejar abierta esta cuestión al juicio del lector.

La configuración discursiva del poema

Varios son los críticos (García de la Concha, 1987: 242; Lechner, [1968 y 1975] 2004: 369; García Montero, 2016...) que han coincidido en destacar la importancia de este poema dentro del conjunto de la poesía “bélica” escrita durante la Guerra Civil por ambos bandos. De acuerdo con Antonio Sánchez Zamarreño (1986: 92), se trata de un poema compuesto en alejandrinos blancos sin ningún esquema estrófico fijo: la rima, cuando se da, es ocasional y escasa. Como contrapunto, los versos del poema se organizan en torno a una serie de recurrencias semánticas, estructurales y, en ocasiones, también fonéticas. En lo que respecta al contenido, el texto construye un discurso que muestra el acontecimiento de la Guerra Civil como lo que fue y, aún hoy, es: una herida colectiva que afecta a todas las víctimas del conflicto.

Desde el principio, el poema se construye en torno a una estructura apelativa que interpela, impreca e interroga al lector a través de un sujeto lírico ausente del que solo conocemos su voz:

Calla. Tienes que oírla. Es la voz de los muertos,
polvo en el aire, polvo donde se aventa España;
abre a la luz los ojos que nunca amanecieron
y las islas recuerdan que las unió la espuma,
y los mortales oyen:

Ya la tierra no existe,
la tierra que reposa como un niño en las aguas,
la tierra expedientada que mantiene en el aire
la duración del ser frente a la muerte clara.

Todo está desolado como un lecho vacío (Rosales, 1996: 208).

Esta situación comunicativa plantea ya algunas cuestiones que serán fundamentales a lo largo del texto. Por un lado, aparecen las preguntas fundamentales: ¿quién habla?, ¿qué dice? y ¿a quién se dirige? De un modo



general, podríamos decir que la voz que escuchamos en este primer fragmento es una voz omnisciente y profética, un enunciador lírico que, a través de un procedimiento ficcional, se (re-)construye y se proyecta en un momento inmediatamente posterior a la contienda. Frente a las consignas de victoria, gloria nacional y destino, enarboladas por la Falange durante aquellos años, la imagen del futuro de España que aparece aquí constata la desolación, la fractura y la herida de la guerra: un país sin tierra y una tierra desunida, náufraga como un niño que flota en el agua, desolada como un lecho vacío. Hay, no obstante, cierta ambigüedad en los versos 5 y siguientes, puesto que el verbo que introduce el contenido de esos versos, “oyen”, podría dar a entender que las palabras que siguen no son las del enunciador que nos instaba a guardar silencio al comienzo del poema, sino las de la voz de los muertos a la que también allí se aludía, que repite como un eco incesante esa amarga cantinela. Por otro lado, en lo que respecta al receptor, el “tú” del poema parece remitir tanto al poeta, que se interroga a sí mismo en un examen de conciencia en cada una de sus preguntas, como al lector en general, tanto el que pueda llegar a leer el texto durante los años de la contienda como todos los que lo lean después de la guerra.

Ante la desolación del paisaje que dibujan los versos anteriores, los siguientes consuelan (“No hay que llorar. / No llores”), constatan lo perdido (“Escucha solamente / el ciego resbalar de la arena en el viento, / cuanto tuvo sonrisa pertenece a la muerte, / y nace el resplandor en brazos del olvido”) e interrogan:

¿Dónde está, tierra firme, tu sencilla entereza,
si los ojos del hombre, los ojos que llevaron
en su mirada amante toda la luz del día,
para siempre han perdido la memoria del tránsito
y reciben la luz como un túnel oscuro,
como una tierra estéril donde la mies se agosta? (208).

De nuevo, arriba, la necesidad de escuchar, pero esta vez no la voz de los muertos, sino ese “ciego resbalar de la arena en el viento” que remite, una vez



más, a la pérdida y recuerda, a través de la arena que resbala y se pierde, la fractura y la ruina del paisaje nacional. Obsérvese, además, cómo esos dos versos dialogan con los primeros versos del poema estableciendo cierto paralelismo sintáctico, semántico y estructural a través de la disposición de la información que comunican. Por un lado, las cláusulas se aproximan en el aspecto rítmico y se corresponden casi por completo en su extensión: “calla” y “tienes que oírla” dialogan, por su duración (7 sílabas) y por su tono, con “no hay que llorar” y “no llores”, al igual que sucede con “es la voz de los muertos / polvo en el aire, polvo donde se aventa España” y “escucha solamente / el ciego resbalar de la arena en el viento” (21 sílabas). Por otro, en lo que respecta a su contenido, se advierte una estructura quiasmática que afecta tanto a su sintaxis como a su semántica: “calla” (imperativo) encuentra su correlato en “escucha” (imperativo) y en “no llores” (imperativo + negación); “tienes que oírla” (perífrasis que expresa deber) en “no hay que llorar” (perífrasis que expresa deber). A esto se añade esa extensa interrogación, que repite varios motivos de los primeros versos (la tierra, la luz en relación con los ojos o la mirada, la desolación general del paisaje...) y viene a constatar con su reverso –como una lítote, puesto que lleva implícita su respuesta– la inestabilidad y la pobreza de esa tierra esquilmada.

Sobre la posible impronta lorquiana

Para María del Carmen Díaz de Alda, estos versos reflejan el sentimiento de “orfandad” que pudo dejarle a Rosales la muerte de García Lorca (1997: 104): él mismo confesó que fue su experiencia vital más importante (en Gibson, 1979: 42) y que tras ella “La voz de los muertos”, que iba a ser una “cantata” o “una especie de romance para poderlo cantar”, se tornó elegía (en Molina Fajardo, 1982: 177). Aun a riesgo de incurrir en un biografismo quizás excesivo, lo cierto es que hay varios momentos en el poema en los que resulta difícil no pensar en una más que posible impronta lorquiana en el texto que iría más allá de la relación de ambos poetas durante el momento de la composición musical conjunta. No en vano, como recuerda Félix Grande, “*el desplazamiento*



cualitativo que la poesía de Luis Rosales efectúa desde sus poemas de preguerra hasta sus libros de posguerra tiene en parte su origen en la muerte de Federico” (1996: 20-21).

Desde su primera aparición en las páginas de *Patria*, hay en estos versos un simbolismo latente que recuerda al del otro poeta granadino, especialmente el que rodea a todo lo que tiene que ver con los elementos de la naturaleza: la tierra, el mar, el viento, la noche, la luna... Basten como muestra los dos siguientes ejemplos. El primero –quizás el más evidente– es el que ofrece el verso “y el canto verdeante del ruiseñor, el canto” (Rosales, 1996: 209)⁸, donde el adjetivo “verdeante” aparece vinculado a la libertad como en el clásico verso lorquiano “Verde que te quiero verde” con el que inicia su “Romance sonámbulo” (García Lorca, 1957: 358-360) y unido al ruiseñor, que aparece, siempre vinculado al canto y al cantor, a la poesía y al poeta, tanto en algunos poemas de Lorca –en la “Cancioncilla del primer deseo” (335), de *Canciones*; en “Tu infancia en Menton” (403-404) y en “Vals en las ramas” (457), de *Poeta en Nueva York*; en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (463-473); en la “Casida de los ramos” (497-498) y en la “Casida de la muchacha dorada” (501-502), del *Diván del Tamarit* o en “Suite del agua” (516) en sus *Poemas sueltos*, entre otros– como en la poesía de Rosales, donde no parece casual si tenemos en cuenta que dio título a su primer poema, “El sauce y el ruiseñor”, que apareció en la revista *Granada gráfica* firmado con el pseudónimo de S. Rosales Camacho (1926: 22)⁹. El segundo tiene que ver con los muertos que tienen “toda la mar de España por sepultura y gloria” (1996: 209) y que se yerguen y retornan, con el recuerdo, al corazón del hombre, perfilando así una imagen que recuerda a los versos finales de la “Fábula y rueda de los tres amigos” de *Poeta en Nueva York*: “y que el mar recordó ¡de pronto! / los nombres de todos sus ahogados” (García

⁸ Como hipótesis, la ligera variación entre este verso y su correspondiente en la versión de *Patria* (“y la belleza efímera del ruiseñor, y el sueño”) podría deberse también a un incremento de la impronta lorquiana con el paso de los años y las sucesivas revisiones del texto.

⁹ Para un buen estudio de esta primera etapa de la poesía rosaliana puede verse la edición de *El libro de las baladas* y los *Romances del colorido* con los poemas anteriores de *Abril* que realizó Xelo Candel en 2012, que recogemos en nuestra bibliografía final.



Lorca, 1957: 401-403)¹⁰. Aunque *Poeta en Nueva York* no se publicara de facto hasta 1940, la escritura efectiva de sus poemas se lleva a cabo, como sabemos, entre 1929 y 1930. No resulta, por tanto, arriesgado pensar que Rosales pudiese conocer algunos poemas del libro a través del propio Lorca, o, incluso, haberlo leído en su totalidad años, dejando en él una huella que atravesaría su obra hasta su último proyecto inédito: *Nueva York después de muerto*.

“La España de siempre”: tema, imagen y personaje

Los versos de la anterior interrogación cumplen además una doble función. Por un lado, introducen el elemento de la memoria, pieza clave en la poética y el pensamiento rosaliano. Por otro, anuncian la aparición del que terminará siendo el personaje principal de este poema, España, la tierra firme a la que se dirige la pregunta y que aparece directamente al comienzo del siguiente bloque textual: “Y tú, ¿qué harás ahora? Tú, la España de siempre” (Rosales, 1996: 208). La segunda persona del singular a la que se dirige esta interrogación aparece aquí identificada con España y diferenciada de la que encontrábamos en los primeros versos del poema. Ha habido cierto desplazamiento semántico, cierto cambio progresivo y callado que se ha ido produciendo en los resortes de la comunicación poética conforme avanzaban los versos del poema: el tú del principio que parecía señalar al lector, que tenía que callar, oír y dejar de llorar, pasó a identificarse como tierra firme (“¿Dónde está, tierra firme, tu sencilla entereza...”) para terminar adquiriendo ahora entidad propia y responsabilidad directa sobre su futuro como nación y pueblo a través de la identificación con España. Además, si tenemos en cuenta la posible reminiscencia de García Lorca en la tercera persona a la que aluden los versos “si los ojos del hombre, los ojos que llevaron / en su mirada amante toda la luz del día” (208), podríamos hablar también de un trasvase de lo individual a lo colectivo a través del caso concreto de García Lorca entendido en toda su dimensión humana como símbolo de las

¹⁰ Estos mismos versos los recuerda también Luis Rosales en una de sus intervenciones en el monográfico de *La Clave*, al hablar de la altura poética de Federico García Lorca (Ver Balbín, 1980: 2:22:00-2:28:00).



víctimas de la tragedia de la Guerra Civil. Esta hipótesis se vería además reforzada por la idea que transmite, hacia el final del texto, el verso “silencio que ha de ser tierra para el arado” (210), que recuerda al que abre la “Elegía a Ramón Sijé” de Miguel Hernández¹¹, donde la muerte de un individuo concreto, Ramón Sijé, termina encarnando el sufrimiento de cualquier víctima convertida en símbolo del dolor universal.

Efectivamente, tal y como señala Víctor García de la Concha, “en realidad, la protagonista del poema es España, en ella piensa y a ella se dirige, en un proceso imaginativo visionario, la voz del poeta” (1987: 244). Una España que, lejos de cualquier proyección triunfalista o gloriosa, aparece descrita aquí en términos mayoritariamente negativos. Se habla de una España deshecha y empobrecida que busca “tierras donde dar sepultura” (Rosales, 1996: 208), una España “vencida del mar” (208)¹², “de ceniza, de espacio y de misterio” (208), a la que “el amor de la muerte [!]e quitó la hermosura” (208)¹³. En este sentido, la alusión a España parece apuntar no a la nación o al Estado en términos políticos o ideológicos, sino al territorio geográfico de la Península, rodeada de mar por los cuatro costados, y a sus habitantes, que son las verdaderas víctimas de este conflicto. A ellos se dirigen, también, los siguientes versos:

Y tú, ¿qué harás ahora?
 Ya la tierra no existe,
 y habrá que unir de nuevo la arena entre las manos

¹¹ García de la Concha, en cambio, señala que existen “una serie de lugares paralelos, en léxico e imágenes” con otra gran elegía de la poesía española de los años treinta: el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1987: 245).

¹² Esta imagen de España, similar a la de la “tierra que reposa, como un niño, en las aguas” (Rosales, 1996: 208) que veíamos unos versos más arriba, muestra a la Península como una isla que flota a la deriva zaherida por el mar: “Símbolo complejo que encierra varios distintos significados [...] la isla es el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente, es decir, la síntesis de conciencia y voluntad [...] la isla es concebida como el punto de fuerza metafísico en el cual se condensan las fuerzas de la «inmensa ilógica» del océano- [...] la isla es un símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte” (Cirlot, [1958] 1992: 254).

¹³ Resulta difícil no pensar este verso en relación con la letra del cuplé de Lola Montes que, readaptado por José Millán-Astray, daría lugar al himno que La Legión acuñó durante los años 20-30. Y menos aún después del enfrentamiento entre Miguel de Unamuno y el mismo Astray que tuvo lugar el 12 de octubre de 1936 en la Universidad de Salamanca, que terminaría con el arresto domiciliario del escritor bilbaíno que duraría hasta su muerte, el 31 de diciembre de ese mismo año.



para soñar, de nuevo, con su contorno huidizo.
 ¡Tus muertos no descansan ni conocen su tumba!
 Y tú, la España unida por el polvo, la España
 que nació, alguna vez, del tiempo y la promesa (209).

Conforme avanza el poema, vamos asistiendo a cierto proceso de desvelamiento: lo que antes era vago, confuso o fragmentario se va volviendo claro a través de las múltiples recurrencias y reelaboraciones que tienen lugar a lo largo del texto, organizado mediante un proceso cercano a la diseminación-recolección (ver López-Pasarín, 2016: 168-170). El texto, como veremos, se cierra sobre sí mismo en una estructura circular. Así, el primero de los versos arriba citados retoma la interrogación del principio del fragmento anterior (“Y tú, ¿qué harás ahora?”) y añade una cláusula que remite a otro verso ya visto (“Ya la tierra no existe”), generando un efecto que es, además, visual, puesto que se vale del espacio en blanco de la página para marcar la separación entre ambos hemistiquios. Del mismo modo, el empleo de motivos ya usados contribuye a dotar de una unidad de sentido al conjunto del poema: la desolación del paisaje, la importancia de la búsqueda de unidad (“y las islas recuerdan que las unió la espuma”; Rosales, 1996: 208), el tiempo que todo lo impregna (“que mantiene en el aire / la duración del ser frente a la muerte clara”; 208), la arena (“el ciego resbalar de la arena en el viento”; 208), el polvo (“polvo en el aire, polvo donde se aventa [*sic*] España”; 208) y por encima de todo, inexorable, la muerte.

“La voz de los muertos”, una voz en tres tiempos

Merece la pena detenerse, siquiera brevemente, en la cuestión de la temporalidad, que aparece también siempre ligada tanto al sujeto como a su memoria y al espacio *en* y *del* poema. Aunque el espacio geográfico que aparece en el poema es siempre el de la Península, el texto desarrolla cada uno de los tres tiempos fundamentales (pasado, presente y futuro) a través de un planteamiento complejo de las relaciones de semejanza y desemejanza que entre ellos se establecen. Por un lado, el presente se emplea para referirse tanto a los hechos que suceden en el momento en el que se enuncian (“Todo está desolado como un lecho vacío”; 208) como a los que se proyectan hacia el



pasado y hacia el futuro simultáneamente, puesto que suceden, han sucedido y sucederán siempre (“quieta está para siempre la juventud del mundo”; 209). Por otro, el pasado abarca un tiempo que va desde un primer instante en la línea temporal (“que nació, alguna vez, del tiempo y la promesa”; 209) hasta el más reciente, el tiempo de la Guerra Civil. En el otro extremo, el futuro comprende lo restante, el tiempo que va desde el instante inmediatamente posterior al momento de enunciación (“¿qué harás ahora[?]”) hasta el fin de los días (“vendrán todos los muertos al corazón del hombre”; 209). La complejidad estriba entonces en su delimitación, ya que ninguno de estos tres planos temporales puede concebirse aislado: se diferencian gramaticalmente, pero sus fronteras reales son más bien difusas. Del mismo modo, estos planos se entrelazan en su recurrencia y dialogan dando lugar a equivalencias que difuminan aún más sus contornos. Todo ello conduce a una concepción del tiempo que, como bien señalaba Noemí Montetes-Mairal, no es tanto circular como espiral: “El tiempo avanza; en círculos, pero avanza: es un movimiento que discurre enredándose, como transcurrirá desde entonces hasta el último de sus poemarios” (2010: 75).

La recurrencia fonética de la sílaba “tu” en el fragmento anterior (“y tú [...] ¡Tus muertos [...] su tumba! Y tú...”; Rosales, 1996: 209)¹⁴ combinada con la anáfora contribuye a la estructuración fonética, semántica y visual de los versos arriba citados que anticipan y enlazan con el comienzo de los siguientes, donde aparecerá, de nuevo, la anáfora

Y tú, ¿qué harás ahora?
 Murieron los varones
 cuya sola presencia cantaba en el silencio
 llena de luz entera como el cuerpo del día,
quieta está para siempre la juventud del mundo,
quieta sin movimiento que muestre su esperanza,
quieta tempranamente mientras la luna deja
 su doliente esplendor sobre la carne joven (209)¹⁵.

¹⁴ La cursiva es nuestra.

¹⁵ La cursiva es nuestra.



Entre estos versos y los anteriores asistimos a una progresiva toma de conciencia que desembocará en la asunción de una responsabilidad que es tanto individual como colectiva. Así como la luz¹⁶ de los varones muertos contrasta con la noche¹⁷ que invade a los jóvenes en su quietud, la muerte de los que han sido víctimas del conflicto choca de pleno con el inmovilismo de quienes deberían tomar las riendas ahora que ellos no están. Se impone entonces una tarea fundamental, la de reconstruir los pedazos, y es la sociedad en su conjunto la que debe, primero, tomar conciencia para, después, actuar, puesto que la unión o, mejor dicho, la reunión (“habrá que unir de nuevo...”), la reunificación de un pueblo mermado y escindido por la guerra (“murieron los varones...”), es algo que difícilmente puede lograrse desde el inmovilismo o desde la espera desesperanzada (“quieta sin movimiento que muestre su esperanza”). Con esta misma urgencia, se nos vuelve a preguntar, por última vez: “Y tú, ¿qué harás ahora cuando los muertos vuelven?” (209).

Hasta ahora las variantes parciales de esta pregunta se limitaban a interrogar, de manera más o menos tácita, al conjunto de la sociedad española exponiendo la lamentable situación en la que ésta se encontraba tras el conflicto. Esta vez, sin embargo, la pregunta exige una respuesta inmediata, una respuesta que implicará necesariamente un posicionamiento ético y la asunción de una responsabilidad individual, que es también colectiva, con respecto al devenir de la historia nacional. La juventud no debe permanecer quieta, sino buscar una respuesta para esta última pregunta (no en vano, es la última interrogación del poema), una solución para el problema que plantea ese panorama desolador al que se enfrenta, porque mientras esta situación se mantenga “vendrán todos los muertos al corazón del hombre, / vendrán a recordarnos la vida que tenemos, / la muerte que ganaron en penitencia súbita” (209).

¹⁶ “Identificada tradicionalmente con el espíritu [...] La superioridad de este [...] se reconoce inmediatamente por su intensidad luminosa [...] la luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación” (Cirlot, [1958] 1992: 286).

¹⁷ “Relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente [...] Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte, en la doctrina tradicional” (326).



La memoria, clave del pensamiento y el sentir rosaliano

Para encontrar esa respuesta debemos volver sobre nuestros pasos y recuperar uno de los elementos fundamentales del poema y del pensamiento poético rosaliano: la memoria. En el prólogo de *La casa encendida* escribe Rosales lo siguiente:

Vivir es ver volver. El tiempo pasa; las cosas son caedizas, fugitivas; se van. Y esto es morir: borrarse de sí mismo, borrarse dentro de sí mismo y sentir que se nos van desvaneciendo, que se nos van secando, poco a poco, aquellas cosas que nos hacen el alma, aquellos seres que hemos amado un día y a los cuales debemos lo que somos. Pero vivir es ver volver. Es justo y necesario conservar los afectos como eran y los recuerdos como serán, y atar los unos a los otros, en una misma ley de permanencia; es justo y necesario saber que todo cuanto ha sido, todo cuanto ha temblado dentro de nosotros, está aún como diciéndose de nuevo en nuestra vida y en la vida de los demás (1996: 297).

Frente a la tendencia a la disolución de las cosas, la necesidad de re-unirlas y conservarlas en el ámbar de la memoria; frente al olvido que es la muerte, la memoria que otorga la vida, revivifica el instante y mantiene erguida la esperanza. Y, en el centro, la palabra poética:

Y en este esfuerzo humano para recuperar el tiempo vivo y conservar en nuestra alma un equilibrio de esperanzas, en el esfuerzo por mantener, como se pueda, esa memoria del vivir, ese legado que es la unidad de nuestra vida personal, la poesía, y solamente la poesía, sigue diciendo su palabra, sigue teniendo su palabra (297).

Vemos entonces cómo la palabra poética tiene para Rosales, desde el principio, un valor esencialmente testimonial, no solo porque conserve la memoria de las cosas, sino también porque la mantiene viva, o, mejor dicho, mantiene vivas las cosas que perduran en la memoria frente al presente huidizo y proyectadas siempre hacia el futuro. Esta reflexión queda perfectamente sintetizada y expresada en los siguientes versos que pertenecen precisamente a *La casa encendida* y recuperan el verso que servía de título a la segunda parte de *Rimas*, “la palabra del alma es la memoria”:

*la palabra del alma es la memoria;
la memoria del alma es la esperanza
y ambas están unidas como el haz y el envés de una*



*[moneda,
están unidas en el paso igual que el pie que avanza se apoya
[en el de atrás
la esperanza, que quizá es tan solo la memoria filial que aún
[tenemos de Dios,
y la memoria que es como un bosque que se mueve,
como un bosque donde vuelve a ser árbol cada huella (310).*

Los muertos vuelven porque, como el propio Rosales escribiría en repetidas ocasiones, “vivir es ver volver”, “la muerte no interrumpe nada”. Ante este fluir constante, el sujeto es “sólo un hombre sucesivo que se escribe con sombras” (317), la amada, “la mujer que amamos / en su evaporación de carne sucesiva”, o, y la poesía, “el canto [...] que acrecienta la efímera duración de las cosas”, o, como quería Machado, “canto y cuento”: “palabra en el tiempo” (1928: 320). Si, como veíamos, el tiempo para Rosales se renueva en cada una de las curvas que describe su espiral, el papel de la memoria es conservar el recuerdo porque al recordar las cosas las volvemos a vivir y eso nos permite, en última instancia, reintegrarlas en una “memoria total” que lo contendría todo vivo a un tiempo: los hechos del pasado se yerguen en un presente que inmediatamente se proyecta hacia el futuro, puesto que el instante es siempre fugaz. Es aquí donde el proyecto poético de Rosales adquiere una nueva dimensión.

Luis Rosales: ¿“mortal antipolítico”?

Si bien es probable que, como señala Xelo Candel, la muerte prematura de los dos grandes amigos granadinos de Rosales supusiese un desengaño vital que finalmente lo condujo a un escepticismo político que ya jamás lo abandonaría (2010: 24), una concepción de la palabra poética como la que desarrollaría el poeta granadino tiene un claro componente ideológico que no conviene desdeñar, y menos aún en un texto como el que aquí nos ocupa. Quisiera o no, cuando Rosales, “mortal antipolítico”¹⁸, subrayaba la importancia y la necesidad

¹⁸ Así lo califica Pablo Neruda en el saludo manuscrito que le envía al poeta granadino en el número de homenaje (n.º 257-258) que le dedica la revista *Cuadernos hispanoamericanos* en 1971. Cabe señalar que la fecha de publicación de ese número de la revista (mayo-junio de 1971) y la que aparece al pie del saludo manuscrito de Neruda (París, 1972) no coinciden. Para



de la memoria frente al inexorable avance del olvido, más allá de la evidente reflexión filosófica que acabamos de plantear, estaba realizando una reivindicación que era también social, ideológica y, en última instancia, política. Aunque, al definir su poesía, Rosales ha dejado claro que para él el poeta es un “naúfrago social” que se ha separado del “sentir colectivo” en una sociedad que, a su vez, se ha separado de la poesía y su poesía “es el deseo de conocer al prójimo, mejor [sic] de lo que me conozco a mí mismo. Yo siempre hice y solo me interesa hacer una poesía de introspección psicológica” (en Leiva, 1977: 22), no podemos pasar por alto las implicaciones que tenía alzar la voz y reivindicar la memoria de unos hechos relativos a la Guerra Civil durante la propia guerra, y en publicaciones del bando nacional, y, más tarde, durante la dictadura franquista, donde se imponían el silencio y el olvido pactado.

Ya Montetes-Mairal supo ver que profundizar en la relación de Rosales con la política y, cabría añadir, con la ideología “desde diversos flancos nos lleva a preguntas y conclusiones muy interesantes –e incluso a veces, dada la cercanía del poeta durante la guerra con el bando falangista, directamente comprometidas–” (2014a: 126). De nuevo, en otro lugar, Montetes-Mairal (2014b) ha mostrado cómo, de hecho, el rumbo de los libros y el rumbo de los días, la bibliografía y la biografía de Rosales, se incardinan en un mismo sendero que conduce a la toma de posiciones frente a la historia, a un posicionamiento que es a la vez ético, ideológico y político en su antipoliticismo. Sobre “La voz de los muertos” y la circunstancia que le da origen, nos dice lo siguiente:

Como Eneas, Luis Rosales al término de la guerra es un hombre herido, descorazonado, llagado. Pero no caído. Como Eneas, Rosales ha dejado de creer en patrias y en bandos enfrentados –«La voz de los muertos», un poema que publica en 1938 [sic], trágico y dolorido, es fiel reflejo de su desengaño–. Huye de ellas. Sabe que solo existen para cargar a su espalda con los nombres de los muertos inocentes, porque en las guerras todos son vencidos. Descrie de las frases y los actos solemnes. Prefiere el tono menor [...]. Y para ello a Rosales, como al héroe troyano, solo le queda huir de la patria en ruinas, esa «tierra de luto y sangre que crece con los muertos» donde «todo está desolado como un lecho vacío». Como Eneas, ha sabido escoger otra patria y ha tomado conciencia de que lo único que sustenta a un hombre sobre la tierra, desde el principio

simplificar esta cuestión, en nuestra bibliografía final recogemos el saludo de Neruda bajo la fecha de publicación que figura al frente de la revista.



de los tiempos –o, al menos, desde que los bardos dejan testimonio cantado de ello–, son la memoria y la huella de los afectos a través del tiempo. Buscándola más allá del eco de la voz de los muertos, o mejor, en el diálogo introspectivo que entrelaza la memoria de los vivos, de los muertos y de aquellos que aún han de nacer, en la cadena impertérrita y tozuda de la vida (141-142).

Pese a su extensión, el fragmento es claro, preciso y perspicaz, y no resulta complicado ver en él la correlación que existe entre la experiencia personal de Rosales en los años de la contienda y lo que queda escrito en el poema, en los versos que hemos venido comentando hasta ahora. Aparecen aquí, además, otros dos elementos fundamentales para la comprensión de este poema: la voz y el testimonio. La voz es, de hecho, el primer elemento importante que nos sale al paso al leer el texto: aparece tanto en el título, que sintetiza el contenido del poema, como en el primer verso con “oír”, verbo perceptivo que nos coloca en situación de escucha. La voz define un espacio de enunciación que nos permite identificar al sujeto que nos habla: tanto si atendemos a la ambigüedad que planteábamos arriba en torno a esa voz como si consideramos que solo existe un único enunciador, la voz oracular nos habla en todo momento. Este espacio discursivo aparece en un primer momento dentro de un sistema de oposiciones que vertebra el poema estructurando y distribuyendo sus contenidos: voz – silencio, vida – muerte, tierra – mar, luz – oscuridad, unidad – fragmentación... Sin embargo, la voz apunta en una doble dirección. Por un lado, hacia el poema, que es en sí palabra, voz que irrumpe en el silencio. Por otro, al silencio, a la voz de los muertos que desemboca en un silencio que “ha sido la primera verdad” (Rosales, 1996: 209) y que “ha de ser tierra para el arado” (210): “en fecunda paradoja poética, esa voz de los muertos es, exactamente, el silencio y ese silencio unitario en que se han fundido las voces de quienes, viviendo, combatían” (García de la Concha, 1987: 245). Es esto último lo que nos lleva a decantarnos por la existencia de un único enunciador en el poema y a resolver que lo que oyen los mortales al comienzo del texto es ese mismo silencio, que se hace carne en el espacio en blanco de la página que separa cada uno de los hemistiquios del quinto verso.



Del mismo modo, la voz –y, con ella, el poema– se proyecta hacia una dimensión pragmática que trasciende el plano del contenido y adquiere consistencia en la misma enunciación de un discurso que deviene en acto de habla performativo (Austin, 1971: 57), puesto que en su decir, se hace, y en su hacerse, actúa. El discurso monódico adopta un tono que, de algún modo, tiñe de oralidad la propia escritura: las interrogaciones y exclamaciones, el empleo de simetrías y estructuras paratácticas, las abundantes repeticiones, las constantes apelaciones al interlocutor, la selección de un léxico conocido por todos, sin alardes ni florituras, etcétera, no terminan de realizar la oralidad en el proceso de escritura, pero sí lo acercan a una forma oralizada de diálogo, en unos casos, o a una suerte de contrafacto del discurso o arenga convencional, en otros. Es entonces cuando la noción de testimonio se torna especialmente productiva. Sabemos que la memoria tiene siempre una dimensión colectiva (Halbwachs, 1992: 53) y que el testimonio, más allá del “juicio sobre un hecho real, no ficticio, que le consta de manera directa [al testigo], no por referencias”, configura un espacio de lucha discursivo (Jara: 1986: 33) donde la memoria “vívica”, entendida en términos de Aleida Assmann, contribuye a la elaboración de un relato personal que se opone al relato que construye la ciencia de la Historia a través de la memoria depósito, esa “memoria de memorias” que recibe todo lo que ha perdido su relación con el presente (1999: 134). A esto habría que añadir el carácter fundamental que el componente oral tiene en la elaboración del testimonio en tanto que da lugar a lo que Hugo Achugar denominaría “efecto de oralidad/verdad”, donde el nivel del enunciado y el nivel pragmático interactúan y se funden. Ese rastro de oralidad permite “generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico, reafirmando de este modo la ilusión o la convención del propio género [testimonial]” (1992: 75).

Por decirlo de otra manera, y enlazando con lo que venimos planteando hasta este momento, la voz en este poema no es solo un elemento más de su contenido, sino también un elemento discursivo y formal de carácter pragmático que dota de un nuevo sentido al conjunto de la composición. La voz es la del sujeto poético que nos habla en el poema haciéndose eco del silencio que es, a



A modo de conclusión

El análisis que hemos llevado a cabo permite extraer algunas conclusiones que, lejos de cerrar el sentido del texto seleccionado, lo abren a nuevas y múltiples lecturas e interpretaciones.

Como tantos otros textos, “La voz de los muertos” plantea, ya desde su primera redacción, la problemática central de la escritura poética –y, por extensión, la de la lectura de los textos poéticos– en relación con la historia y las variables sociales, políticas e ideológicas que atraviesan el complejo entramado que tejen los procesos históricos. En este sentido, el texto poético constituye un documento histórico de valor tanto en lo que respecta al estudio de cómo los acontecimientos históricos terminan dejando huella en las producciones literarias como en las investigaciones acerca del modo en que esas mismas producciones literarias, atravesadas por diversos factores históricos, ideológicos y sociales, escriben también la historia. En este sentido, las herramientas que proporciona la genética textual permiten entender los textos no como algo dado, sino como procesos que se construyen en el complejo haz de relaciones en el que se ven envueltos el poema, el poeta, el lector y su contexto. A través del estudio de los distintos testimonios que conforman el *stemma* del poema y su andadura editorial, hemos podido observar el largo camino, tortuoso en numerosas ocasiones, que recorre un texto de estas características hasta llegar a las manos del lector actual y los factores externos que intervienen en él, esclareciendo de paso algunos puntos importantes de valor para la historiografía literaria.

Una vez establecido este recorrido, se ha abordado el análisis efectivo del poema desde una perspectiva semiótico-pragmática que atienda especialmente a la configuración discursiva del poema estudiando los principales elementos que lo conforman. A algunos de carácter más general o evidente, como los que atañen al enunciador lírico, los personajes poéticos, la temporalidad o las posibles intertextualidades, se añaden otros más complejos, entre los que habría que destacar la memoria. El problema de la memoria, fundamental en la literatura española de posguerra en general, es también una de las cuestiones principales de la poética rosaliana. Este problema, en el caso de Rosales, atañe tanto al



contenido como a la configuración discursiva del poema en sí, que se construye como un contradiscurso refractario al discurso hegemónico instituido por el poder, que sustenta su ideal de memoria nacional sobre un relato edificado en falsedades y elisiones. Desde unos presupuestos esencialmente poéticos, Luis Rosales aborda la problemática de la memoria en toda su dimensión, avanzando ya en este temprano poema hacia el proyecto reunificador y consciente que terminaría desarrollando con el conjunto de su obra: los primeros pasos hacia una «memoria total». No obstante, aunque se trata –merece la pena insistir– de unas consideraciones principalmente poéticas, hechas desde su poesía y para su poesía, no podemos pasar por alto el valor humano y el proyecto humanista que estas encarnan. La temprana reivindicación de la memoria –de su memoria– que hace Rosales a través de su poema entronca con la que podrían hacer todas las personas que, como él, fueron víctimas de aquella terrible coyuntura histórica. Una reivindicación valiosa, más aún si tenemos en cuenta el régimen sustentado en el olvido que se instauró posteriormente y la retórica beligerante que dividió y divide hasta hoy, desde el lugar privilegiado que otorga la victoria, a las víctimas de la contienda en dos bandos enfrentados.

Es aquí donde “la voz de los muertos” vuelve a interrogar a cada nuevo lector preguntándole, sin ambages, cuál va a ser su respuesta, cómo va a reaccionar, cuál va a ser su postura con respecto a ese pasado nacional. En definitiva, cómo va a leer su historia y cómo va a insertarse en ella como el sujeto histórico que inherentemente es. Es en este contexto donde la escritura poética de Rosales se convierte en testimonio y construye una voz que se planta frente al silencio y el olvido levantándose y defendiendo con justicia el relato de unos hechos que son parte de una herida nacional que todavía hoy supura, en un contexto donde su reintegración y comprensión se vuelven cada vez más necesarios. Quizás porque, como le recordaba Luis Rosales a su hijo Luis Rosales Fouz: “Una guerra civil no se acaba nunca” (en Fernández, 2022).



BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Aleida (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C.H.Beck.
- AUSTIN, John Langshaw (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Traducción de Genaro Carrió y Eduardo Rabossi. Buenos Aires: Paidós.
- BALBÍN, José Luis (1980). “La Clave: Federico García Lorca”. Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/la-clave/clave-federico-garcia-lorca/3917250/> [Fecha de consulta: 3 de abril de 2023].
- CIRLOT, Juan Eduardo [1958] (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DÍAZ DE ALDA, María del Carmen (1997). *Luis Rosales: poesía y verdad*. Pamplona: EUNSA.
- FERNÁNDEZ, Víctor (2022). ““Mi padre, Luis Rosales, nunca supo quién mató a Lorca”. El hijo del poeta y académico rememora al conocido autor de “La casa encendida” o “Abril” y lo que supo sobre el asesinato del autor de “Bodas de sangre” en agosto de 1936”, *La Razón*, 13 de diciembre. Disponible en <https://www.larazon.es/cultura/20220314/iz4t2jpiejdupdp5eqk5iyyzvi.html> [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2023].
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987). *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. I. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico [1954] (1957). *Obras completas*. Prólogo de Jorge Guillén y epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid: Aguilar.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2016). “La palabra de los muertos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. Disponible en <https://cuadernohispanoamericanos.com/la-palabra-de-los-muertos/> [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2023].
- GIBSON, Ian (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GIBSON, Ian (1985). *Federico García Lorca*. Barcelona: Grijalbo.
- GIBSON, Ian (1979). “Luis Rosales aclara su actuación y la de su familia”, *Triunfo*, 839, pp. 40-43.
- GIBSON, Ian (1971). *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*. París: Ruedo Ibérico.
- GRANDE, Félix (1996). “La poesía de Luis Rosales: más junta que una lágrima”. En Luis Rosales, *Poesía*. Madrid: Trotta, pp. 9-100.
- GRANDE, Félix (1987). *La calumnia. De cómo a Luis Rosales, por defender a Federico García Lorca, lo persiguieron hasta la muerte*. Madrid: Mondadori.
- HALBWACHS, Maurice (1992). *On collective memory*. Edición, traducción e introducción de Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- LACAPRA, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LECHNER, Jan [1968 y 1975] (2004). *El compromiso en la poesía española del s. XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- LÓPEZ-PASARÍN, Alfredo (2016). *Teoría y práctica del análisis de textos poéticos*. Madrid: Devenir.



- MACHADO, Antonio (1928). *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MATAMORO, Blas (1983). “Conversación con Luis Rosales”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 400, pp. 33-46. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/n-400- octubre-1983/> [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2023].
- MOLINA FAJARDO, Eduardo (1982). *Los últimos días de García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés.
- MONTETES-MAIRAL, Noemí (2014a). “Luis Rosales, «Mortal antipolítico» (Poesía y política en Luis Rosales)”. En A. García Reidy, L. M. Romeu, E. Soler, L. C. Souto (coords.), *Páginas que no callan. Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*. Valencia: Universitat de València, pp. 125-138.
- MONTETES-MAIRAL, Noemí (2014b). *Quedan los nombres. Impresiones y lecturas de literatura española contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- NERUDA, Pablo (1971). “[Saludo a Luis Rosales]”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (extraordinario dedicado a Luis Rosales), n.º 257-258 (mayo-junio), p. 297. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-21/> [Fecha de consulta: 9 de junio de 2023].
- PENALVA, Joaquín Juan (2004). *La revista Escorial: poesía y poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante. Disponible en <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/10413/1/Juan-Penalva-Joaquin.pdf> [Fecha de consulta: 21 de abril de 2023].
- ROSALES, Luis (2012). *El libro de las baladas y Romances del colorido (con los poemas anteriores de Abril)*. Edición de Xelo Candel Vila. Madrid: Visor.
- ROSALES, Luis (1996). *Poesía*. Madrid: Trotta.
- ROSALES, Luis (1981). *Poesía reunida (1935-1974)*. Barcelona: Seix Barral.
- ROSALES, Luis (1980). *Verso libre. Antología 1935-1975*. Barcelona: Plaza y Janés.
- ROSALES, Luis (1976a). “La voz de los muertos”. En *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 9-11.
- ROSALES, Luis (1976b). *Las puertas comunicantes. Primera antología poética*. Salamanca: Delegación Nacional de Cultura.
- ROSALES, Luis (1972). *Segundo Abril*. Zaragoza: Ediciones Javalambre.
- ROSALES, Luis (1937a). “La voz de los muertos”, *Jerarquía. La revista negra de la Falange*, n.º 2, pp. 111-114
- ROSALES, Luis (1937b). “La voz de los muertos”, *Patria*, 22 de julio, p. 6.
- ROSALES, Luis (1926). “El sauce y el ruiseñor”, *Granada gráfica*, año XI, p. 22.
- RUBIO, Fanny [1976] (2003). *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Alicante: Universidad de Alicante.
- VALVERDE, José María (1949). “Poesía total”, *Espadaña*, n.º 40, pp 8-9.
- VILLÉN, Jorge (ed.) (1939). *Antología poética del Alzamiento*. Cádiz: Establecimientos Cerón y Librería Cervantes.



ANEXO



Fig. 1. Recorte de “La voz de los muertos”, publicado en julio de 1937 en el periódico falangista *Patria*.

Diablotexto *Digital*



María Luisa Carnelli, los poemas de guerra y la utopía de la vanguardia

María Luisa Carnelli, the war poems and the utopia of the vanguard

**LAURA MARÍA MARTÍNEZ MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

lauramam@ucm.es
<http://orcid.org/0000-0003-1087-3772>

**Fecha de recepción: 30 de junio de 2023
Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 178-204
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27016
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Este artículo aborda la poesía de la Guerra Civil española de María Luisa Carnelli (1898-1987), la escritora argentina que fue corresponsal de *La Nueva España* y se involucró en las actividades del Socorro Rojo Internacional. Las siguientes páginas plantean la escritura de guerra de Carnelli como el abandono definitivo de la vanguardia política y la analizan desde las temáticas claves de la poesía hispanoamericana de la guerra civil. Además, mediante la clasificación de su obra en tres tipos –los poemas topográficos, la heroicidad extendida y los poemas en busca de la solidaridad– se estudian las estrategias de legitimación de la voz poética.

Palabras clave: Guerra Civil española; Argentina; poesía; solidaridad

Abstract: This article addresses the poetry of the Spanish Civil War by María Luisa Carnelli (1898-1987), the Argentine writer who was a correspondent for *La Nueva España* and became involved in the activities of Socorro Rojo Internacional. The following pages present Carnelli's war writing as the definitive abandonment of the political vanguard and analyze it from the key themes of Spanish-American poetry of the civil war. In addition, by classifying his work into three groups –topographic poems, extended heroism and poems in search of solidarity– the legitimization strategies of the poetic voice are studied.

Key Words: Spanish Civil War; Argentina; Poetry; Solidarity



Desde el margen del campo literario argentino, María Luisa Carnelli (La Plata, 1898- Buenos Aires, 1987) avanzó al ritmo de sus discusiones y polémicas¹. A través de *¡Quiero trabajo!* (1933) se posicionó dentro de los debates del escritor comprometido para proponer una vanguardia doble, similar a la de *Contra. La revista de los franco-tiradores* (1933), que defendiera al mismo tiempo la revolución ideológica y la renovación formal. Con los poemas de la Guerra Civil española, Carnelli se situaba en la segunda fase del mismo problema ideológico: a partir de 1934, en un contexto político cada vez más convulso, se había reducido el espacio de libertad para los escritores de izquierda y ya no era tan fácil desobedecer el mandato del realismo social de los escritores de *Claridad* y del Partido Comunista. Si en una primera instancia, Rusia había alterado las formas de los escritores de izquierda y los había obligado a justificar el equilibrio entre la experimentación estética y la demanda política, España volvía todavía más difícil esa balanza.

Beatriz Sarlo afirmó que durante los años de la Guerra Civil española “la literatura cree realizar una de las utopías de la vanguardia: comienza a ser parte de la vida” (2020: 167), y se situó como una de las pocas críticas que estira las fechas de las vanguardias históricas hasta la poesía de guerra. Por su parte, Julia Miranda siguió con la misma tesis en *Frenética armonía* (2016) y analizó la renovación de las técnicas vanguardistas en el contexto bélico. A pesar de que coincido en que detrás de la fe en el futuro antifascista estaba la enérgica confianza en lo nuevo de los escritores vanguardistas, no creo que haya una actualización de la vanguardia, sino un abandono. Más que como una extensión de la vanguardia histórica, concibo la poesía de guerra como su último coletazo, el momento en el que el equilibrio entre la renovación estética y la política se quiebra a favor de la segunda.

Como veremos en las páginas que siguen, en los numerosos poemas que Carnelli escribió a favor del bando republicano como cronista y miembro del

¹ La presente investigación ha sido posible gracias al proyecto de investigación "El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, PGC2018-098590-B-I00.



Socorro Rojo Internacional, prevalece la defensa de lo nuevo, pero “lo nuevo” ya no aparece envuelto en una estética de vanguardia. En vez de la experimentación, la autora optó por acortar la distancia entre la literatura y el pueblo y por la “popularización” de la poesía. A pesar de que permanece el deseo vanguardista de ruptura y novedad en el terreno de lo social, Carnelli conformó una poética de guerra basada en estrategias distintas: (1) la topografía poética, (2) la mitificación de los héroes populares y (3) el reclamo de la solidaridad.

Tres puntos de partida

En el caso de los escritores hispanoamericanos, estudiar la poesía de la Guerra Civil española muy frecuentemente supone observar un viraje en su trayectoria: para algunos, como Pablo Neruda, la guerra significó la prueba definitiva de que no era posible hacer una poesía pura²; para otros, como Octavio Paz, supuso un desliz de poesía izquierdista del que se arrepentiría con ahínco –y muchas palabras mediante– tiempo después³. La guerra española no dejaba indiferente a nadie; superaba sus dimensiones peninsulares al erguirse como un conflicto universal entre la barbarie y la civilización, entre la destrucción de la cultura o su supervivencia. Las fotografías de las ciudades destruidas por los bombardeos y de los niños muertos circularon por América Latina ante los ojos atónitos de una sociedad no acostumbrada a la retransmisión mediática⁴. Incluso los escritores

² Neruda publicó de manera anónima el poema “A las madres de los milicianos muertos” en *El Mono Azul* para no romper con la obligada neutralidad de su puesto de cónsul. Después del asesinato de Federico García Lorca, rompió esa neutralidad firmando “Así es”, poema que añadió bajo el título “Explico algunas cosas” en *España en el corazón* (1937). En dicho poema aclaraba la necesidad del compromiso político: “Preguntaréis por qué su poesía / no nos habla del sueño, de las hojas, / de los grandes volcanes de su país natal? // Venid a ver la sangre por las calles, / venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!” (Neruda, 2004: 24).

³ A raíz del poema “¡No pasarán!” de Octavio Paz, Pablo Neruda lo invitó al II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. No obstante, las opiniones de Paz sobre la Guerra Civil española fueron cambiando conforme se derechizó su ideología. Niall Binns condensa estos cambios en tres etapas: “en 1937 llegó a España como un joven entusiasta de la causa republicana; más tarde, a comienzos de los cincuenta, veía la guerra desde perspectivas libertarias nostálgicas por la revolución fallida; y por último, a partir de los años setenta, le interesaba sobre todo hablar de la guerra como el origen de su desencanto con el totalitarismo y de su madurez ideológica” (Binns, 2004: 288).

⁴ La retransmisión mediática de la guerra no fue solo una experiencia inaugural para América Latina. Como escribió Niall Binns, “la guerra civil fue la primera guerra mediática de la historia. Es decir, el horror de esas víctimas civiles fue divulgado por los medios de comunicación masiva en imágenes escalofrantes que llegaban a todo Occidente. Con fines propagandísticos, la



que quisieron mantenerse al margen de la división entre fascistas y republicanos tuvieron que justificar su postura⁵. Con la incursión en la poética bélica, María Luisa Carnelli seguía el devenir natural de los escritores de la izquierda argentina –Raúl González Tuñón es un buen ejemplo⁶–, pero para contextualizar esta etapa dentro de su obra, es conveniente recordar tres particularidades dentro de su trayectoria.

Aparte de su bagaje literario, Carnelli contaba con una faceta periodística. Fueron muchos los hispanoamericanos que encontraron en la figura del corresponsal la excusa perfecta para cruzar el océano y observar *in situ* lo que ocurría en España. Una vez sumergidos en la tensión de la guerra, muchos desatendieron sus obligaciones periodísticas y acabaron escribiendo pocas o ninguna crónica⁷. El caso de Carnelli fue el contrario. Ella formó parte de la otra banda de corresponsales, la de los cronistas-poetas, los corresponsales prolíficos que atestiguaron la guerra con todas las palabras que tuvieron a mano: la prosa para describir lo que ocurría en los frentes y la poesía para dar rienda suelta a la emoción que no cabía en el lenguaje medido de la crónica.

Como Roberto Arlt, Carnelli comenzó su relación periodística con España antes de que estallara la guerra y se popularizase la causa⁸. Ya en 1934

República decidió, en su campaña de divulgación de las imágenes de los bombardeos, centrarse en el niño como víctima: niños muertos en los bombardeos, cuyos cadáveres habían sido sacados a duras penas de los escombros y puestos en fila, numerados en su anonimato, esperando la identificación” (2011: 86). No en vano Susan Sontag, a raíz de las fotografías de la guerra española, concluyó que “ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad” (2003: 27).

⁵ Una muestra de la difícil equidistancia es la polémica del grupo Sur y la invitación a Gregorio Marañón. José Bergamín le escribió una carta abierta a Victoria Ocampo por haber sido “cómplice” de Marañón en su visita a Buenos Aires, llamándola “enemigo nuestro. Enemigo de pueblo español. Enemigo de España”. Ocampo intentó salirse de la polémica escudándose en que ella no había vivido la guerra española y que como “americana auténtica” no podía “escupir el rostro de ningún español destrozado” (Binns, 2020: 352). Sin embargo, sus explicaciones no lograron calmar las tensiones. No era posible la imparcialidad con la Guerra Civil española.

⁶ Raúl González Tuñón no solo fue el director de *Contra. La revista de los franco-tiradores* (1933), sino que también fue corresponsal, como María Luisa Carnelli, de *La Nueva España* durante la Guerra Civil española. Además, fue precisamente sobre su poesía que Beatriz Sarlo (2020) teorizó sobre la evolución de la vanguardia a causa de la guerra española.

⁷ Este fue el caso de Vicente Huidobro, que viajó antes del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura como corresponsal y solo escribió una crónica para el diario chileno *Frente Popular* el 28 de junio de 1937 (Cano, 2017: 310-311).

⁸ La crítica es discordante en cuanto a las fechas de permanencia de Carnelli en España. Niall Binns (2012: 179) las establece entre 1936 y 1938, Florencia Abbate (2019: 23) entre 1935 y 1939 y Horacio Tarcus (2021) entre 1935 y 1938. A pesar de que el tiempo verbal pasado



se encontraba allí para escribir sobre la Revolución de Octubre. En *U.H.P. Mineros de Asturias* (1936), el volumen que compila sus crónicas sobre Asturias, dio cuenta de su conocimiento sobre la coyuntura política española anterior a la guerra, así como de la admiración precisa que sentía por los mineros asturianos. En el libro en cuestión, además, Carnelli mostró su proceso de investigación y dejó entrever los diferentes escollos que vivió por ser mujer a la hora de recabar testimonios: el continuo desentonar por vestirse con el mono para bajar a la mina o la desconfianza de los mineros por su sexo.

Durante los años de la guerra civil y ya asentada en la capital española, Carnelli formó parte del Socorro Rojo Internacional y se convirtió en una cronista prolífica. Sus textos aparecieron tanto en medios españoles (*ABC de Madrid, El Sol y Ayuda!*), como en la prensa argentina (*Unidad, Avance, La República y La Nueva España*) (Cano, 2017: 262-263). A través de los detalles de sus crónicas, es posible particularizarla como una periodista intrépida, siempre dispuesta a acercarse un poco más para conseguir el testimonio de los combatientes. En “Invierno de nuestra sierra y la moral de sus soldados”, ella misma reveló la noche que pasó al raso en el frente para hablar con los combatientes. Asimismo, en una breve nota de *Frente Rojo* señalaron que Carnelli fue alcanzada “por varios trozos de metralla durante su tarea informativa en el sector de Carabanchel” (“La periodista” 1937, 6). No debió ser un episodio aislado, pues en su retrato como periodista de *Blanco y Negro* apuntaron que había sido herida tres veces en el campo de batalla (Altabella, 1938).

A grandes rasgos, esta vinculación periodística es la muestra de una escritura tensionada por la realidad, de una escritura que respondía ante la urgencia de la vida. En el caso concreto de sus poemas de guerra, su labor como cronista la situaba del lado de los afortunados, de los escritores-testigo. Frente

utilizado en *U.H.P. Mineros de Asturias* (1936), parece incidir en que Carnelli llegó a España después de la Revolución de Octubre de 1934, creo que Carnelli sí estaba en España a finales de 1934: seguramente en Madrid y no en Asturias. La nota de despedida del 18 de julio de 1934 que encontré en el Archivo de César Tiempo y, sobre todo, el hecho de que en el poema “Puente de Segovia” aluda a sus vivencias en la capital en 1934 me inclinan a adelantar su llegada. Además, puesto que *U.H.P. Mineros de Asturias* está fechado en enero de 1936 en Buenos Aires y que hay una ausencia de crónicas firmadas por Carnelli desde enero a julio de 1936, creo que debió viajar a Argentina en 1935 y regresar a España con el comienzo de la guerra en julio de 1936.



a los poetas hispanoamericanos que vivieron la guerra desde la lejanía del otro lado del Atlántico y legitimaron su voz mediante la alusión a las fotografías de la prensa; Carnelli era una testigo en todas las dimensiones de la palabra: ella estaba viendo la guerra, la estaba viviendo. Como veremos a lo largo del artículo, la voz testigo particulariza y vertebra su poesía: en algunas ocasiones asegura al lector el horror de la guerra porque “lo ha visto”, en otras sus “aquí” son España y la voz poética se amalgama con el pueblo español hasta construir un “nosotros” fraternal donde no hay marca de extranjería.

A pesar de que la escritura periodística es la prueba más evidente de su conocimiento político, Carnelli también encontró en la literatura un espacio de discusión. Para Carnelli la guerra civil no fue el punto de inflexión hacia una literatura comprometida, sino su continuación. A finales de los veinte y comienzos de los treinta, Carnelli ya había participado en los debates sobre la responsabilidad del escritor, proponiendo una vanguardia doble a través de *Poemas para la ventana del pobre* (1928) y *¡Quiero trabajo!* (1933). La guerra civil provocó que su poesía se politizara en un sentido distinto: pasó de visibilizar las situaciones de miseria a agitar directamente la certeza del futuro. El sesgo político se llenó de fe. La Unión Soviética le había permitido imaginar un horizonte sin miseria en 1933, pero la lucha republicana acercaba esa utopía.

Para muchos poetas, la guerra civil supuso la primera aproximación a las formas populares de la poesía. Nunca antes habían escrito romances, ni se habían detenido tanto en la musicalidad del verso. Para Carnelli era distinto: ella no había escrito romances, pero sí tangos. Había desobedecido las limitaciones sociales del sexo femenino y se había atrevido a acercarse al lunfardo, al arrabal, bajo pseudónimos masculinos. Después, había desobedecido las consignas sexistas del tango y había transgredido los roles genéricos establecidos, excluyendo de sus letras la violencia contra las mujeres y el mito del amor romántico⁹. Su experiencia como letrista de tangos operaba en su poesía de guerra como un acento lejano, como una base en la que sostenerse a la hora de

⁹ Para más información sobre los cambios renovadores de las letras de tango de Carnelli, véase Abbate (2019).



buscar el ritmo preciso. Carnelli se diferenciaba de los poetas para los que la guerra suponía múltiples experiencias inaugurales, porque partía de su conocimiento político como cronista, de su posición de testigo y de su experiencia como letrista de tangos.

Poemas topográficos

La Guerra Civil española tenía un marcado carácter territorial: el avance del conflicto se medía en función de los territorios ocupados y, a nivel mediático en América Latina, las noticias iban casi siempre acompañadas de un mapa de la Península Ibérica. La representación gráfica del mapa se trasladaba a la escritura: los textos literarios se sitúan geográficamente y consignan los nombres de ciudades, barrios, pueblos y lugares (Miranda, 2016: 123). Por debajo de los textos, bulle la visión espacial de la contienda. Enumerando topónimos se condensa la angustia ante la amenaza, se rinde homenaje a la defensa republicana y se alienta la lucha hacia la victoria. En ocasiones, como sucede en el caso de María Luisa Carnelli, detrás de los poemas topográficos se revela la marca del poeta-testigo. Con la precisión de los topónimos se acorta la distancia entre el escritor y la guerra, y la voz poética se reviste de la legitimidad del que ha visto, del que sabe los nombres de las calles porque las ha transitado.

En la poesía de la guerra civil hubo enumeraciones de topónimos de los más diversos¹⁰, pero hubo una ciudad que se convirtió en mito. “Madrid is the heart” dijo W.H. Auden (1979: 54), y eso mismo debió de pensar Carnelli, pues le dedicó a la capital española cinco de sus mejores poemas sobre la guerra. La ciudad adquiere un protagonismo similar al de la época vanguardista, pero ya no es el espacio en el que deslumbrarse ante las carteleras de cine y el bullicio, ni el lugar donde comprobar las miserias de la modernidad; es un método para cifrar el apoyo al bando republicano. Para vislumbrar estos cambios, en las

¹⁰ Me refiero, entre otros, a la larga enumeración de topónimos que en 1937 hizo Pablo Neruda en “Cómo era España”: “Huélamo, Carrascosa, / Alpedrete, Buitrago, / Palencia, Arganda, Galve, / Galapagar, Villalba // Peñarrubia, Cedrillas, / Alcocer, Tamurejo / Aguadulce, Pedrera, / Fuente Palmera, Colmenar, Sepúlveda...” (2004: 30).



páginas que siguen analizaré las formas en las que Carnelli narra la contienda a través de la geografía madrileña y la voz del testigo.

4 caminos. Poemas populares de guerra es un compendio de cuatro poemas dedicados a la defensa de Madrid, editado por Socorro Rojo Internacional y puesto a la venta con el precio de quince céntimos. Se trata de poemas que se sitúan en la geografía de cuatro conocidos barrios de la capital –“Cuatro caminos”, “Puente de Vallecas”, “Ventas”, “Puente de Segovia”– para animar a los soldados republicanos en su resistencia contra el fascismo. El sujeto poético se repliega hacia la identidad de cada uno de los barrios, se pierde en sus detalles, para construir un mensaje de apoyo particular para cada una de las zonas de Madrid, y al mismo tiempo legitimarse como una voz fiable para narrar los avances del conflicto.

En “Cuatro caminos” se establece desde el inicio el eje geográfico del poema: la glorieta de Cuatro Caminos del barrio de Tetuán, en la zona norte de Madrid. Al principio, la glorieta da a sus cuatro calles como a cuatro posibilidades (el hogar, el trabajo, la cárcel y el hospital), pero al final las cuatro opciones de la glorieta remarcen las pocas que se tienen en la guerra: “Por tres marchando a la muerte, / ¡por uno a la libertad!” (Carnelli, 1937a: 3). Además de cifrar la crudeza de la guerra en el espacio urbano, Carnelli también demarca territorialmente el heroísmo del pueblo español. Construye una geografía humana aludiendo al nombre de calles concretas –Francos Rodríguez, Bravo Murillo– y rutas determinadas –“de la Glorieta a Tetuán” (3). Esta precisión terminológica ayuda a legitimar la voz poética, que aparece en el poema aseverando su condición de testigo: “Yo le quise caminar / y entré en sus calles un día / por su calle principal” (2).

Los topónimos sirven en “Cuatro caminos” para identificar el espacio de la guerra con un barrio determinado; pero, en otras ocasiones, los topónimos en vez de reducir el espacio de la contienda, lo amplían. En “Puente de Vallecas”, Carnelli parte de Vallecas para después extender el territorio hasta Toledo, Albacete y Guadarrama. Crea en el poema un vaivén entre la identidad barrial de Vallecas y los territorios que la exceden, con el fin de mostrar cómo el heroísmo de los vallecanos sobrepasa las delimitaciones del barrio. Al mismo



tiempo, el sujeto poético legitima su voz de testigo a través del conocimiento sobre Vallecas. La admiración por el barrio se detiene en la unidad con la que se levantaron – “como un solo hombre Vallecas / erguido y presente está” (4)–, y hace mención a su pasado izquierdista, refiriéndose a los vecinos como “obreros conscientes” y haciendo alusión a su “rojo historial” (5).

En “Ventas” se produce un juego poético similar. Hay un estribillo que alude al origen mercantil del barrio e insiste: los mozos venteros se unen a la lucha “a dar, no vender la vida” (6). “Ventas” versa la unión en masa de vecinos madrileños para luchar y los topónimos sirven para escenificar esta unión. Los vecinos se unen desde San Blas, desde la Perejilera, en la Plaza de Toros, por la calle Alcalá y la calle Lista. A través del conocimiento del topónimo y la enumeración de lugares, la voz carnelliana vuelve a reafirmar su verosimilitud como testigo. Por otra parte, las descripciones del espacio están repletas de los estragos de la contienda y de temas recurrentes en la poesía de guerra: los cipreses están enrojecidos y por las calles bajan canales de sangre, que recuerdan a las calles nerudianas de “Explico algunas cosas”¹¹. Asimismo, aparece la idea del sacrificio justificado: es tan determinante el triunfo republicano que hay que dar la vida sin condiciones. Es una idea tematizada alrededor de las mujeres: mientras que las madres lloran a los hijos “a solas, pensativas”, las viudas no guardan luto ya que “el muerto no lo querría” (6). Además, resulta llamativa la identificación con el barrio a través de la metáfora taurina: el barrio se lanza a la calle “como el toro a la embestida” (7). Es una comparación que si bien apela nuevamente al conocimiento geográfico de la voz testigo –no en vano está en Ventas la plaza de toros de Madrid–, también guarda reminiscencias con los poemas guerracivilistas del poeta español Miguel Hernández y del uruguayo Carlos María de Vallejo¹².

¹¹ Neruda finalizó “Explico algunas cosas” con los siguientes versos: “Preguntaréis por qué su poesía / no nos habla del sueño, de las hojas, / de los grandes volcanes de su país natal? // Venid a ver la sangre por las calles, / venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!” (2004: 24).

¹² Miguel Hernández utiliza el símbolo del toro para representar al pueblo español en “Llamo al toro de España”, donde dice: “Alza toro de España: levántate / despierta [...] Despiértate del todo, que te veo dormido” (Hernández 1984, 11). Carlos María de Vallejo, por su parte, tituló su romance sobre la guerra civil como *Piel de toro* (1943). Para más información sobre este último, véase Martínez (2020a).



En “Puente de Segovia” la descripción del barrio también lleva consigo la descripción de los destrozos. Carnelli construye el poema a través de la comparación del barrio en dos momentos históricos: la Revolución de Octubre en 1934 y la defensa de Madrid en 1937. Al principio aparece la voz testigo, para asegurar la credibilidad de su descripción y estrechar el lazo emocional entre la guerra española y el sujeto hablante: “En octubre del año treinta y cuatro / Puente de Segovia te pulsé en la calle” (8). Después, comienza la contraposición: “Entonces” el Manzanares tenía un caudal muy bajo y apenas era un aprendiz de río; “Hoy” el río ha cambiado tanto en su volumen como en su contenido y se ha convertido en un “tumultuoso y enconado, / caudal de sangre” (8).

Sin embargo, la diferencia más grande no está en los cambios visibles del barrio, sino en el destino de los que luchan. Mientras que en “Puente de Vallecas” la valentía de los vecinos se justificaba por ser “obreros conscientes” (5), en “Puente de Segovia” el arrojo de los combatientes encuentra su explicación en el que ya habían demostrado en esa misma zona los obreros en la Revolución de Octubre. “Desde Casa de Campo llega el eco / persistente y multánime / pero viene también de atrás, del tiempo / en que ardían las luchas en tus calles” (9) declara el sujeto lírico, para tender lazos entre 1934 y 1937. Aunque Carnelli nunca es ingenua con el devenir de la guerra y añade su posibilidad mortal, manifiesta con ahínco que las circunstancias han cambiado. La defensa de Madrid no será un intento fallido, no va a acabar en represión como ocurrió en 1934, porque “ya no hay lucha ilegal, tricornos cárcel. / Hay obreros que luchan, mueren, triunfan” (9).

“Puente de Segovia” tiene, como el resto de los romances¹³ estudiados, enroscada en sus versos la convicción de la victoria republicana. Se trata de un optimismo que se va diseminando a través de los elogios a la bravura del pueblo

¹³ Aunque el objetivo de este artículo no es mostrar la relación de los romances de Carnelli con la tradición romancera de la poesía de la Guerra Civil española, es necesario apuntalar que estos se inscriben en una corriente poética extendida con dos orígenes claros. Por un lado, con la clarificación del lenguaje y el deseo de bajar de la torre de marfil para amalgamarse con el pueblo, sus romances se alinean en intenciones a los que eran publicados semanalmente en *El mono azul* y distribuidos en hojas volante en el frente. Por otro lado, a pesar de que no incluyen referencias explícitas a la poesía de Federico García Lorca, se adhieren con la forma métrica al “virus lorquiano” (Rocca y Roland, 2010: 155) que asediaba la poesía hispanoamericana y que buscaba homenajear al poeta asesinado.



español y de las hipérbolos recurrentes, pero que sobre todo se construye por las intervenciones de la voz testigo. “¡Yo he visto a tus varones, los he visto [...] / avanzar bajo el fuego enfurecido!” (9) dice el poema, como si la legitimidad para contar lo que ha sucedido también le aportara autoridad para predecir lo que va a pasar.

No obstante, el poema de Carnelli en el que mejor se combina el mensaje de apoyo al bando republicano con la topografía de la capital española es el poema “Madrid”, un romance largo que condensa gran parte de la simbología de la poesía hispanoamericana sobre la guerra civil. Madrid aparece como una ciudad cercada, amenazada, como receptor y eje del poema. En la primera parte, Madrid ocupa la posición del vocativo y se describe el panorama desolador que podría ocurrir en caso de que la defensa no funcionase y los fascistas consiguieran entrar a la capital:

Madrid, que vienen llegando.
Madrid, que al llegar pretenden
herir tus calles, tus casas,
y tus palomas de fiebre.
Madrid, que vienen los bárbaros,
Madrid, que viene la muerte
a crucificar tus hombres
contra desnudas paredes.
[...]
Madrid, que vienen bajando
por Getafe, Villaverde,
que cruzan el Manzanares,
que el Puente de los Franceses,
reclama pólvora seca,
y que reclaman los jefes
ardores para el combate,
y nos reclama la muerte.
[...]
Madrid, que quieren rendirte,
Madrid, que quieren vencerte,
Madrid, aurora del mundo,
y júbilo que amanece,
y primavera de pájaros,
y raíz, y jugo, y leche,
y pulpa de vida, vida,
contradicción de la muerte (Carnelli, 1937c: 7).

La tensión poética asciende paulatinamente hasta llegar a la mitad del poema y al verso “Madrid que quieren rendirte”. Las descripciones detalladas de la



amenaza operan como contrapeso al resto del poema, porque justo cuando la tensión llega a su cota más alta, erigiendo la ciudad como “la contradicción de la muerte”, la voz poética deja de detenerse en los estragos que supondría la entrada de los franquistas, y se realiza un viraje para animar al pueblo a las armas.

El cambio de intención en el poema se produce con la alternancia del vocativo. El receptor deja de ser la ciudad de Madrid para ir paulatinamente concentrándose y ampliándose. Primero el vocativo lo ocupan los “hijos de Madrid, de España, de todos los frentes” (7), pero después lo habitan figuras reconocidas como el “Comandante Carlos”, “Lister” o “Durruti” (7). A través de versos enérgicos, el sujeto lírico pide que estos detengan a los franquistas, al mismo tiempo que deja entrever algunos tópicos de la guerra, como las precarias condiciones del ejército republicano: “con fusiles, si hay fusiles / con odio, con lo que hubiere” (7). En la ampliación del vocativo también se percibe la internacionalidad del conflicto: con ecos de la Internacional dice: “Parias de la tierra ¡arriba!”; y después, “esclavos del mundo ¡en pie!” (7). Esta internacionalización afecta al sujeto poético, que no aparece en su condición de testigo para reafirmar su legitimidad, sino que por el contrario, con el objetivo de aumentar la emoción del poema, se amalgama con el pueblo español: alude a “nuestra causa” y describe la ayuda internacional desde un sujeto plural: “la U.R.R.S. está con nosotros, / Méjico a nosotros viene” (7).

La internacionalización del vocativo remarca el carácter universal de la guerra. A pesar de la localización geográfica del poema, Madrid es elevado como “el baluarte del mundo” (7). Si la guerra civil era el enfrentamiento entre la humanidad y la barbarie, Madrid era el lugar al que todos los antifascistas habían consagrado su esperanza. La importancia universal de la guerra también permea a las figuras de los muertos. “Por un soldado que cae / otros diez el pueblo ofrece” (7) manifiesta la voz poética, alabando el arrojo y la conciencia colectiva del pueblo madrileño. Sin embargo, debajo de esta forma de aproximarse a los caídos, bulle la idea de que los muertos no son en vano. Y tampoco mueren del todo. “Tus muertes crecen contigo”, “su ejemplo vivo conduce” (7), dice en diferentes ocasiones el sujeto lírico. Como hizo Pablo Neruda en “Canto a las



madres de los milicianos muertos”¹⁴, Carnelli tampoco quiere dar por perdidos a los caídos y les otorga un papel todavía medio vivo, medio clave, en la contienda.

La heroicidad extendida

En la guerra de España se jugaba el destino del mundo, o eso era al menos lo que pensaban los escritores hispanoamericanos. Su condición de primera guerra mediática había disuelto las fronteras de la contienda: los destrozos de los bombardeos franquistas sucedían en la Península y se veían en todos los países; las imágenes de los milicianos apenas instruidos, sin uniforme, desfilando a un ritmo descompasado, circulaban en todas las partes del mundo. Con la internacionalización de los horrores de la guerra, también se dieron a conocer la dignidad del pueblo español y el coraje con el que se entregó al combate, aun sabiéndose desigual en armamento, aun intuyendo que quizás les fuera a costar la vida.

A los ojos de los aliados republicanos, la guerra civil era una guerra popular que incumplía los protocolos bélicos y enfrentaba al ejército franquista con el pueblo. No eran dos bandos atacándose entre sí, sino uno que atacaba y otro que resistía. Este cariz popular llegó a la poesía con la propagación del romance y también dejó su huella en la figura del héroe. Los poetas no glorificaron a los líderes políticos –al menos no la poesía del bando republicano¹⁵– sino que encontraron el heroísmo en personajes populares y ensalzaron figuras que en cualquier otra guerra se hubieran perdido en el anonimato. Como apunta Niall Binns, esta particularidad se explica en parte por el contexto político: “no ayudó que la resistencia popular en los primeros días del conflicto se hiciera al margen de los dirigentes políticos (y también militares), y que la exitosa defensa de Madrid –contra todos los pronósticos– se consiguiera después de que el gobierno había huido a Valencia” (2020: 62).

¹⁴ Neruda estableció el mismo estado de muerte viva de los caídos en 1937: “No han muerto! Están en medio / de la pólvora, / de pie, como mechas ardiendo [...] Madres! Ellos están de pie en el trigo, / altos como el profundo mediodía, / dominando las grandes llanuras!” (2004: 26).

¹⁵ En el bando franquista, sí hubo un culto poético a los líderes. Cabría citar como ejemplo los poemas “Al general Francisco Franco” de Juan Miguel Pérez Manzanares y “Arriba España” de Guillermo Valencia. Para más información, véase el apartado “Los grandes líderes” en Binns (2020: 59-66).



En 1937, César Vallejo recordó el heroísmo de la joven miliciana Lina Ódena, que se quitó la vida al verse acorralada en líneas enemigas; de Antonio Coll, el miliciano que destruyó con granadas de mano varios tanques en la defensa de Madrid; y glorificó a Pedro Rojas, ese miliciano inventado que después de muerto escribió con el dedo en el aire: “¡Viban los compañeros! Pedro Rojas” (1961: 46)¹⁶. Como veremos en las páginas que siguen, María Luisa Carnelli continuó el mismo ejercicio de heroicidad extendida y se centró en los milicianos, los campesinos, los mineros asturianos y los brigadistas internacionales.

A pesar de que los escritores de izquierda vieron en la guerra civil el territorio en el que se disputaba el futuro del antifascismo, la emoción que despertaba la contienda excedía sus razones ideológicas. El pueblo español se había levantado con dignidad y en la prensa se erigía continuamente como un pueblo al que era necesario acompañar, o al menos apoyar en la distancia. María Luisa Carnelli apela a ese carácter humano de la guerra en el poema “España”. A través de referencias históricas, muestra el heroísmo como un rasgo intrínseco del temperamento español. Entre otros, recuerda el enfrentamiento de Roma y Cartago, a Fenicia y Grecia, las invasiones de los visigodos y los taifas. La voz poética carnelliana se compromete con la causa española hasta tal punto que llega a ensalzar la colonización de América: “Un día cruzaron los mares / en barcas aventureras / curva temible y lejana/ pero del mar, surge América” (Carnelli, 1937f: 7)¹⁷. Mientras que en los poemas topográficos, el sujeto lírico

¹⁶ En el caso de Vallejo, la exaltación de los héroes populares puede notarse por la comparación con figuras ilustres: “El mundo exclama: `¡Cosas de españoles!’ Y es verdad. / Consideremos, / durante una balanza a quema ropa, / a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto, / o a Cervantes, diciendo: `Mi reino es de este mundo, pero / también del otro’: ¡punta y filo en dos papeles! / Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un espejo, / a Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano / tuvo un sudor de nube el paso llano, [...] a Teresa, mujer, que muere porque no muere, / o a Lina Ódena, en pugna en más de un punto con Teresa...” (1961: 28).

¹⁷ Con esa visión benevolente de la conquista Carnelli se contrapone al poema “Nuestra España” de Magda Portal, donde si bien representa la reconciliación con España a raíz de la guerra, denuncia la conquista como el principal motivo para la distancia marcada: “te odiaba con el viejo odio de mis indios, sacrificados al brutal zarpazo de tus conquistas, por tus Pizarros y tus Almagros, que hollaron la tierra de los incas desgarrándola y sembrando la esclavitud y la muerte; / te odiaba por la herencia de tu sangre azul –sangre decrepita– que llevamos los americanos como una maldición y contra la que insurgimos negándola, para sentirnos dignos de nuestro destino” (Portal, 1938: 253).



utilizaba su posición de testigo para aumentar la verosimilitud de su testimonio, ahora encuentra legitimidad en el pasado heroico español. Cuántas más escenas de resistencia narre, más refuerza el heroísmo del Ejército Popular y con más certezas puede asegurar la esperanza en la victoria¹⁸.

Carnelli afianza el heroísmo a través de referencias históricas en “18 de julio” –“Pueblo español de cien siglos / cien mil hechos, cien mil fuerzas” (1937b: 2)–, pero también mediante el despliegue de estrategias poéticas distintas. Al principio de “18 de julio”, parte del heroísmo de los milicianos y muy especialmente de su carácter popular. Desde una posición nada ingenua sobre el devenir de la guerra, mitifica a los milicianos por unirse a la lucha “cantando a la muerte fresca” (1) y remarca la precariedad armamentística: “¿Cuarteles? Si no hay cuarteles / ni muros, ni fortalezas” (2). Ambos aspectos insisten en la difícil situación de los milicianos, pero también ejercen como factores aumentativos de su determinación y, en consecuencia, de la importancia de la guerra.

El elogio a la heroicidad del pueblo español continúa hasta los campesinos, los mineros y los obreros en el resto del poema. La voz poética pide a los diferentes sectores que tomen las armas: “toma / campesino tu escopeta / minero tu dinamita / obrero tu Start certera” (3), y construye el heroísmo al mismo tiempo que lo solicita. A la vez que promueve la adhesión de apoyos al bando republicano, elogia la predisposición del pueblo español para un combate desigual. Alude a la valentía del pueblo como un “poder inmoral”, porque están siempre disponibles para luchar contra el franquismo, a pesar de que a veces sea la muerte (y no la victoria) lo que les espere:

¹⁸ Es una estrategia que también desplegaba en las crónicas. Por ejemplo, en *Sagunto*, la crónica-folleto editada por el Socorro Rojo Internacional, Carnelli dice: “Sagunto. En cada piedra, una historia. En la cumbre del cerro las murallas, resistentes a la furia de Aníbal. Y las gradas del teatro y del foro, donde resonaron un día las voces de los Escipiones... No tienen el embate soberbio y corajudo del general cartaginés los que hacen resurgir hoy, a más de veinte siglos de distancia, el heroísmo del pueblo saguntino. No conocen el valor; conocen la ferocidad. Para alcanzar cenizas, llamas y glorias de Sagunto, el propio Aníbal se desangró en el asedio. De pecho a pecho, coraje contra coraje, sitiados y sitiadores” (1938c: 3).



Pueblo vertido en la calle
íntegramente hacia fuera,
sus poderes inmortales
nadie hollárselos pretenda
que está en pie, verticalmente
para morir cuando sea,
para vencer cuando cuadre,
para luchar mientras tenga
un fascista frente a frente
un invasor en su tierra
un cacique, un usurero,
un patrón, y una caterva
de siniestros trogloditas
sibilando en sus cavernas (4-5).

La guerra civil se articula como un enfrentamiento entre valores opuestos: la civilización contra la barbarie, lo humano contra lo inhumano, la defensa de la cultura contra su destrucción. Esta concepción se traduce literariamente en la construcción de los héroes populares: cuánta más bárbara e injusta es la lucha franquista, más justa y necesaria es la republicana; cuánto más despiadados son los combatientes del bando sublevado, más humanos resultan los que se oponen a ellos. Los franquistas ocupan el lugar del “otro”; son el elemento subordinado del dualismo. Mientras que Carnelli alaba a los republicanos por la valentía y la alegría con la que van a la guerra, despersonaliza y animaliza a los franquistas, que describe como “chilabas sangrientas” y “buitres de la España negra”¹⁹ (4).

En “Mineros de Asturias”, Carnelli indaga en el heroísmo de los mineros asturianos de la Revolución de Octubre, que son además las figuras más recurrentes en su literatura de guerra. Recoge en el poema los testimonios que circulaban en la cuenca asturiana sobre su valentía y la fe generalizada que se tenía en ellos. “Mi novio es un minerito, / minerito de avanzada” asegura la voz poética que cantaban “las mocitas asturianas” (Carnelli, 1937g: 4). No obstante, la heroicidad se construye sobre todo por medio de la tensión narrativa. Carnelli abre el poema con la amenaza de los habitantes del pueblo —“¡Que bajarán los

¹⁹ El mismo proceso de deshumanización del enemigo está presente en el poema “Explico algunas cosas” de Neruda: “Chacales que el chacal rechazaría, / piedras que el cardo mordería escupiendo, / víboras que las víboras odiarán!” (2004, 22); así como en los poemas que Eduardo Anguita y Alfredo Irisari publicaron sobre los asesinatos de Federico García Lorca y Héctor Barreto en *Sobre la Marcha*, la revista dirigida por Blanca Luz Brum (Martínez, 2020b: 155).



mineros! / ¡Que bajarán los mineros!”– para después ir nutriéndola rítmicamente hasta que los mineros bajan y se resuelve la tensión:

¡Llevan fuego en las entrañas!
 ¿Quiénes son? Pues los mineros
 los de la cuenca asturiana.
 Silban las balas y hay truenos
 de cañón y de metralla.
 Ahí van los dinamiteros
 dando el pecho, dando el pecho
 haciendo saltar granadas (4-5).

No parece importar que los mineros sean vencidos por los ataques del “gobierno burgués”, porque a través del ritmo Carnelli sostiene su heroísmo y alaba su resistencia. No es casual que mantenga un tono esperanzado para contar la revolución que fracasó en 1934, porque plantea una derrota que no es definitiva, una derrota victoriosa²⁰. Como sucedía en “Puente de Vallecas”, Carnelli actualiza la figura de los mineros asturianos de entonces y los lleva consigo al tiempo de la guerra: “Para la lucha final / ahora sí que se preparan; / ya no podrán detener/ la revolución que marcha” (5). La Revolución de Octubre fracasó por la “traición vil y la lucha aislada”, pero la muerte de los que cayeron no ha sido en vano²¹: “¡Moristeis para vencer, / los de la cuenca asturiana!” (5).

La exaltación carnelliana del heroísmo no se condensa únicamente en el pueblo español, sino que se extiende y alcanza a los brigadistas internacionales. Los brigadistas deslumbraron por su exotismo –los rasgos rubios, las lenguas

²⁰ No vanamente utilizó Beatriz Sarlo el título de “España: la derrota victoriosa” para explicar el cambio de paradigma poético en *Una modernidad periférica* (2020). Este oxímoron frecuente se esclarece si recordamos, como la crítica argentina, las palabras de Aníbal Ponce: “Durante dieciocho días ha triunfado en Asturias la dictadura del proletariado. El resto de España no pudo o no supo acompañarlos. Y por eso los de Asturias debieron retirarse. Mas aquellos dieciocho días no se olvidarán jamás. El obrero asturiano ha demostrado que es capaz de tomar en sus manos el timón de España; y poco le importan ya los contratiempos momentáneos. Momentáneos, sí. Un año, dos años, cinco, ¿qué más da? La comuna de Asturias ya ha entrado triunfante en la historia del mundo, y son estos obreros perseguidos los que la alzaron victoriosa sobre sus puños” (citado en Sarlo, 2020: 162).

²¹ Se trata de una idea recurrente en la poesía de la Guerra Civil española. En este sentido, son muy iluminadores los apuntes de Serge Salaün sobre el tema: “Cada gota de sangre, por ejemplo, se presta para desarrollos grandiosos. Cada gota de sangre vertida por un soldado o por cualquier español es una prueba de ‘redención’ de España (la palabra es frecuente). La sangre aparece como mediación obligada entre el ideal y la realización de este ideal. Incluso la muerte no es el fin trágico de un destino individual, es también devenir de la Causa, garantía de la victoria y de la justicia de la lucha que se sostiene” (1977: 150-151).



extrañas y las costumbres distintas—, pero también por la importancia de su ejemplo. Si la adhesión generalizada del pueblo español al combate reforzaba la solvencia ideológica de la causa antifascista, el hecho de que los brigadistas emprendieran un largo viaje para unirse a las fuerzas republicanas suponía la prueba tangible de que España era el baluarte del mundo. En “Internacionales”, el poema que les dedica, Carnelli vuelve a ser consciente de las claves legitimadoras de su discurso y remarca el esfuerzo de los brigadistas: ellos han cruzado “amenazantes fronteras”, “vastos mares”; han dejado atrás “afectos innumerables”, “patria y hogar” para llegar hasta el frente (1938a: 1).

Asimismo, traslada al poema la sensación del exotismo de los brigadistas mediante la repetición de sus nombres –“Jacques, Nino, Williams, Hans....” (1)— y la mención de las diferencias físicas: “cabellos rubios o brunos; / ojos claros; nombres suaves” (1). El sujeto lírico juega estableciendo un vaivén entre las diferencias entre los propios brigadistas y sus similitudes: a pesar de que son “hombres de distintos climas”, todos tienen “sueños semejantes”; a pesar de acabar dispersos en diferentes frentes de la defensa de Madrid, todos permanecen unidos por la causa antifascista y por tener “consciencias insobornables” (1).

La voz poética insiste en el exotismo para subrayar el sacrificio de los brigadistas, internacionalizar la causa española y dotar al poema del magnetismo que desprendían en la guerra como figuras disonantes. Sin embargo, también despliega estrategias poéticas similares a las de otros héroes de la guerra. Por un lado, insiste en la precariedad armamentística: afirma que faltan fusiles para después añadir: “solo hay conciencia y coraje”; dice que “faltan cañones y tanques” para después resaltar que hay “canteras de pechos” (1). Por otro lado, y al igual que ocurría con los milicianos, los brigadistas son conscientes de la posibilidad de la muerte: “Cantando a la Muerte van; / cantando y peleando caen. / ¡Caliente la sangre aún / de sus muertos inmortales” (1). Además, vuelve a desprenderse del poema la idea de “muertes inmortales”, que también defendía Vallejo al decir “¡Solo la muerte morirá!” (1961: 30). Carnelli insiste en que ninguna muerte en la guerra es definitiva, porque están justificadas: los que



murieron lo hicieron “para que no haya en el Mundo / miseria, guerras, ni cárceles” (1938a: 1).

A través de la exaltación detallada del heroísmo español –la enumeración del pasado victorioso, el localismo de los héroes, el conocimiento de la política reciente y la caracterización precisa de los brigadistas– Carnelli se reafirma como una voz fiable –y legítima– para animar a los combatientes y postular una mirada esperanzadora de la contienda.

En busca de la solidaridad

Jesús Cano Reyes, al acercarse a la labor periodística de Carnelli durante la guerra, se refiere en términos generales a la difícil objetividad ideológica de los cronistas y concluye que “cada crónica es un caballo de Troya con las ideas de la propaganda emboscadas en su vientre” (2017: 264). El apoyo republicano que se dejaba entrever en las crónicas de Carnelli se vuelve traslúcido en sus poemas, donde ya no se pretende el testimonio sino la emoción. Tanto los poemas topográficos como los dedicados al heroísmo español buscan construir un relato épico para animar al pueblo y sostener la energía de los combatientes en el frente. En los poemas que demandan solidaridad, la intención propagandística es todavía más clara. La guerra civil es el momento en que por primera vez los escritores de izquierda ven su discurso circulando “en una sociedad que lo juzga audible y necesario” (Sarlo, 2020: 167). Como veremos en las páginas que siguen, las fronteras entre la escritura y la vida se estrechan, abunda la fe en los impactos transformadores de la escritura y en el caso de Carnelli, proliferan los poemas cargados de consignas políticas y de solicitudes de ayuda.

La búsqueda de la solidaridad acoge diversas formas poéticas en los poemas de Carnelli y varía conforme cambia el destinatario. Un subtipo interesante son los que escribe en relación al Socorro Rojo Internacional: poemas que describen las penurias de la guerra para ensalzar la labor humanitaria de la organización comunista. En “Campaña de invierno” primero se describe el desamparo del combatiente, el frío que se cuela entre sus ropas, para después demandar la solidaridad de todos. Sin embargo, la voz poética no



aparece individualizada, ni hay rasgos de la condición de testigo analizada en los apartados anteriores. Carnelli presenta una voz comunitaria, enmarcada en las consignas del Socorro Rojo Internacional:

“¡Mantas y ropas de abrigo!”
La consigna se ha lanzado.
El Socorro Rojo ha dicho:
“¡Ayuda para el soldado!”

Para quienes nos defienden
y dan su sangre peleando.
Para nuestros combatientes,
nobles, conscientes y bravos.

Ellos nos guardan la vida,
nos libran de ser esclavos.
¡Que se cumpla la consigna!
¡Ayuda para el soldado!²²

Es consciente del efecto político que tiene cada una de las posibles localizaciones de la voz poética, y aquí decide amalgamarse con el pueblo. Desdibuja su condición de extranjera para fundirse con la masa en una primera persona del plural: “nos defienden”, “nuestros combatientes”, “nos guardan la vida”²³.

“Quince años” persigue un objetivo similar. Más que establecer un lazo de convencimiento con el receptor y transferir la demanda de solidaridad, el poema está diseñado para celebrar el aniversario de Socorro Rojo Internacional. Además, la descripción del entorno que exige solidaridad no está enfocada desde condiciones físicas, sino desde condiciones ideológicas. Trata la situación de los hombres “de conciencia libre” que por no renunciar a la libertad de pensamiento acaban siendo encarcelados e indaga en la situación de represión

²² El poema “Campaña de invierno” no consigna fecha, ni número de página. Tal como figura en la bibliografía final, puede consultarse en forma de hoja suelta en la caja 1025 del Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca).

²³ Homólogas a “Campaña de invierno” son estas palabras de Antonio Machado que transcribe Fanny Edelman en sus memorias: “Sobre nuestra España, traicionada y vendida, pesa la guerra con todos sus horrores y todas sus crueldades, hace quince meses, y pronto, por segunda vez, vendrá el invierno con sus escarchas, sus nieves y sus ventiscas a aterecer el cuerpo de nuestros luchadores; [...] ¡mantas, cobertores, bufandas y pasamontañas, abrigos para los que luchan! Esto pide hoy el poeta en sus romances, esto pide el Socorro Rojo de España y esto pedimos todos. Porque el invierno viene y hay que ayudar a nuestros hermanos” (1996: 58).



que atañe tanto al “campesino rebelde” como al jornalero que “va a la huelga preciso / como al volcán va la lava” (Carnelli, 1938b: 3).

Carnelli recurre al uso vanguardista de las imágenes para describir la situación del encarcelado. La voz poética establece un juego lumínico: un contraste entre la oscuridad de la celda y la luz que se cuela por las rendijas como un amparo. “¿Qué luz a su sombra baja / dulce como una sonrisa / sobre la sal de la lágrima?”, dice en la primera estrofa. Esta pregunta, en apariencia retórica, va simplificándose y variando a lo largo del poema: “¿qué luz a su sombra cuaja?”, “¿qué luz a su sombra baja?”, “¿qué luz te hiende y aclara?” (3). Por un lado, la repetición sirve para construir un eco poético y marcar el ritmo. Por otro, establece un contrapeso a la solidaridad en tanto ahonda en la situación injusta que antecede a la solicitud de ayuda. La pregunta retórica acaba por desvelarse como no retórica: es el Socorro Rojo Internacional el que va a paliar sus calamidades, el que va a ofrecerles “su luz como una esperanza” (3). Este poema, al contrario del anterior, no busca la solidaridad del receptor, sino más bien alabar los quince años de labor solidaria que desde 1922 llevaba realizando la organización comunista.

La solicitud de solidaridad no siempre estuvo marcada por una solicitud material. En los poemas anteriores, Carnelli se dirigía al pueblo español solicitando su colaboración para paliar el frío de los combatientes y las duras condiciones de los reclusos; en otras ocasiones, se dirige a un destinatario internacional apelando a su adhesión ideológica. Así sucede en “España”, el romance en el que hemos visto previamente la heroicidad del pueblo. Una vez construido el relato épico del país a través de las referencias históricas, se lanza un mensaje en busca de la cooperación internacional: “¡Hermanos del mundo, uníos! / Se romperán las cadenas. / ¡España es nuestra, lo afirman / seiscientas mil bayonetas!” (Carnelli, 1937f: 7). Se apela con estos últimos versos al carácter universal de la contienda, al hecho de que la guerra significaba una oportunidad para derrotar al fascismo, pero también la ocasión de revertir las condiciones de miseria del pueblo.

Los poemas de guerra están contruidos sobre una base ideológica y tienen la versatilidad de quienes se sienten útiles. Los versos están al servicio



de la vida, y esa constante búsqueda de efecto es la explicación de muchas de sus variantes. En “Voz de América”, Carnelli cambia el destinatario del poema. Ya no se dirige al pueblo español, ni al proletariado del mundo, y al lanzar el mensaje de solidaridad a otro receptor, modifica sustancialmente sus estrategias poéticas. Ahora se suma a un tipo de poema solidario muy extendido entre los poetas hispanoamericanos: se dirige a su pueblo de origen, a América Latina, para pedirles empatía y colaboración con el pueblo español²⁴. La voz poética carnelliana suele modularse en los poemas de guerra: incide en el yo testigo cuando quiere reasegurar la verosimilitud de su relato; se amalgama con la identidad española y se funde en el “nosotros” para aumentar la épica del poema. En función de los intereses prácticos del texto, desplaza su identidad. En “Voz de América” este proceso se complejiza y se puede apreciar con mayor claridad lo que significa poner el poema al servicio de la realidad. Mientras que en el resto de poemas, la voz poética no hace referencia a su condición de extranjera y trata de fundirse con la emoción del pueblo español, en “Voz de América” sucede lo contrario. Desde el inicio apela a su “voz de lejanas tierras” y se coloca en una posición doble, dos veces legitimada (Carnelli, 1937d: 7).

Hay dos voces que se complementan. Por un lado, una voz testigo legitima sus palabras sobre la situación española por medio de marcadores deícticos: “aquí pulsándola estoy”, “aquí en Castilla, aquí estoy” (7). Por otro lado, aparece una voz que pretende aumentar el apoyo latinoamericano al bando republicano asegurando el impacto social que ha tenido la guerra española en esas latitudes. Al “he visto” testigo le sustituye un “yo sé” que podría, a su vez, intercambiarse por un “yo supongo”, “a mí no me cabe duda”:

²⁴ “Voz de América” aparece publicado en *Ayuda!* al lado de una fotografía de María Luisa Carnelli hablando desde una emisora y al lado del mensaje de apoyo que mandó a la República por el motivo de la clausura de Congreso de Organismos de Ayuda a la España Republicana, celebrado en Buenos Aires. En el mensaje, Carnelli insistía en las mismas ideas del poema: “El pueblo español que se ofrenda íntegro a la causa de la libertad de todos los pueblos, es digno de vuestra ayuda y de que le asistáis hasta el límite mismo del sacrificio, porque nunca, entendedlo bien, ningún pueblo en la historia se ha dado como él, con tan íntimo, grandioso y sublime sacrificio.... Confío en que seréis dignos todos de este pueblo que lucha y que muere en la trinchera de la libertad; confío en vosotros, españoles de la Argentina y argentinos de estirpe hispana; y, sobre todo, confío en vosotros, camaradas congresistas, que habéis sido voceros del sentimiento de solidaridad del noble pueblo argentino” (1937e: 7).



El día que amaneció
sobre España la tormenta
Yo sé que se habrán nublado
los anchos cielos de América
Yo sé que de Pampa y mar,
de ciudades y de selvas,
se habrá alzado este clamor
que aquí en mi boca se quiebra
Yérquete para mirar
lomo de mis cordilleras,
a este pueblo sin baldón,
a este ejemplo y a esta tierra (7).

Estableciendo dos lazos territoriales, crea un sujeto poético que se autojustifica doblemente: sus orígenes latinoamericanos la posicionan como una interlocutora válida para reclamarles la solidaridad, mientras que su presencia en España le otorga credibilidad para narrar los motivos para tal solicitud. La voz poética llega incluso a posicionarse en el poema con una identidad mezclada, presencialmente en España pero imbuida de los territorios latinoamericanos: “Aquí con mi pampa estoy, / mis ciudades y mis selvas, / junto a un pueblo que está en pie / por su pan, su paz, su tierra” (7).

Conclusiones

A raíz de la Guerra Civil española, María Luisa Carnelli comenzó a escribir una literatura más clara en sus intenciones políticas. A pesar de que la fe en lo nuevo seguía intacta, su estética ya no buscaba la ruptura con la tradición y la representación del caos de la modernidad, sino que perseguía la adhesión ideológica. España había acercado el horizonte sin miserias con el que le había hecho soñar la URSS. La distancia entre la realidad y la escritura se había acortado. La ciudad dejó de simbolizar el bullicio urbano y pasó a convertirse en el escenario de la guerra. La voz poética carnelliana ya no señalaba los anuncios luminosos y la cartelera del cine, y pasó a mostrar los cipreses enrojecidos y los estragos de la contienda. La guerra civil suponía el abandono definitivo de la vanguardia y el inicio de la poesía social. Ya no se trataba de formular una literatura que representara la ruptura de las primeras décadas del siglo XX e indagase en las desigualdades materiales para incentivar un cambio político, sino de situar la urgencia en el centro del poema, animar a los combatientes a



las armas y garantizar la esperanza en la victoria republicana. Este tránsito vuelve a arraigar a Carnelli en el campo intelectual argentino, pues muestra que siguió la misma evolución ideológica de muchos otros escritores de izquierda y en concreto un camino muy similar al de Raúl González Tuñón.

A través de la clasificación de su poesía de guerra en poemas topográficos, poemas heroicos y poemas en busca de solidaridad, he tratado de mostrar las diversas técnicas con las que Carnelli se sumó a la estética de guerra y se alejó de la de vanguardia: las marcas territoriales, la popularización de las formas poéticas y de los héroes, el tópico de la derrota victoriosa, las muertes justificadas, los muertos-vivos, las referencias históricas al pasado glorioso, las alusiones a la escasez armamentística para elogiar el coraje de los combatientes, las solicitudes de apoyo al pueblo hispanoamericano y la deshumanización del enemigo. Todos son códigos compartidos con otros poetas hispanoamericanos y dan cuenta del cambio de paradigma que supuso la guerra civil en la escritura. Asimismo, Carnelli utilizó cada uno de esos rasgos para estrechar su relación experiencial con la guerra y legitimar su voz poética. En los poemas topográficos detalló los nombres de las calles madrileñas para reafirmar su propia vivencia bélica, en los poemas de la heroicidad extendida demostró su bagaje sobre el pasado heroico español y sobre la precariedad de los milicianos para aumentar la verosimilitud de su mensaje victorioso, y en los poemas en busca de solidaridad, Carnelli desplazó la identidad del sujeto lírico desde el amalgamamiento con el Socorro Rojo Internacional hasta la figura del testigo y la pertenencia al pueblo hispanoamericano, desvelando su conocimiento de las estrategias de legitimación y colocando sus versos al servicio de la realidad social (y de la vida).

BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Florencia (2019). "María Luisa Carnelli: La primera letrista de tangos", *El Jardín de los Poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, n.º 8, pp. 19- 43.
- ALTABELLA, José (1938). "Fémina y el cuarto poder. Las mujeres que actúan en el periodismo madrileño", *Blanco y Negro*, 1 de septiembre, s.p.
- AUDEN, W.H. (1979). *Selected Poems*. Nueva York: Vintage.



- BINNS, Niall (2004). *La llamada de España: escritores extranjeros en la guerra civil*. Mataró: Montesinos.
- BINNS, Niall (2011). “La matanza de los inocentes. Intelectuales cubanas en defensa del niño español”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 2, pp. 83-110.
- BINNS, Niall (2012). *Argentina y el impacto de la Guerra Civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur.
- BINNS, Niall (2020). “Si España cae –digo, es un decir–”. *Intelectuales de Hispanoamérica ante la República Española en guerra*. Valencia: Calambur.
- CANO REYES, Jesús (2017). *La imaginación incendiada: corresponsales hispanoamericanos en la Guerra Civil española*. Madrid: Calambur.
- CARNELLI, María Luisa (1928). *Poemas para la ventana del pobre*. Buenos Aires: El Inca.
- CARNELLI, María Luisa (1933). *¡Quiero trabajo!* Buenos Aires: Editorial Tor.
- CARNELLI, María Luisa (1937a). *4 Caminos. Poemas populares de guerra*. Madrid: Ediciones Solidaridad.
- CARNELLI, María Luisa (1937b). *18 de Julio*. Madrid: Ediciones Solidaridad.
- CARNELLI, María Luisa (1937c). “Madrid”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 8 de agosto, p.7.
- CARNELLI, María Luisa (1937d). “Voz de América”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 22 de agosto, p.7.
- CARNELLI, María Luisa (1937e). “Una emisión de radio”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 22 de agosto de 1937, p.7.
- CARNELLI, María Luisa (1937f). “España”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 25 de septiembre de 1937, p.7.
- CARNELLI, María Luisa (1937g). “Mineros de Asturias”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 9 de octubre de 1937, pp. 4-5.
- CARNELLI, María Luisa (1937h). “Invierno de nuestra sierra y la moral de sus soldados”. *El Sol*, 12 de octubre, p.1.
- CARNELLI, María Luisa (1938a). “Internacionales”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 2 de octubre, p.1.
- CARNELLI, María Luisa (1938b). “Quince años”. *Ayuda! Portavoz de la Solidaridad Editado por el Socorro Rojo Internacional*, 22 de diciembre, p.7.
- CARNELLI, María Luisa (1938c). *Sagunto. Reportajes de María Luisa Carnelli*. S.l.: Ediciones Solidaridad.
- CARNELLI, María Luisa (s.f.). “Campaña de invierno”. Poema suelto en Caja 1025, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.
- EDELMAN, Fanny (1996). *Banderas, pasiones, camaradas*. Buenos Aires: Dirple.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1984). *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Laura María (2020a). “Un tránsito de la urgencia a la memoria: Carlos María de Vallejo y la Guerra Civil española”. *Revista Letral*, n.º 23, pp. 233- 256.



- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Laura María (2020b). "Blanca Luz Brum en el foco: la construcción de Héctor Barreto como símbolo antifascista en *Sobre la Marcha*". En Claudio Moyano Arellano, Raquel Sánchez Jiménez, Félix Blanco Campos y Irene G. Escudero (eds.), *Literatura y política. Políticas de la literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp.145-157.
- MIRANDA, Julia (2016). *Frenética armonía: vanguardias poéticas latinoamericanas en la Guerra Civil Española*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- NERUDA, Pablo (2004). *España en el corazón. Himno de las glorias del pueblo en la guerra*. Sevilla: Renacimiento.
- PORTAL, Magda (1938). "Nuestra España". *Repertorio Americano*, 30 de abril, p. 253.
- ROCCA, Pablo y Eduardo ROLAND (2010). *Lorca y Uruguay. Pasajes, homenajes, polémicas*. Jaén: Alcalá Grupo Editorial.
- S.A. (1937). "La periodista María Luisa Carnelli, herida por la metralla en Carabanchel", *Frente Rojo*, 3 de julio, p. 6.
- S.A. (1934). "Demostración a María Luisa Carnelli". Archivo César Tiempo, Biblioteca Nacional de Argentina, Buenos Aires.
- SALAÜN, Serge (1977). "La expresión poética durante la guerra de España". En Marc Hanrez (ed.), *Los escritores y la guerra de España: Corrales Egea, Tuñón de Lara, y otros*. Barcelona: Libros de Monte Ávila, pp.143-154.
- SARLO, Beatriz (2020). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- TARCUS, Horacio (2021). "Carnelli, María Luisa". *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Disponible en: <http://diccionario.cedinci.org/> [Fecha de consulta: 14 de enero de 2023].
- VALLEJO, César (1961). *España, aparta de mi este cáliz*. Lima: Perú Nuevo.

Diablotexto *Digital*



**Posmemoria y retrato.
El papel de la fotografía infantil en la
reconstrucción identitaria de la poesía española
de posguerra: Antonio Martínez Sarrión,
María Victoria Atencia y Guadalupe
Grande**

***Postmemory and Portraiture.
The Role of Photography of Children
in the Reconstruction of Identity in Postwar
Spanish Poetry: Antonio Martínez Sarrión,
María Victoria Atencia and Guadalupe Grande***

**MARÍA EMA LLORENTE
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES (IIHCS)
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS (UAEM)**

emmall@uaem.mx
<http://orcid.org/0000-0001-8092-9837>

**Fecha de recepción: 15 de abril de 2023
Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 205-230
DOI: 10.7203/diablotexto.14.26490
ISSN: 2530-2337**



Resumen: El presente artículo se centra en el análisis de composiciones poéticas de posguerra —Antonio Martínez Sarrión, María Victoria Atencia y Guadalupe Grande— que utilizan fotografías infantiles como punto de partida de la reconstrucción de la historia familiar y la identidad individual. Para ello, se adopta el concepto de posmemoria acuñado por Marianne Hirsh (1992), del que se destacan tres aspectos fundamentales: la idea de la ruptura familiar y la repercusión del trauma en los hijos de las víctimas; la contemplación de las fotografías como desplazamiento espacial y temporal; y la identificación no solo intergeneracional (vertical), sino también intrageneracional (horizontal), que da lugar a una memoria proyectiva o afiliativa.

Palabras clave: posmemoria; identidad; guerra civil; trauma; fotografía infantil; memoria afiliativa

Abstract: This article focuses on the analysis of postwar poetic compositions —Antonio Martínez Sarrión, María Victoria Atencia and Guadalupe Grande— that use photographs of children as a starting point for the reconstruction of family history and individual identity. To this end, the concept of post-memory is adopted, as coined by Marianne Hirsh (1992), highlighting three fundamental aspects: the idea of family breakup and the repercussions of trauma on the children of victims; the observation of photographs as spatial and temporal displacement; and the identification not only intergenerational (vertical), but also intragenerational (horizontal), which gives rise to a projective or affiliative memory.

Key words: postmemory; identity; civil war; trauma; children's photography; affiliative memory



Introducción

Las alusiones a la fotografía son frecuentes en la poesía española de posguerra¹, una poesía marcada inevitablemente por el conflicto de la guerra civil y por las consecuencias que este conflicto tuvo en las relaciones que se establecieron entre la generación de los participantes y sus descendientes, tal como analiza el reciente estudio de José Jurado Morales (2021). En este contexto, y en una poesía influida por los cuestionamientos de identidad de sus autores y su necesidad de indagar en su historia y sus orígenes, las fotografías colaboran en los procesos memorísticos de recuperación y reelaboración de un pasado traumático. La guerra establece un límite, un antes y un después en la vida y la historia tanto nacional como familiar e individual. Desde un presente marcado ya por el transcurso de la guerra y sus efectos, en muchos de estos poemas se rememora con nostalgia ese pasado anterior, libre de esos “desastres / que aún tienen que llegar” que se mencionan en un poema de Carlos Pujol (Ansón, 2002: 137)². Poemas como “Mestizaje”, de José Manuel Caballero Bonald (Ansón, 2002: 135); “Contrayentes” e “Imágenes de posguerra”, de Antonio Mesa Toré (Mesa, 1998: 19 y Cano, 2002: 303, respectivamente); “Años sesenta”, de Luis Muñoz (Lafarque y Mesa, 2010: 273) y “La lección del álbum”, de Gabriel Insausti (2004: 13), que se centra, como muchos otros, en la descripción del retrato de bodas de sus padres, realizan una recreación de ese relato familiar que antecede a los autores, como forma de reconstrucción memorística³. Se constata así el

¹ La abundancia de esta relación entre fotografía y poesía puede comprobarse en la existencia de numerosas antologías y recopilaciones dedicadas a este tema, como, por ejemplo, la realizada por Antonio Ansón para la revista *Riff Raff* en el dossier “Foto & Poesía”, de 2002, y la de la revista *Litoral* en su monográfico “Escribir la luz. Fotografía & Literatura”, de 2010, coordinado por Antonio Lafarque y José Antonio Mesa Toré. Sobre estas relaciones, y además de los ya citados, puede consultarse el texto de María Ema Llorente (2014).

² En el texto de Pujol, el hablante del poema, conocedor de los hechos y el desarrollo de la historia, contrapone la paz del momento que rodea la fotografía de sus padres, anterior a la guerra civil, y los acontecimientos que tuvieron lugar después: “Muchos años descansan en el gris / de esta fotografía, duerme el tiempo / soñando con desastres / que aún tienen que llegar, aunque se anuncian / en las miradas quietas / de los que perduráis hechos de sombra. / Hay una extraña paz en el pasado / que ya nada perturba” (Ansón, 2002: 137).

³ Los poemas que hacen alusión a las fotografías y retratos de los padres y familiares en un contexto positivo y esperanzado, previo a la guerra civil, son numerosos en la poesía española contemporánea. Estas menciones pueden verse como parte de ese proceso de reelaboración del pasado individual y colectivo que estos autores llevan a cabo a través de la escritura. En el poema mencionado, “La lección del álbum”, por ejemplo, el hablante va pasando revista a las personas que aparecen en la fotografía que contempla, cuyos rostros y nombres le resultan



marcado carácter autobiográfico señalado para esta poesía, como resulta por otro lado frecuente en los trabajos artísticos de segundas generaciones de conflictos. Laia Quílez alude a esta idea con relación a los géneros narrativos de la posmemoria, haciendo unas afirmaciones que considero que se pueden aplicar también a estos textos poéticos:

es habitual que, en lo que a géneros narrativos se refiere, éstos pertenezcan a terrenos marcadamente autorreferenciales, como pueden ser los de la autobiografía, el retrato familiar, la autoficción o la metaficción, todas ellas escrituras en las que el autor enfatiza de modo más o menos explícito el proceso creativo y, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre la realidad y la ficción, entre el recuerdo y el olvido (2014: 70).

Otros poemas, sin embargo, entre los que se encuentran “Retrato de mi padre”, de Andrés Trapiello (Lafarque y Mesa, 2010: 230) o el poema de Carlos Pujol aludido arriba —“*Muchos años descansan en el gris*”— (Ansón, 2002: 137), hacen referencia a fotografías que muestran el cambio provocado por la guerra con relación a esos momentos idílicos anteriores. El relato familiar se ha visto truncado; su historia está, como la historia nacional, plagada de ausencias, de huecos, de vacíos, y los poemas se muestran en muchos casos como un intento de reconstruir verbalmente ese relato fragmentario e incompleto, algo que estos autores realizan con el apoyo de los recursos visuales que proporciona la fotografía:

los descendientes de aquellos que han vivido los sucesos traumáticos, y en el caso de la Guerra Civil todos lo somos en cierto modo, han (hemos) heredado, junto a unas pocas imágenes de la familia una pobreza que nos recuerda a esa de la que nos hablaba Benjamin (2007) una pobreza “del todo nueva”, pobreza en experiencia, en narración, en saberes transmitidos. Una pobreza inquietante tras la cual no deja de planear lo desconocido, aquello que en términos espectrales, fantasmáticos, tememos ver regresar y ante la cual el refugio en lo conocido parece un buen antídoto (Alonso, 2016: 51).

familiares y en los que se reconoce: “reconozco / los rostros vagamente familiares / y empiezo a enumerar muy quedamente / quién sabe qué aventuras, qué negocios, / (...) / mientras murmuro / los nombres de unos seres ya lejanos” (Insausti, 2004: 73). En otros poemas se alude también a esta pareja de progenitores que proporciona, como se verá más adelante, un anclaje en la historia personal y familiar de los descendientes. Es el caso del poema “Imágenes de posguerra”, de José Antonio Mesa Toré: “Míralos en el tiempo, en el capricho / de ese fondo oriental de cartón piedra / que finge el señorío de la Alhambra. / Bajo velo y turbante se adivina / el hechizo reciente de su boda. / Ese retrato era para un niño / el cromo más querido, la sospecha / de que existía lejos de su sombra / un país luminoso como un sueño” (Cano, [2001] 2002: 303).



La guerra civil se combina además, en otros poemas, con alusiones a las guerras europeas, que sirven de telón de fondo a estas composiciones y permiten acercamientos más amplios y abarcadores. Es el caso de los poemas que voy a analizar: “Viejo estudio de fotógrafo”, de Antonio Martínez Sarrión; “Joven en bicicleta” y “La niña”, de María Vitoria Atencia; y el videopoema “Jarrón y tempestad”, de Guadalupe Grande. Los dos primeros autores, Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939-Madrid, 2021) y María Victoria Atencia (Málaga, 1931), pertenecen a la generación de descendientes de los que vivieron directamente el conflicto bélico o segunda generación, mientras que Guadalupe Grande (Madrid, 1965-2021) pertenece a la generación de los nietos o tercera generación. Además de las alusiones a los conflictos internacionales, las composiciones de los tres autores coinciden en el uso de fotografías infantiles, tanto propias como ajenas, como punto de partida de los distintos intentos de reconstrucción del relato personal y familiar que realizan los textos. Estos poemas pueden verse como tentativas de elaboración de un autorretrato de sus autores, algo que sin embargo solo se realiza de forma parcial, fragmentada e incompleta, debido a las distintas veladuras —tanto metafóricas como reales y materiales— que se interponen entre los hechos, su vivencia o su experiencia y su rememoración. Se trata, como ya ha sido señalado, de unos autorretratos que resultan, en rigor, imposibles, al menos según el significado convencional del término, puesto que están distorsionados por distintos tipos de distancias y por las dificultades que entraña la misma noción de identidad en la época posmoderna (Quílez, 2014: 70), idea sobre la que se insistirá al final de este trabajo.

Tanto la distancia real que guardan estos autores con los conflictos bélicos a los que hacen referencia como las distintas mediaciones señaladas —de la subjetividad, de los medios utilizados, de la memoria— permiten relacionar estos poemas con el concepto de posmemoria acuñado por Marianne Hirsh en 1992, entendida como “memoria de recuerdos ajenos”⁴. Según esta

⁴ Marianne Hirsch alude al término *posmemoria* por primera vez en 1992 y lo describe como la memoria: “of the child of the survivor whose life is dominated by memories of what preceded



idea, las composiciones poéticas de estos autores pueden entenderse como “estructuras artísticas mediadas”, que más que transmitir una serie de contenidos, los reelaboran (Hirsch, 2015: 23). Estas estructuras, que se utilizan como forma de llegar a ese pasado al que no se puede acceder directamente, son una forma de reparar los vínculos con ese tiempo anterior, que se han visto alterados o afectados por la presencia de discontinuidades en el paso de la memoria individual a la colectiva debido a alguna catástrofe (Hirsch, 2015: 25). La catástrofe o el trauma al que estos autores se enfrentan lo constituye en este caso no solo el conflicto bélico de la guerra civil vivida por sus padres y familiares, sino, especialmente, las distintas formas de silenciamiento que tuvieron lugar durante la posguerra, lo que provoca una ausencia de relato que resulta traumática tanto para las generaciones afectadas de forma directa como para sus descendientes, que heredan una historia y una memoria parcial, fragmentada y llena de vacíos.

De la propuesta de Hirsch me interesa detenerme en tres aspectos que aparecen en las composiciones de los tres autores mencionados: 1) la idea de la ruptura familiar y la repercusión del trauma en los hijos de las víctimas; 2) la contemplación de las fotografías como viaje al pasado, que desarrolla esa “fantasía del regreso” a la que alude la autora; y 3) la identificación no solo intergeneracional (vertical) de los hijos con los padres, en el contexto de una

his/her birth” (1992: 8). La autora desarrolla esta idea en su estudio posterior de 1997, donde la define de la siguiente manera: “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated (1997: 22). Por su parte, Beatriz Violi recupera y traduce algunos aspectos de este concepto de la página web de la autora (<http://www.postmemory.net>) y los enuncia de esta forma: “la relación que la generación sucesiva (*generation after*) mantiene con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación precedente y con experiencias que puede “recordar” sólo por medio de las historias, imágenes y comportamientos entre los cuales creció. [...] estas experiencias fueron transmitidas de un modo tan profundo y emotivo que parecen constituirse con todo derecho en parte de la propia memoria. [...] la conexión de la posmemoria con el pasado no está mediada por el recuerdo sino por la imaginación, la proyección y la creación. Crecer con memorias opresivas heredadas, ser dominados por relatos que preceden la propia historia y la propia consciencia significa correr el riesgo de que nuestra propia vida se vea “desarticulada” e incluso vaciada por la de nuestros predecesores. La historia personal se construye pues, aunque de manera indirecta, a partir de los fragmentos traumáticos de acontecimientos que siguen desafiando la reconstrucción narrativa y exceden la comprensión. Estos sucesos ocurrieron en el pasado, pero sus efectos continúan en el presente (2020: 14).



misma familia, sino también *intrageneracional* (horizontal), que permite que los individuos se identifiquen con la posición del hijo de supervivientes de familias distintas a las suyas (Hirsch, 2015: 62).

En relación con el primer aspecto, puede decirse que el tema de la ruptura familiar y la transmisión intergeneracional del trauma es el tema central que aparece de una u otra forma en muchas de las composiciones artísticas de posguerra. En el caso de los autores españoles, uno de los factores o elementos traumáticos es la ausencia de algunos de sus familiares, afectados directamente por los sucesos históricos. Las generaciones siguientes no han vivido el conflicto, pero heredan unos padres y unas familias ausentes o mutiladas, tanto literal como metafóricamente; heredan el dolor y el trauma de sus padres o personas cercanas con las que tienen que convivir en sus años infantiles, lo que les impide tener unas infancias plenas, satisfactorias y felices, y les priva también de un relato completo de su historia familiar. Este relato se transmite lleno de episodios dolorosos y de vacíos, silencios y huecos, tal como señala Hirsch:

Los hijos de los que se vieron directamente afectados por un trauma colectivo heredan un pasado horrible, desconocido e incognoscible de unos padres cuya supervivencia es casual. La literatura, el arte, las autobiografías y los testimonios de la segunda generación responden a la tentativa de representar los efectos duraderos de lo que significa convivir íntimamente con la pena, la depresión y disociación que padecen los supervivientes de un inmenso trauma histórico. Los hijos de supervivientes viven marcados por la confusión y la responsabilidad que sintieron de niños, por su deseo de reparación y la conciencia de que su propia existencia, es, tal vez, una forma de compensación de una pérdida atroz. La pérdida de la familia, del hogar, del sentido de pertenencia y de seguridad en el mundo “sangran” generación tras generación (2015: 59).

El caso más evidente en este sentido lo constituye el de Guadalupe Grande, cuyo abuelo, el pintor Lorenzo Aguirre, fue asesinado en Madrid en la cárcel de Porlier en 1942, mientras la familia esperaba el barco que les permitiera exiliarse a Venezuela al finalizar la guerra civil. Las alusiones al barco y al viaje truncado aparecen en varias composiciones de la autora como, por ejemplo, “La huida”, perteneciente a *El libro de Lilit* (1996), “Calle de la caridad”, de *La llave de niebla* (2003), y también en el videopoema “Jarrón y Tempestad” que se



comentará más adelante⁵. Además de esto, en las fotografías a las que aluden estos tres autores aparecen figuras de niños solos, sin la presencia de sus padres o familiares. En los dos últimos casos, de forma especial, una mirada más amplia permite constatar un cierto intento de reconstruir un relato familiar mutilado mediante la adopción de figuras familiares vicarias, con las que se intenta dotar a los niños de las fotografías de una leyenda familiar más completa.

En relación con el segundo aspecto, la rememoración como viaje y la estética o la fantasía del regreso, resulta importante en los poemas de estos tres autores la idea del desplazamiento, tanto temporal como espacial. La rememoración se realiza siempre desde un momento presente, que es el de la vida adulta, desde el que los sujetos se desplazan y contemplan la versión infantil de sí mismos. Los desplazamientos pueden ampliarse para abarcar incluso años y circunstancias previas a su nacimiento. En los tres casos, además, este desplazamiento temporal incluye también un desplazamiento espacial, que amplía el foco de observación para dejar ver otros contextos y otras geografías. El poema de Antonio Martínez Sarrión compara, como se analiza más abajo, la figura infantil del autor, que aparece en una fotografía, con los interrogatorios y fusilamientos que estaban ocurriendo en esa misma época en otros lugares de Europa; María Victoria Atencia utiliza para su reconstrucción autobiográfica fotografías alemanas de principios de siglo XX; y Guadalupe Grande, por su parte, cuya composición adopta la metáfora del tren en marcha para transmitir esa idea de rememoración o viaje al pasado, combina y manipula en su

⁵ Las ideas del viaje fracasado y la huida imposible aparecen en la poesía de esta autora de manera recurrente. En el poema “La huida” estas ideas se identifican con el naufragio y con la pérdida de identidad: “Pero huir es un naufragio / y tu rostro un puñado de sal / disuelto en el transcurso de las horas” (2016: 20); en “Centro comercial” se alude al barco que esperaba su familia para exiliarse y que nunca llegó: “He venido a comprar el barco en que debieron embarcar para continuar mirando el mundo y que terminó encallado en esta casa” (2003: 26), episodio que también se recrea en “Jarrón y tempestad”, texto que sirve de base al videopoema que se analiza aquí y que recupera la sensación de decepción y espera infructuosa de los anteriores: “tal vez las letras en ese jarrón de flores. Atraviesen el sueño del barco perdido. Hasta el puerto todo carcasa en su comienzo marino. (...) Como barco de papel ante la tempestad de las maderas” (López Vilar, 2016: 121-122).



videopoema fotografías italianas encontradas durante su estancia en Roma, en muchas de las cuales aparece insinuado el tema de la guerra.

Todos estos elementos enlazan con la siguiente idea que destaco de la propuesta de Hirsch, la de la memoria afiliativa y la proyección. Además de la memoria intergeneracional familiar, que es la que se intenta reconstruir en estos textos de una manera más inmediata, puede hablarse también en ellos de una memoria horizontal o *intrageneracional*, que permite superar las barreras o las fronteras geográficas y propiciar una identificación con individuos de otros países, víctimas y descendientes de otras guerras distintas a la española. Los tres autores utilizan o aluden a fotografías ajenas, sobre las que se proyectan sentimientos y emociones personales y particulares. Se trata de un uso y una manipulación de los materiales que es propia de la posmemoria y que permite también acercarse y distanciarse simultáneamente al trauma a través de la creación de lenguajes artísticos que descansan en los códigos conocidos y seguros de las fotografías familiares y las fotografías comunes, culturales y sociales:

Los hijos y nietos de quienes sufrieron un horror totalitario del que todavía conservan cicatrices abiertas trabajan artísticamente las imágenes familiares y las imágenes y documentos de archivo que han heredado precisamente para imprimir en ellas su subjetividad, para transformarlas en un lenguaje nuevo y personal que les permita, en definitiva, decir el pasado sin caer en el automatismo acrítico ni en el olvido (Quílez, 2014: 72).

Las fotografías, como señala Hirsch, se convierten así en pantallas, en espacios de proyección, aproximación y protección (2015: 65). Este trabajo de proyección y afiliación con los individuos fotografiados se facilita además por el hecho de tratarse en estos casos de fotografías infantiles, que son las que más incitan a proyectar la subjetividad de quien las contempla y provocar en el espectador una mirada afiliativa e identificatoria. Por esta razón se revelan como imágenes predilectas en procesos de memoria y reconstrucción identitaria como los presentes:

Desde el punto de vista cultural, al final del siglo XX y principios del XXI, la figura del “niño” no es sino la construcción de un adulto, el sitio de la fantasía, el miedo y el deseo



del adulto [...]. Menos individualizados, menos caracterizados por las particularidades de la identidad, los niños dan pie, además, a múltiples proyecciones, y se prestan a la universalización (Hirsch, [2012] 2015: 218-219).

Esta mirada y esta identificación con la figura del niño víctima es la que permite aludir a esa búsqueda del retrato o el autorretrato en los textos, pues al hablar de los otros se está hablando también de uno mismo. Sin embargo, como ya se adelantó, estos autorretratos resultan imposibles, puesto que la lectura de la imagen infantil —tanto propia como ajena— está contaminada por la visión del adulto, a la que se suman también otras visiones, otras imágenes y otros contextos y proyecciones, en lo que resulta ser un acto de memoria e identificación no solo *ideopática*, sino también *heteropática* (Silverman, 1996: 183, 185). Además de la identificación con lo mismo o lo idéntico —*ideopática*—, la distancia y la diferencia que se mantiene con las imágenes —*heteropática*— protege a quienes las contemplan de una exposición directa a lo traumático, algo que también se ve favorecido por el carácter acotado o enmarcado de las fotografías. Los adultos contemplan la versión infantil de sí mismos en los niños de las fotografías de otros, mientras que esos niños devuelven la mirada de toda una generación o generaciones de víctimas y descendientes. Se produce así esa mirada o visión triangulada de la que habla Hirsch ([2012] 2015: 214), ese juego de miradas y perspectivas, de acercamientos y alejamientos, de oscilaciones entre el mostrar y el velar, que resulta ser un aspecto central que comparten los textos poéticos que se analizan a continuación.

Antonio Martínez Sarrión. “Viejo estudio de fotógrafo” y “Muerte de un miliciano”

El poema “Viejo estudio de fotógrafo”, de Antonio Martínez Sarrión (*Cordura*, 1999), que constituye una écfrasis de una fotografía que no se muestra en el texto, describe las sensaciones que tiene un adulto —*alter ego* o desdoblamiento del autor— ante la contemplación de una fotografía infantil suya y de su hermana, tomada en un estudio fotográfico. La novedad del procedimiento, unida a la corta edad de los protagonistas, provoca en los retratados el miedo y la sorpresa que



conducen a describir la experiencia como un “suceso de resistente horror”. En esta caracterización intervienen sin embargo factores culturales, históricos y contextuales, así como los códigos propios de la fotografía, cuyo conocimiento es proyectado por el adulto de manera retrospectiva sobre su imagen infantil y sobre su recuerdo del episodio en cuestión:

Es un desvencijado, si noble cubículo,
en cierta calle de provincia [...]
Y por allí, sus focos tremendos de latón,
su plateado fondo, algo como de cine,
y el taburete: mínimo, graduable, bien modesto,
que no podría fijar si parecióme púlpito,
pupitre, silla eléctrica, reclinatorio, horca.

Por la borrosa fecha de la foto aventuro
que corría, más bien lento, quizá el cuarenta y tres,
que la luz de los pisos —el ahorro— era tenue,
que el hombre, tras la máquina, amable parecía,
lo imposible intentó por conjurar mi pánico
en aquel no anunciado, duro interrogatorio.
Escaso éxito tuvo. Y allí estamos, aún,
una avispada niña, en cuyo brazo clava
sus pequeños dedillos un hermano aterrado.
(1999: 59)

El poema se sitúa en el contexto de la posguerra española y la segunda guerra mundial —“aventuro/ que corría, más bien lento, quizá el cuarenta y tres”—, e informa tanto de la situación personal y particular del hablante y de sus recuerdos de infancia como de la situación histórica general, mediante imágenes que se superponen. Estas superposiciones convocan en la imaginación y la memoria de los lectores escenas de persecuciones, agresiones y fusilamientos ocurridos más allá de las fronteras propias:

[...] sin avisarme
me encontré, de repente, con la horrible descarga
de luz fustigadora.
Escena que, en Europa, aquellos días
era plato obligado, ya pudiera surgir
de otros más duros focos rematando alambradas
o vomitada, a ráfagas, por armas automáticas.
(1999: 59)



La ambientación del poema transmite la idea de una situación amenazante, tanto por el espacio mismo del estudio fotográfico —que se califica como “desvencijado”— como por la posición inferior del niño que se retrata, sentado en un “taburete mínimo” que se compara con un “pupitre”, una “silla eléctrica”, un “reclinatorio” y una “horca”. Esta sensación de amenaza se acentúa con la iluminación de la escena —esos “focos tremendos”—, y con la posición de la cámara, que se compara con un arma y con la acción de “disparar”. Toda la experiencia se presenta bajo la forma de una agresión, que provoca en el niño el miedo y la angustia ante un procedimiento desconocido que se siente como un “interrogatorio”. Esta idea de la agresión culmina con la identificación del niño que está siendo retratado o “disparado” con el miliciano supuestamente fotografiado por Robert Capa en el momento de recibir un disparo mortal en la conocida fotografía “Muerte de un miliciano” (1936), que ha llegado a convertirse en un símbolo de la guerra civil española, imagen a la que se alude en el fragmento del poema que se cita abajo. La alusión a la fotografía atribuida a Capa y la identificación del personaje del texto con el miliciano caído muestra una adopción de códigos fotográficos históricos, lo que permite esa forma distanciada de hablar de uno mismo a través de lo ajeno que se ha señalado como propia del trauma (Jelin, 2012). Por otro lado, adoptar fotografías conocidas y emblemáticas de la Historia, que pueden ser descodificadas fácilmente, constituye, como señala Mónica Alonso, un mecanismo habitual en las generaciones de la posmemoria, pues aleja el espectro de lo desconocido y conjura el espacio vacío (2016: 51), al tiempo que contribuye a la construcción identitaria. La identificación de la imagen del niño con el miliciano disparado iguala a ambas figuras en una misma calidad de víctimas. Las dos imágenes y los dos personajes se solapan, dando como resultado un autorretrato distorsionado. El vacío y la usencia de relato ocasionada por el trauma histórico obliga, de alguna manera, a completar ese vacío con referentes ajenos. En esta reelaboración, hechos y sucesos no vividos por el niño de manera directa sino heredados, que forman parte del imaginario colectivo, se utilizan por el adulto y se proyectan de manera retrospectiva sobre el suceso real, condicionando el



recuerdo propio y mostrando la imposibilidad de acceder a él de forma directa y sin mediaciones. Pues como señala Hirsch:

la vida familiar está anclada [...] en un imaginario colectivo conformado por relatos e imágenes de un archivo común que modulan la transferencia del recuerdo y la accesibilidad a los recuerdos personales y familiares ([2012] 2015: 61).

El poema se convierte así, como se declara al final de texto, en un intento de plasmar, más que un hecho concreto, la sensación que deja ese “ataque” fotográfico. La forma en la que se describe este ataque, como una “horrible descarga de luz fustigadora”, y las consecuencias que produce en el niño, permiten leer en este pasaje una referencia a otras agresiones y heridas más profundas, las causadas por el trauma histórico que ciega, deslumbra e impide ver, y que son las que realmente imprimirán en el recuerdo una sensación vaga pero perdurable de “resistente horror”:

Mas aquel resplandor, en apariencia inocuo.
perpetuó en la inocente criatura encogida
tal gesto de pavor, más aun que de asombro,
que, solo ya mayor, compararía
a una instantánea, conocida hoy bien:
la de otro muchachito, con mucha menos suerte
y las manos en alto y una gorra calada
que, si supo de letra, nunca llegó a escribir
la sensación que un hombre, gastado pero vivo,
intenta aquí plasmar con fortuna dudosa:
la muesca de un suceso de resistente horror.
(1999: 60)

El recurso a lo conocido, ya sea a través de las convenciones propias de las fotografías familiares que se apropian, como a través de los códigos compartidos y reconocibles de las fotografías históricas, funcionan de esta forma como un mecanismo tranquilizador ante el carácter incomprensible y desconocido del objeto al que se enfrentan los autores.

María Victoria Atencia. El juego del “como si yo”

La adopción de códigos familiares y fotográficos y la superposición de experiencias, relatos y fotografías propias y ajenas en el proceso de



reelaboración posmemorial aparece también en el libro *A orillas del Ems*, de María Victoria Atencia. El poemario, escrito en 1985 y reeditado posteriormente por la revista *Litoral* (1997), combina los poemas de la autora con quince fotografías del libro alemán de 1983 *Telgte in Erinnerung* (Telgte en el recuerdo) de Renate Kruchen, que reúne un conjunto de fotografías alemanas de principios de siglo XX⁶. Igual que en el caso anterior, Atencia se sirve de la recreación ecfrástica como forma de introducir la subjetividad en la reelaboración y reconstrucción de su historia y su memoria personal. A través de una selección intencional de fotografías, personajes y situaciones, la autora va recreando, a través de un álbum ficticio, una familia que no es la suya, pero que podría serlo gracias a la identidad de contextos y códigos mencionada. A pesar de la distancia temporal y espacial que existe entre la autora y estas imágenes, las escenas resultan similares e intercambiables en su recurrencia de escenarios, figuras y situaciones. Las imágenes asociadas a poemas como “Pareja” (1997: XXX), que muestra la foto de boda de unos recién casados; “El galope” (1997: VIII), en la que aparece un grupo de hermanos pequeños; o “Escuela elemental” (1997: XIX), que representa a un grupo infantil en el patio de un colegio, dejan ver escenas cotidianas que, sin pertenecer a la vida de la autora, reconstruyen una historia familiar común y reconocible. También en este caso las fotografías de niños y adolescentes son fundamentales. De forma muy parecida a lo que ocurría en el poema del apartado anterior, el poema “Heinrich und Clärchen” de Atencia recrea la angustia y el miedo que sienten dos hermanos que son fotografiados por primera vez en un estudio fotográfico, en lo que resulta ser un procedimiento habitual y repetido en la época. De hecho, la fotografía que se incluye en el poemario podría servir para ilustrar el texto de Martínez Sarrión, demostrando así, que si bien los individuos son particulares y diferentes, las situaciones son comunes y similares, y que nuestras memorias están influidas por esos códigos compartidos de los documentos históricos.

⁶ Sobre la relación que existe entre estas dos obras puede consultarse María Ema Llorente (2015).



Fig. 1 (Atencia, 1997: XI)⁷

La autenticidad del documento no resulta aquí tan importante como el código y el léxico de lo familiar, que funciona como una *lingua franca* de la memoria (Hirsch, [2012] 2015: 66-67) que favorece la identificación y la proyección de quien la contempla:

Tenemos angustias, es cierto, mi hermanito y yo.
Hoy nos pusieron las ropas de domingo
y a lo oscuro nos llevaron de la mano.
Opaco es el cristal con que estuvo fijamente mirándonos
aquel amenazante insecto de madera.

En este caso, igual que ocurría en el poema anterior de Martínez Sarrión, la cámara fotográfica se describe como un objeto amenazante, animado o personificado ahora, que provoca una sensación angustiosa en los retratados, que no desaparecerá hasta que se encuentren nuevamente en un contexto conocido:

Rozarnos a escondidas nos mantuvo en silencio
hasta que al fin volvimos a la casa querida
donde en el perchero colgaba el traje de marinero de Heinrich
y mi gorra de lazo pendiente a la derecha,
frente al cartón roído por los peces de plata
y el olor a nosotros, distancia y naftalina
(Atencia, [1985] 1997: X).

De todos los poemas que componen el libro de Atencia me voy a detener en dos que me parecen especialmente relevantes. El primero es el poema “Joven

⁷ Las fotografías que se reproducen en este poemario no tienen título.



en bicicleta”, en el que, gracias a la ficción de un monólogo dramático, la autora hace hablar en primera persona al personaje de la fotografía.



Fig. 2 (Atencia, 1997: XVII)

En este caso, el texto se detiene en la recreación de un momento histórico de paz, anterior a la primera guerra mundial, que se hace coincidir, según la lectura que hace Atencia de la imagen, con el momento personal de descubrimiento en el que se encuentra el adolescente que habla de sí mismo:

El manillar fundido dice el calor de mis manos asiéndolo
con un fuego que penetra el cartón y llega a vuestra época.
Tengo al fin lo soñado: avanzo sobre ruedas, ya soy un triunfador
que recorre los húmedos campos aspirando su aroma,
[...]

Algo mío poseo en el campo que cruzo:
un mundo que no sueño sino que tomo y alzo y que muevo a mi gusto,
hechura de mis manos guiando, de mis pies al pedal,
mientras van agotándose los días de anteguerra.
(1997: XVI)

De forma similar a lo que ocurre en múltiples poemas españoles como los apuntados al inicio, se establece aquí un contraste entre la juventud del protagonista —sus deseos y anhelos incipientes— y el trágico desenlace de los acontecimientos históricos que vendrán después. Esta información sobre los sucesos posteriores y los desastres de la guerra, que no se encuentra en la imagen, supone un adelanto o una prolepsis en la historia personal del retratado y en la Historia con mayúsculas, que se proyectan sobre este “joven en bicicleta”, creando el efecto contrastivo mencionado. Lo que se opone en este caso son los aspectos positivos —la juventud, el verano, el amor y la sensación de dominio,



libertad y éxito: “ya soy un triunfador”— y las consecuencias de la guerra futura. Los lectores conocen el final de esta historia de vitalidad, optimismo, anhelos y esperanza, cuyas consecuencias se conservan en las imágenes de la memoria colectiva que se proyectan mentalmente sobre el texto. La fotografía puede verse así de dos formas, en su calidad de fotografía familiar —individual y particular—, apropiada por la autora, y también como fotografía prototípica de una serie de códigos culturales; como una imagen general, común y frecuente, que da cuenta, como muchas otras del libro, de esas “formas expresivas prefabricadas”, que en este caso aluden a ese mundo de pre-guerra o esa “iconología del intervalo” a la que hace referencia Hirsch (2015: 67). A través de este poema, la reconstrucción del pasado y la memoria familiar e individual se proyecta hacia un pasado anterior y recrea momentos positivos de tranquilidad y felicidad. El texto deja ver así ese deseo o esa fantasía de retorno y recuperación de ese pasado, de ese tiempo y espacio seguro que se anhela, en un intento de conjurar el trauma; un mecanismo que será central en la composición de Guadalupe Grande.

A pesar de las veladuras, la distancia y el recurso a lo ajeno, el carácter personal y autobiográfico de este poemario queda confirmado al final del libro, con el segundo poema que me interesa destacar, titulado precisamente “La niña”, que pone de manifiesto nuevamente el intercambio y la superposición de códigos, memorias y narrativas.



Fig. 3 (Atencia, 1997: XXXIII)

En este poema, partiendo también de la fotografía de una niña desconocida, la autora hace alusión a sí misma y a su propia infancia, con lo que



se pone de manifiesto, como el texto sugiere, que la identidad no es más que un aprendizaje, una construcción que se hace posible gracias a una serie de documentos propios, y en la que también intervienen las memorias y los recuerdos de ajenos:

La niña de trenzas y flequillo, de babero y maleta a la espalda,
en la que me enseñaron a reconocermé las fotos de los míos,
hoy, frente a mí, en este cuaderno aparece.
Coincidencia feliz: de esa criatura vine
para llegar a ella tras de un largo camino.
(1997: XXXII)

Atencia realiza una reconstrucción de su propia historia recurriendo a ese juego del “como si yo” que la propia autora revela como una técnica de su escritura. Ante la pregunta sobre el carácter autobiográfico de sus composiciones, responde lo siguiente:

No, desde luego que no: mi poesía [...] no es mi autobiografía [...]. Generalmente adopto una posición de “como si yo”, asumiendo como propia una situación ajena y en ocasiones hasta incompatible conmigo misma, pero que en el poema puedo adoptar, y yo misma me sorprendo al ver luego lo que en esa circunstancia ha dado de sí después de sometida a la tensión que el poema supone [...]. Es una ocultación que se limita a prescindir de la anécdota. Pero, por un juego de espejos, siempre se me puede ver en el fondo del poema (En Ugalde, 1991: 15).

Este juego del “como si yo” puede hacerse extensivo a los otros dos autores y constituye el mecanismo compositivo esencial de estos autorretratos ficticios o imposibles, que la siguiente propuesta aprovecha de manera especial.

Guadalupe Grande, entre el velar y el mostrar. Manipulaciones y superposiciones

El videopoema “Jarrón y tempestad” de Guadalupe Grande⁸ podría verse, en lo que respecta a los mecanismos de reelaboración memorística, como un resumen o compendio de los textos anteriores. Se trata de una composición de cuatro minutos que combina un poema en prosa, recitado por la autora, con las

⁸ La composición está disponible en el blog de la autora, en la sección videopoemas. Disponible en <http://guadalupegrande.blogspot.com/p/videopoemas.html> [Fecha de consulta: 30 de marzo de 2023].



imágenes de un *collage* fotográfico que se van sucediendo en pantalla, acompañadas de la música de John Cage. El videopoema fue creado a partir de la manipulación de fotografías encontradas en distintos mercados callejeros que la autora visitó durante su estancia en Roma, gracias a la beca Valle-Inclán para la creación literaria en la Academia de España en esta ciudad. Utilizando nuevamente el material fotográfico de miembros de familias de otra época y otro país, en este caso Italia, la autora reconstruye una historia personal que muestra las heridas de un pasado traumático heredado. Este procedimiento de apropiación y manipulación resulta acorde con su concepción del proceso creativo, según sus propias declaraciones: “los poemas que escribo proceden de una minuciosa labor de saqueo [...] incorporo y utilizo todo lo que puedo: memoria propia y ajena” (Grande, 2006: 48).

A partir de las fotografías encontradas, la autora construye un *collage* en movimiento sobre el paso del tiempo, el recuerdo y la memoria. El tema central de la composición es nuevamente el tema de las víctimas, cuya “eternidad” se va comparando con los distintos objetos cotidianos y situaciones que se describen en este bodegón poético. Esta idea se repite cuatro veces a lo largo del poema —“Más ligeros que la eternidad de las víctimas”, “Todo menos frágil que la eternidad de las víctimas”, “Todo más espeso que la eternidad de las víctimas” y “Nada tan evidente como la eternidad de las víctimas”—, dotándolo de estructura, cohesión y unidad.

El videopoema inicia con la imagen de un tren en marcha, que sugiere la idea del viaje en el tiempo ya mencionada. Sobre las ventanas de un vagón de ese tren se van proyectando, a modo de pantalla, las fotografías de época de personas ya desaparecidas, que remiten nuevamente a los códigos fotográficos del álbum familiar. El poema recrea así el tópico de la memoria como viaje y se detiene, sobre todo, en la posibilidad del retorno y la recuperación y comprensión de lo perdido, lo silenciado o lo ignorado. La lejanía temporal de las imágenes, perceptible en la estética de época, así como en la forma de aparición y desaparición de las fotografías que se suceden, subraya el carácter fantasmático de toda la composición, acentuado también por el movimiento del tren, el recitado hipnótico del poema por parte de la autora y la música de John Cage.



La superposición de imágenes y planos sugiere la superposición de tiempos —pasado y presente—, así como también la superposición de las historias y los personajes que se recrean. El videopoema materializa de esta forma lo que Marianne Hirsch denomina una “estética visual de regreso”, que se caracteriza por la fractura, el revestimiento y la superposición. Esta superposición y los efectos de desdibujado que provoca tiene aquí la misma función que en los casos anteriores, pues, por un lado muestra, revela e intenta acercarse al pasado a través de ese viaje posmemorial, pero, por otro, lo vela y dificulta su aprehensión a través de un acercamiento limitado que dificulta la mirada y el reconocimiento. Esta veladura protege tanto a la autora como a los lectores de un enfrentamiento directo con lo doloroso y lo traumático y al mismo tiempo representa las dificultades y las ambivalencias de esa memoria impedida y la imposibilidad de ver.

En este aspecto, esta composición se asemeja a la obra fotográfica “Past Lives” (1987), de Lorie Novak, que analiza Hirsch en su estudio (2015). Esta obra consiste en una proyección combinada de tres imágenes: la imagen de unos niños judíos de un asilo francés, enviados a Auschwitz en 1944, que se proyecta sobre el rostro de Ethel Rosenberg, madre de dos hijos, a quien condenaron a la silla eléctrica por espionaje, a las que se une finalmente, en el fondo, una fotografía de una mujer sonriente que abraza a su hija, que resulta ser la propia autora de pequeña en brazos de su madre (Hirsch, 2015: 210). Este tipo de superposiciones, tanto la de Novak como la de Grande, son un ejemplo de cómo la historia colectiva se impone sobre la personal y muestra también cómo la relación de las autoras con las víctimas infantiles de las fotografías pasa por un acto de adopción e identificación transgeneracional (Hirsch, 2015: 212). El pasado se proyecta sobre el presente, desde el que se observan esas superposiciones de imágenes como capas de la memoria (Hirsch, 2015: 214).

En esta última composición de Grande, igual que en los otros casos, resultan también especialmente importantes las fotografías infantiles. Los niños que aparecen en las distintas fotografías que se van sucediendo en este *collage* animado parecen mostrar o contar silenciosamente, en distintos episodios, una historia familiar y personal traumática, relacionada con sucesos ocurridos



durante la guerra y la posguerra. Aluden, por ejemplo, como ya se mencionó, al barco que esperaba el abuelo de la autora, el pintor Lorenzo Aguirre, para exiliarse a Venezuela al terminar la guerra. Aunque en el videopoema no hay referencias directas a la guerra, la presencia de lo bélico se hace patente a través de los elementos y detalles que acompañan estas imágenes infantiles, en las que el entorno lúdico de juguetes, bicicletas, dibujos, animales y muñecos se mezcla con alusiones a estos episodios históricos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en una imagen del vídeo en la que aparece un muñeco con un casco del ejército prusiano sobre un fondo de alambradas. Este mismo procedimiento de superposición y significación en dos planos —el histórico y el personal, o el real y el subjetivo— aparece en otras composiciones de la misma autora. Por ejemplo en el fotomontaje titulado “La rumia”, que ilustra el poema del mismo nombre⁹, en el que la fotografía se ha manipulado añadiendo a la foto de un niño apoyado sobre las ruedas de una bicicleta el fondo en ruinas de la ciudad de Madrid y del edificio Metrópolis en la calle de Alcalá, después de los bombardeos de la guerra civil. Muchos de estos niños, como los que aparecían en las imágenes de los autores anteriores, son niños y niñas que aparecen solos, sin la compañía de adultos, aislados y separados de sus familias, desamparados, desconectados, lo que acentúa su impotencia, su fragilidad y su vulnerabilidad. La “estética del retorno” que moviliza el videopoema de Grande se acompaña así con una fantasía de restitución de la unidad familiar perdida o dividida, al colocar a algunos de estos niños junto a lo que podrían ser figuras paternas, sobre el fondo de un tiempo y un espacio desconocido e indeterminado que se desdibuja. Lo que se reconstruye o se pretende reconstruir es de esta forma esa leyenda familiar —aunque sea vicaria y sustituta—, mediante esas figuras arquetípicas que se convocan en la composición: padres, madres, abuelos, hermanos y hermanas, que se integran o se reúnen de manera artificial.

Como ya se dijo, a pesar de que los adultos y los niños que aparecen en el videopoema no se corresponden con la autora ni con sus familiares, igual que

⁹ Publicado el 31 de enero de 2017, en el blog de la autora “Caja de luz”: Disponible en <http://guadalupegrande.blogspot.com/> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2023].



ocurría en el poemario de Atencia, estas imágenes pueden entenderse como intentos de autorretratos, contruidos desde lo simbólico y lo emocional, que permiten hablar de lo propio a partir de lo ajeno. Esta idea se ejemplifica con la imagen que aparece al final del vídeo, quizá a modo de firma de la composición, una fotografía que, si no es de la autora, podría identificarse con ella. Con esto se confirma la afiliación y la identificación memorística con los fragmentos mostrados, de cuya historia se apropia Grande para reconstruir su historia personal. Al incluir esta imagen en este viaje al pasado que realiza el videopoema, la autora se inserta ella misma en ese pasado, mostrando las fantasías no resueltas y los deseos de regreso y recuperación y restitución de lo perdido o lo ausente. Tanto este ejercicio como los anteriores evidencian con esto las dificultades de representación de unas identidades que buscan reconstruirse y mostrarse, pero que se encuentran no solo con los vacíos de la historia y la memoria, sino también con las imposibilidades identitarias derivadas de la posmodernidad y sus consecuencias, que se trasladan a las figuras enunciativas textuales, tal como recuerda Quílez:

los relatos concernientes a la posmemoria suelen estar conducidos por un “yo” fracturado que, tratando de recordar un pasado histórico que no se vivió en carne propia, necesariamente se ve abocado a instalarse en la recreación y el vacío. Y es precisamente por ello que todos estos homenajes obturados por la sombra del olvido, le otorgan al silencio, a la falta y a la contradicción un valor de verdad y compromiso mucho mayor que aquel que tradicionalmente se le ha otorgado al discurso pretendidamente mimético del lenguaje descriptivo. Así, y mediante una explícita reutilización del decir autobiográfico [...] esta segunda generación se exhibe y a la vez se esconde bajo una primera persona que no puede ni quiere ocultar, en su performance, la imposibilidad de constituirse como una instancia comunicativa plena (2014: 70).

Todas las composiciones analizadas muestran el mismo deseo de reconstrucción de lo ausente, la misma necesidad de completar los huecos, los vacíos y los silencios y de ver y entender lo no visto. Este aspecto aparece aludido en un fragmento del poema “Centro comercial” de Guadalupe Grande, del libro *La llave de niebla* de 2003, que puede servir como cierre a todo lo anterior:



Tienda de los desamparados

[...]

Me asomo al escaparate como si me asomara a la infancia de mi madre, y se me quedan los dedos ardidos en la vidriera, cegados frente a esa desolación.

Tienda de los desamparados,

nada se recuerda como fue.

Y yo, que no sé cómo mirar, he aprendido a recordar.

[...]

Tienda de los desamparados,

se vive lo que se recuerda y lo que se ve.

He venido a comprar unas trenzas y un balcón. He venido a comprar ceniza para mis ojos. He venido a comprar la maleta en la que mi abuelo guardó sus pinturas para siempre. He venido a comprar el barco en que debieron embarcar para continuar mirando el mundo y que terminó encallado en esta casa. Esta casa en la que mi madre se asomó a esta ciudad con los ojos heridos de estupor, heridos de esa edad más vieja que el tiempo, esa edad que sufren las trenzas cuando las peina la espuma de la muerte. He venido a comprar este balcón y este pasillo y esta habitación: esta casa sin azogue, esta ciudad sin palabras; mi infancia asomada a aquellas trenzas, mi infancia encallada en esta calle sin barcos, en esta pizarra en la que ahora dibujo el quai. He venido a comprar ceniza para mis ojos, ceniza con la que aprender a ver (2003: 25-26).

El fragmento insiste en la idea central de la importancia de la mirada en relación con la memoria. A través de la mirada que se proyecta en este caso sobre el escaparate de una tienda, la hablante del texto se “asoma” a la infancia de su madre, y la desolación entrevista provoca el mismo efecto cegador que tenía el flash de la cámara fotográfica en el poema de Martínez Sarrión. El recuerdo, la memoria o la rememoración sustituyen así a la visión directa, a la experiencia de los hechos, que hirió en su momento a quienes sí los padecieron y los presenciaron. Y puesto que “se vive lo que se recuerda y lo que se ve”, para poder vivir es necesario recordar y asomarse a ese pasado, aunque sea a través de las cenizas o los restos de la historia. La contemplación de las fotografías y la recreación que realizan los textos poéticos constituye así ese intento de asomarse al pasado y “aprender a ver” lo no visto, para poder integrarlo y reconstruir la historia personal y familiar.

Conclusiones

Según todo lo anterior, y a pesar de algunas de las críticas que se han realizado al concepto de posmemoria y a la forma en la que se ha aplicado a los estudios humanísticos (Sarlo, 2005; O'Donoghue, 2019; y Violi, 2020), considero que el



concepto resulta aplicable a casos como los analizados. Coincido en este sentido con las afirmaciones finales de Laia Quílez:

pese a su breve historia y los debates suscitados a su alrededor, el neologismo acuñado por Hirsch resulta ciertamente apropiado a la hora de examinar la perdurabilidad del pasado traumático a través de las generaciones. Y lo es no sólo porque estas narrativas se presentan como promesas para la conservación y revivificación de la memoria colectiva, sino porque además suelen desobedecer y rebelarse, mediante el camino de la creación y la imaginación, contra las paradojas de este presente sobreinformado (Quílez, 2014: 72).

Creo que los textos evidencian cómo los traumas históricos se transmiten a través de distintas generaciones de manera tanto intergeneracional (vertical y familiar, de padres a hijos) como *intrageneracional* (horizontal), haciendo posible la identificación de los individuos con otras víctimas y otros supervivientes (Hirsch, 2015: 62). Estos textos permiten reflexionar sobre la relación que se establece entre lo individual y lo colectivo en los procesos de memoria. Con la utilización de documentos ajenos, los autores consiguen ampliar el foco de lo personal, lo individual y lo nacional, para mostrar la dimensión intersubjetiva, social y cultural de la experiencia de la memoria. Los autores se sirven de imágenes ajenas y códigos compartidos para hablar de sí mismos a través de esta memoria heredada, afiliativa e identificativa, con la que al mismo tiempo dan voz a las personas anónimas y silenciadas de las fotografías, en un recorrido de doble dirección. A través de mecanismos como la écfrasis y la manipulación de las imágenes —apropiación, superposición y desdibujado—, los textos dan cuenta de la intervención de la subjetividad en los procesos de reconstrucción memorial y de la mediación por la que pasan necesariamente los actos de memoria. Con esto se resta valor o importancia a la autenticidad de documento histórico y a la obligatoriedad de una experiencia directa en la memoria de los traumas históricos. También se disminuyen algunos de los riesgos que plantea Hirsch en los casos de localización del trauma dentro de un espacio familiar, como son, por ejemplo, el de personalizar e individualizar el trauma de una manera excesiva o el de ocultar el contexto histórico colectivo (Hirsch, 2015: 67).

A pesar de que se trata de casos aislados y puntuales, creo que la apertura que realizan estos textos a otros contextos y otras situaciones propone



una forma diferente de acercarse a la historia y la memoria histórica, que puede suponer un avance en la construcción de esa narrativa unificada sobre la guerra civil y la posguerra, que se ha considerado todavía ausente en el caso español (Jelin, 2012: 95-96).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RIVEIRO, Mónica (2016). “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la guerra civil española”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 13, pp. 31-55. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/> [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2023].
- ANSÓN, Antonio (coord.) (2002). “Foto & Poesía”, *Riff Raff*, n.º 19, s.p.
- ATENCIA, María Victoria [1985] (1997). *A orillas del Ems*, Monográfico “El Vuelo”, *Litoral*, n.º 213-214, pp. IV-XXXII.
- CANO BALLESTA, Juan (ed.) [2001] (2002). *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra.
- EMA LLORENTE, María (2015). “A orillas del Ems, de María Victoria Atencia: una biografía propia con imágenes ajenas”, *Revista Internacional de Humanidades*, n.º 4 (1), pp. 99-112.
- EMA LLORENTE, María (2014). “Poesía y fotografía. El álbum de familia y su relato”. En *La voz de la imagen. Pintura, arquitectura y fotografía en la poesía española contemporánea*. México: Afínita, pp. 175-265.
- GRANDE, Guadalupe (2022). *Jarrón y tempestad*. Segovia: La uña rota.
- GRANDE, Guadalupe (2006). “Mis poemas provienen de un saqueo”, *El Ciervo*, 55, n.º 661, pp. 247-249.
- GRANDE, Guadalupe (2003). *La Llave De Niebla*. Madrid: Calambur.
- GRANDE, Guadalupe (1996). *El libro de Lilit*. Sevilla: Renacimiento.
- GRANDE, Guadalupe (s.a.). “Caja de luz”. Blog de la autora. Disponible en <http://guadalupegrande.blogspot.com/> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2023].
- GRANDE, Guadalupe (s. a.). “Jarrón y tempestad”. Disponible en <http://guadalupegrande.blogspot.com/p/videopoemas.html> [Fecha de consulta: 3 de Septiembre de 2022].
- HIRSCH, Marianne [2012] (2015). *La generación de la posmemoria*. Madrid: Carpe Noctem.
- HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- HIRSCH, Marianne (1992). “Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 15, n.º 2, pp. 3-29.
- INSAUSTI, Gabriel (2004). *Destiempo*. Sevilla: Renacimiento.
- JELIN, Elizabeth (2012). “Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones”. En A. Huffschmid y V. Durán



- (eds.), *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: Nueva Trilce, pp. 70-83.
- JURADO MORALES, José (2021). *Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- KRUCHEN, Renate (ed.) (1983). *Telgte in Erinnerung. Für Bewohner und Freunde einer kleinen Stadt*. Harsewinkel: Rhode.
- LAFARQUE, Antonio; MESA TORÉ, José Antonio (eds.) (2010). "Escribir la luz. Fotografía y Literatura", *Litoral*, n.º 250, s.p.
- LÓPEZ VILAR, Marta (ed.) (2016). *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*. Madrid: Bartleby Editores.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1999). *Cordura*. Madrid: Tusquets.
- MESA TORÉ, José Antonio (1998). *La primavera nórdica*. Valencia: Pre-textos.
- O'DONOGHUE, Samuel (2019). "Posmemoria y trauma: algunos problemas teóricos y sus consecuencias para la crítica literaria", *Pasajes*, n.º 56, pp. 8-25.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2014). "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional", *Historiografías*, n.º 8, pp. 57-75.
- SARLO, Beatriz (2005). "Postmemoria, reconstrucciones". En *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SILVERMAN, Kaja (1996). *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- TRIQUELL, Agustina (2012). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: Glenur.
- UGALDE, Sharon Keefe (ed.) (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI.
- VIOLI, Patrizia (2020). "Los engaños de la posmemoria", *Tópicos del Seminario, Semiótica y posmemoria I*, n.º 44, pp. 12-28.

Diablotexto *Digital*



***Sobre lo trémulo de la memoria desnuda,
todo se está repitiendo: la experiencia
disidente de la guerra y la posguerra en las
colecciones Colliure, El Bardo y Ocnos***

***Sobre lo trémulo de la memoria
desnuda, todo se está repitiendo: the
dissident experience of the war and the
post-war in the Colliure, El Bardo
and Ocnos collections***

**ALEXANDRA CAMELIA DINU
UNIVERSITAT DE BARCELONA**

alexandradinu@ub.edu
<https://orcid.org/0000-0001-9949-4319>

**Fecha de recepción: 1 de julio de 2023
Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 231-265
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27029
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Este texto defiende que la poesía de la generación de medio siglo se articula sobre la necesidad y el imperativo de restitución de la memoria personal, bien íntima, bien pública como frente de resistencia a los discursos oficiales franquistas. Por consiguiente, se centra en las estrechas vinculaciones entre ética y estética en la producción lírica de una gran parte de los poetas recogidos y reivindicados en las colecciones barcelonesas Colliure (1961-1966), El Bardo (1964-1974) y Ocnos (1968-1983). Se detiene en el significado del realismo social de los cincuenta y crítico de los sesenta y los presenta como modos y tendencias poéticas al servicio de la recuperación de las historias calladas y olvidadas de la guerra y la posguerra. Asimismo, también muestra, a partir del análisis temático y crítico, cómo estas particulares experiencias desembocan en una concepción lírica más amplia denominada poesía del conocimiento. De esta forma, se explica la relevancia de tres de las colecciones de poesía más importantes del tardofranquismo como proyectos de una cultura de la memoria antifranquista que construyó los cimientos de la cultura democrática durante un cuarto de siglo de la dictadura.

Palabras clave: memoria; compromiso; poesía de medio siglo; colecciones; tardofranquismo

Abstract. This text contends that the poetry of the "generación de medio siglo" (mid-century generation) is intricately woven around the imperatives of personal and public memory restitution, serving as a resistance front against the official Francoist narratives. Accordingly, it places a spotlight on the intimate relationship between ethics and aesthetics in the lyrical productions of a substantial portion of the poets featured and celebrated in the Barcelona collections, namely Colliure (1961-1966), El Bardo (1964-1974), and Ocnos (1968-1983). The study also scrutinizes the significance of social realism during the 1950s and the critical approaches of the 1960s, positioning them as poetic methodologies and trends employed to unearth the silenced and overlooked narratives of the wartime and post-war era. Furthermore, it illustrates, through thematic and critical analysis, how these specific experiences converge into a broader lyrical paradigm referred to as "poesía del conocimiento" (poetry of knowledge). Consequently, this elucidates the significance of three of the most pivotal poetry collections of the late Franco era, illuminating their role as foundational components of an anti-Franco culture of memory that laid the groundwork for democratic culture during the twenty-five years of the dictatorship.

Key words: memory; commitment; mid-century poetry; collections; late Francoism



Introducción: gestos y estéticas para un asalto al campo literario

A propósito de la inmediata recepción de la antología de Josep María Castellet *Veinte años de poesía española* (1960) por parte de Manuel Mantero¹ en el contexto de la revista *Ágora*² (1956-1964) confiesa Jaime Gil de Biedma en una carta del 15 de febrero de 1960 enviada a José Manuel Caballero Bonald, por entonces profesor de literatura en la Universidad de Bogotá, que a aquel, "cómicamente, una de las cosas que le parecen más inexplicables de la obra es *la manía de hablar de la guerra que nos ha entrado a algunos poetas y críticos*" (2010: 214).

Este comentario tiene una importante significación en el panorama literario y paraliterario de enfrentamientos y posicionamientos estéticos (evasión *versus* compromiso) de la década de los cincuenta y sesenta como natural consecución de la poesía anterior al conflicto y efecto de este. Junto a otros gestos y actitudes grupales, bajo la afirmación yace la confrontación entre grupos poéticos, en concreto, centro (Madrid)-periferias (aquí, Barcelona, todavía). Gil de Biedma se manifestaba por privado como parte de un grupo literario promocionado y subrayado, además, con el lanzamiento editorial del conjunto de amigos barceloneses Carlos Barral y José Agustín Goytisolo, junto con el crítico José María Castellet y *otros compañeros de viaje* procedentes de otras periferias peninsulares y reunidos en la colección lírica Colliure³ (1961-1966).

Así, tras la publicación de la polémica antología castelletiana, que juzgaba "injusto no dar un sitio en la presente antología a una generación que parece

¹ Precisamente en 1960 Mantero publicaba en la colección *Ágora Tiempo del hombre*, su tercer poemario, y era recogido en 1965 en la antología de poesía social de Leopoldo de Luis junto con otros integrantes de la colección Colliure como Gil de Biedma, Goytisolo, Valente, González, Crespo, Fuertes o Celaya. Posiblemente, estos hechos, que reflejan la ambigua presencia del andaluz en el panorama poético social y la notoriedad editorial en la capital gracias a las afinidades y amistad con el grupo de *Ágora*, lo convierten en el blanco de ataque de Gil de Biedma en dicha carta.

² Perteneciente a la colección de poesía homónima (1955-1973).

³ Gabriel Celaya, Gloria Fuertes, Ángel Crespo, Ángel González, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, Jesús López Pacheco y el exiliado, en todos los amplios sentidos del término, Alfonso Costafreda.



tener ideas bastante precisas sobre sus objetivos" (1960: 102), las apariciones públicas y la presencia literaria de estos poetas aumentan significativamente, dada su situación de inéditos o con escasa obra publicada hasta entonces. Antes de esta importante fecha Gil de Biedma solo había publicado *Compañeros de viaje* (1959) y en este poemario la experiencia propiamente dicha de la guerra a la que se refiere Mantero era mínima.

Sin demasiadas menciones o alusiones, apenas encontramos unas pinceladas aisladas sobre sus efectos e injusticias de posguerra en los poemas "Muere Eusebio", "Infancia y confesiones" y "El arquitrabe". De estos, el segundo, "Infancia y confesiones", junto con "Piazza del Popolo", publicado en el n.º IX de *Papeles de Son Armadans* en 1956, son las únicas composiciones con alusiones a la guerra civil que Castellet selecciona para su antología: "rostros de muertos amigos / saludándome a lo lejos / borrosos" (336) e "historias penosas, / inexplicables sucedidos / no se sabía dónde, caras tristes, / sótanos fríos como templos..." (392). Será en *Moralidades* (1966) donde el tema cobra mayor relieve y donde nos confirmará a su autor, junto a gran parte de sus compañeros de profesión, como hombre público, afectado por la función cívica y ética de la literatura.

De este modo, "la manía de hablar de la guerra" era una expresión ambigua, polisémica y compleja que refería al testimonio grupal de los jóvenes poetas destacados por Castellet de la realidad circundante como consecuencia de la consciencia de un pasado reciente del que difícilmente se podía obviar la vivencia bélica o postbélica. Más concretamente, señalaba, en palabras de Castellet la "inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos, lo que les lleva a volverse hacia el pasado, hacia su niñez [...]" (1960: 103).

La crítica del poeta sevillano refleja, pues, la diferencia de afinidad e intereses poéticos con el poeta catalán y la distancia estética con la tendencia realista y manifiestamente ideológica que propugnaba y reclamaba el grupo



barcelonés. Mantero rechazaba la monotonía temática de la lírica social y apostaba, además, por un sentido amplio y abierto de la noción social. Por ello, concluía, dada su inclusión de modo paradójico, su poética en la *Antología de la poesía social (1939-1964)* (1965) de Leopoldo de Luis con la afirmación de que “se desmerece a la poesía haciéndola mandataria del problema social: es convertirla en directriz política, en instrumento del Estado o contra el Estado” (1965: 406).

La aparente irritación de Mantero con este rasgo temático apunta primero al efecto novedoso y después a la constancia en la producción lírica de la segunda generación de poetas de posguerra del motivo bélico (la experiencia infantil de la guerra no era tan habitual en la poesía social como la adulta de la posguerra) y, en concreto, en la pretendida muestra de poesía realista de Castellet. La valoración denota una clara falta de aceptación del enfoque historicista del crítico catalán, que acentuaba el valor de la guerra como ruptura de la continuidad literaria en las generaciones posteriores al 27 y resaltaba de la nueva poesía los ingredientes del objetivismo o la confluencia de la realidad en la experiencia lírica personal, entre las características más llamativas. El planteamiento temático, no obstante, contaba con antecedentes teóricos similares en el ensayo *Algunos caracteres de la nueva poesía española* (1955) de Vicente Aleixandre, quien definió la poesía de mediados de los cuarenta y cincuenta como “cántico del hombre [...] situado” para englobar la temática existencialista, social, religiosa y nacional y la presencia de lenguajes narrativos y directos y el empleo de los recuerdos en la obra lírica (Cano, 1958: 16; Debicki, 1987: 19).

La elección de los referentes tampoco era compartida entre el grupo *Ágora* y los jóvenes poetas catalanes en lengua castellana y sus compañeros de aventura, ya que frente a Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre preferían como ejemplo moral a Antonio Machado y como referente estético a un exiliado del grupo del 27 como Luis Cernuda (también a Jorge Guillén) (Gil de Biedma y



Jaume, 2015; Valender: 2010; Barral, 2001; García Martín, 1986). Las reticencias y polémicas surgidas en el panorama literario eran buscadas, ya que implícita y explícitamente la antología atacaba el esteticismo (que caracterizaba a los epígonos de Aleixandre y a la tertulia de *Ágora*) por su índole evasiva y acogiendo a sus mayores, los poetas sociales más reputados, propugnaba el realismo histórico tras un largo periodo de poesía escapista que no había nombrado la herida ni declarado el trauma y el silencio hasta 1944 con *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso.

Tras un largo periodo de silencio, resultaba natural que, en mayor o menor medida, la presencia vivida o borrosa de los años de la guerra (dramáticos o felices) floreciera en una nómina de escritores que compartían este acontecimiento histórico más o menos perturbador, según el caso, como forma de experiencia infantil. En las obras del grupo de poetas recogidos por Castellet esa experiencia de la guerra se revela como una toma de conciencia generacional de influencia ideológica marxista y estética lukacsiana, en especial en los casos catalanes. Por ello, los temas relacionados con la guerra rápidamente se asociaron al existencialismo tremendista y al realismo social y, después, al realismo crítico.

No obstante la valoración de Mantero, la obra de Castellet recibe respuesta un año después en *Nuevos poetas españoles* (1961), de Luis Jiménez Martos, poeta y director de la prestigiosa y longeva colección Adonáis desde 1963, quien defiende como rasgos del grupo seleccionado las revoluciones silenciosas, el tono sosegado en consonancia con un “cambio de espíritu [y] una manera diferente de ver y expresar la realidad, tanto la realidad íntima como la realidad contemplada y juzgada” (1961: 15). Además, justifica la propia antología como una labor de memoria, consciente de la necesidad de fijar otros nombres poéticos (Manuel Alcántara, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci, Concha Lagos, Manuel Mantero, Julio Mariscal Montes, Pilar Paz Pasamar, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, José Ángel Valente) y reivindicar



otra estética, más intimista y de orden simbolista, en el canon: “en un momento de grandes y rápidas transiciones es preciso tener memoria completa de lo anterior, y no digamos de lo que es obra del presente. Recopilar es memoria, por supuesto ordenar” (1961: 9).

Colliure o la manía de hablar de la guerra del grupo poético barcelonés de medio siglo: un análisis crítico

La operación promocional castelletiana se extiende a los medios editoriales y busca confirmar su coherencia ética y estética en los poemarios recogidos de Barral, Gil de Biedma, González, Valente, Celaya, López Pacheco, Crespo, Goytisolo y Caballero Bonald en la colección Colliure, obras que ensayan desde 1961 la afinidad teórico-práctica seguidamente de la muestra barcelonesa, alcanzando los once poemarios hasta 1966. Aunque la continuidad de gestos legitimadores refleja el grado de planificación de las operaciones, la estrategia editorial que supuso el lanzamiento y la agrupación en torno a la colección no demerita la variedad y calidad de estas composiciones cívicas, que constituyen, además, un alto en las trayectorias de poetas como Valente, Caballero Bonald o Barral.

En consonancia con la defensa del realismo histórico y el aupamiento de las jóvenes voces líricas de medio siglo, Joaquín Marco, poeta, editor, crítico literario y director de la colección lírica Ocnos, continuadora y ampliadora del proyecto editorial castelletiano, establece un claro corte entre la calidad de la lírica de preguerra, "la considerable variación a partir de 1939 —como consecuencia de los traumas de la guerra—" que cifra de evidente empobrecimiento "en el interior de la España franquista" y el florecimiento o repunte de los años cincuenta, que consiguen "remontar la crisis de creación, consecuencia de factores exteriores a su evolución" (1986: 120).

Según este planteamiento, la guerra es causante del vacío y la pobreza cultural, del rebajamiento de la calidad artística y del nivel poético hasta la



recuperación o el cambio cultural que los historiadores coinciden en fijar a mediados de los cincuenta, influencia clave que intervino en el rumbo interno de la poesía y perjudicó su natural evolución. De este modo, el conflicto bélico y la imposición por la fuerza de un régimen dictatorial determina la temática: bien por negación (escapismo, tremendismo, poesía religiosa), bien por afirmación y necesidad de denuncia y nombramiento de la propia realidad (realismo histórico); pero también incide en la involución de los años cuarenta de la que habla Marco. Por consiguiente, la manía de hablar de la guerra o el formalismo temático al que se refirió Valente en 1963, cuando se declara la muerte del realismo social, no solo no estaba bien vista en algunos de los círculos literarios más conservadores ideológica y estéticamente, en especial en la temprana década de los cincuenta, sino que constituía una novedad, una excepción y una transgresión controlada, además, desde la represión a las letras que constituyó la censura.

La guerra, una vez finalizada, se convierte en motivo poético no ya como canto heroico (como lo fue para los poetas vencedores desde las filas garcilasistas en sintonía con el fascismo falangista), sino como memoria de los vencidos, constancia de un presente distópico y desarrollo de la mala conciencia de clase de los hijos burgueses de padres vencedores (en muchos casos). Su trascendencia como detonante de los cambios estéticos que sufre la literatura, tanto en poesía como en prosa, alcanzan hasta la actualidad. Sin esta perspectiva historicista sobre esta anomalía no se puede entender el surgimiento de la corriente social comprometida de la resistencia intelectual antifranquista y las consiguientes derivas líricas, el obstinado anclaje de la poesía en la realidad o, por contrapartida, su evasiónismo, la orfandad de referentes literarios y el aislamiento y alejamiento de las corrientes extranjeras.

Por causa de la guerra, gran parte de las obras publicadas hacia 1944 y 1966 no pueden sustraerse a este hecho histórico ni anular la experiencia sórdida de la represión de la vida bajo el franquismo, hecho que cobra mayor vigencia que la propia guerra por la diaria constatación, la experiencia de



cotidianidad que generan una conciencia desgarrada de la realidad. Por ello, aparecen actitudes humanas y líricas diversas propias de la necesidad de vivir y convivir en un régimen dictatorial autocrático y totalitario. Algunas se mueven entre el pesimismo, el abatimiento y la desmoralización, como se aprecia en “De vita beata” (*Poemas póstumos*, 1968), de Gil de Biedma, uno de los poetas que más huella deja de su preocupación por el rumbo del país (que parece tener una herencia machadiana, noventayochista) tanto en sus cartas y memorias como en su obra lírica: “En un viejo país ineficiente, /A algo así como España entre dos guerras/civiles, en un pueblo junto al mar, / poseer una casa y poca hacienda / y memoria ninguna” (2010: 251). Otras van desde el desánimo, la frustración y el fracaso hacia la ilusión, la confianza y la esperanza en un cambio social con el consiguiente derrocamiento de la dictadura, con fe en una revolución.

Así lo revelan los títulos de González y Goytisolo *Sin esperanza, con convencimiento* (1961) y *Años decisivos* (1961) para la colección Colliure, o *Algo sucede*, en el emblemático y convulso 1968 en *El Bardo*, y *Bajo tolerancia* en 1983, en *Ocnos*, que dan cuenta del estado de ánimo personal de una época y la asimilación del devenir de los diferentes cambios históricos y políticos del país por estos escritores. La afinidad entre las obras de este periodo de Goytisolo y González no es solo ideológica y, por tanto, de correlato literario, sino de sintonía en el empleo de similares recursos literarios como reflejo de un mismo modo de entender la realidad: ironía, sátira, intertextualidad, el tratamiento del tema amoroso como consuelo y píldora frente a un malestar existencial de causas y dimensiones históricas y efectos cotidianos mínimos y máximos.

La crítica se ha detenido más en las narraciones, autobiografías y textos memorialísticos de esta generación a la hora de abordar y enfocar los estudios sobre la memoria que en sus textos poéticos, aunque estos son una fuente de conocimiento en amplios sentidos y direcciones, sobre todo si valoramos la forma de concebir la poesía como modo de aproximarse y aprehender la realidad de este grupo, tal como muestran desde sus poéticas y ensayos sobre poesía. Pese



al *boom* de obras autobiográficas en prosa a finales del franquismo y, sobre todo, tras la muerte de Franco, en los libros de poesía el testimonio de las vivencias en primera persona en la España franquista como escenario de los recuerdos, la condena y la crítica se dan con anterioridad a la Transición, coincidiendo en ocasiones los autores de estas primeras obras de la experiencia personal de la posguerra con memorialistas como Carlos Barral con *Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988); José Manuel Caballero Bonald con sus elocuentes *Tiempo de guerras perdidas* (1995) y *La costumbre de vivir* (2001); poetas exiliados retornados como Rafael Alberti, con *La arboleda perdida* (1959) e incluso, para el caso que nos ocupa, críticos como Castellet y Batlló con *Els escenaris de la memòria* (1988) y *El Bardo* (1964-1974). *Memoria y antología* (1995), entre otros.

La necesidad de plasmar la injusticia de la guerra y sobre todo de una posguerra vengativa es reafirmada por la mayoría de implicados en el grupo de Colliure, como, por ejemplo, Ángel González al declarar “que todos estábamos muy empeñados en la lucha contra la dictadura, que llegó a manifestarse también en nuestra poesía, de una manera deliberada y consciente” (1987: 118-119). Esta conciencia histórica opera como resolución moral y, en algunos casos (Gil de Biedma, Barral, González, López Pacheco), determinación ideológica por contacto con las ideas marxistas y por un, a veces, autoexigido juicio personal con trasunto en la poesía y las acciones de buena parte del grupo de medio siglo, especialmente de los poetas que responden a una poética en la que yacen presupuestos morales y éticos de herencia machadiana, como Goytisolo o González. A todos los poetas de medio siglo a los que la historiografía ha sostenido les afectó la realidad de la posguerra; por tanto, sus vivencias niegan la indiferencia e impasibilidad como formas de conducta. Los procesos de conversión o toma de conciencia que sufren se convierten, inevitablemente, en diferentes posturas estéticas y posicionamientos poéticos personales para aproximarse y comprender la realidad de su tiempo.



Así en la posguerra, algunos de ellos creen en la restitución de la libertad y esta fe desencadena su rebeldía e impulsa los cambios sociales y culturales que estos personajes realizan tanto desde sus obras poéticas como hasta la creación de medios y espacios culturales (como es el caso de las colecciones Colliure, El Bardo y Ocnos, al servicio de una generación afín y coetánea) o desde la militancia clandestina. Esta creencia se traduce en acciones culturales concretas y en los primeros años de la Transición esta actitud comprometida con la transformación cultural y social del país se refleja en una implicación política en la militancia socialdemócrata, como en los casos de Carlos Barral o José Agustín Goytisolo (también de otros escritores que se revelaron políticos, como Alfonso Guerra), una actitud de profundo realismo de la experiencia que reivindican posteriormente poetas que se apropian de esta herencia, como Luis García Montero, quien también entiende el compromiso con la realidad como un deber cívico y un activismo político.

En este sentido, la colección Colliure ligada al mecanismo de promoción de política literaria de Barral y Gil de Biedma, encabezada por Castellet como *mestre* de ese grupo del realismo urbano, es el ejemplo predilecto de plataforma conformada por niños de la guerra que aportan de forma excepcional sus poemas más cívicos al servicio de los mandatos éticos y políticos. En este medio, creado como operación literaria ligada a la revista *Laye* y al homenaje de Machado en Collioure, aparecen once poemarios cuyos títulos anticipan en muchos casos sus intenciones y temáticas: *Los poemas de Juan de Leceta* (1961), de Celaya; *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), de Carlos Barral; *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), de Ángel González; *Años decisivos* (1961), de José Agustín Goytisolo; *Canciones del amor prohibido* (1961), de Jesús López Pacheco; *Suma y sigue* (1962), de Ángel Crespo; *... que estás en la tierra* (1962), de Gloria Fuertes; *Pliegos de cordel* (1963), de Caballero Bonald; *Sobre el lugar del canto* (1963), de José Ángel Valente; *En favor de Venus* (1965), de Gil de Biedma, y *Compañera de hoy* (1966), de Costafreda. En común,



una noción similar en este punto del compromiso literario y encaje en los presupuestos realistas, cívicos e históricos del momento, pensamiento crítico, tono menor, tendencia narrativa y anecdótica, voluntad de claridad y sencillez que tiene por correlato la toma de consciencia literal de sus autores, tal como el propio Caballero Bonald confiesa: "nuestra preocupación temática o nuestra actitud humana era utilizar la poesía, utilizar la literatura como arma política" (1988: 24).

De ella se deriva en estas obras la constante del tiempo pasado, perdido, evocado como recuerdo feliz en el caso de Gil de Biedma, como memoria dolorosa en Goytisolo y como testimonio de los horrores de la vida bajo la dictadura que desfilan por las páginas del resto de poetas, como Fuertes, González o Valente. Juan García Hortelano hacia 1970 defiende, además, el hecho biográfico de que son "niños de la guerra" y añade al grupo recogido por Castellet y Salinas en la colección Colliure a tres poetas más: José María Valverde, Claudio Rodríguez y Francisco Brines, con la coincidencia de que los dos últimos fueron invitados en la operación, pero se negaron a participar alegando en sus memorias diferencias estéticas con el grueso del grupo. De esta manera, el novelista y poeta madrileño que había formado parte de la operación del realismo social novelístico (y Barral, protagonista de la operación de lanzamiento poético de una parte de su generación, se acerca mucho a sus estrategias, como recuerda en los intercambios de Formentor) y es uno de los referentes narrativos de la generación de medio siglo, conviene en subrayar la importancia del paso del tiempo, en la estela machadiana de la poesía como palabra en el tiempo y el valor ucrónico de la literatura, como impronta fundamental en la producción inicial de la promoción que recoge en su antología:

El rumbo del tiempo ido aparece en todos y cada uno de los poetas del grupo a modo de variantes que acompañan a la constante reconstrucción de lo imposible: evocación de un tiempo feliz, de los asombros e inocencias de la infancia, de la madre, de los juegos y de las melancolías, de la iniciación erótica;



nostalgia del paraíso o recuerdo del horror. El recuerdo, a veces, se produce materializado, detallista, histórico; a veces subyace en una atmósfera metafórica deliberadamente imprecisa; otras, se transforma en leyenda o en fábula; incluso llega a encarnarse en épocas lejanísimas, estereotipándose como modelo de una repetición cíclica o de la fatalidad. La guerra permanece siempre como un tema sujeto a variaciones (1980: 29).

Los poemarios más peculiares y menos coherentes con la estética global del quehacer literario de sus autores son los de Barral, Caballero Bonald y Valente. *Diecinueve figuras...*, obra complementaria a sus memorias por su tratamiento biográfico, está conformada por composiciones inusuales en la obra del autor como "Un pueblo", "Geografía e historia", "Le asocio a mis preocupaciones", "Las alarmas", "Apellido industrial", "Sangre en la ventana" o "Baño de doméstica". Este último es el poema más emblemático de la obra, incluido en la antología de Castellet y muy similar al de Caballero Bonald "Aprendiendo a ver claro". En ambos los protagonistas son dos mujeres de clase baja, dos criadas, con las que los niños que eran Barral y Caballero se habían encariñado. Uno espiaba el baño de la joven, su desnudo estético, y el otro observaba el secuestro y la prostitución forzada de la criada que lo cuidaba por el hecho de pertenecer a una familia vencida, escena que acaba en una sonata nacionalista de himnos de la victoria. Estas dos composiciones sirven para ilustrar la recurrente afirmación sobre la formulación teórica catalana del realismo crítico frente a su praxis, notoria en poetas un poco más alejados del grupo catalán, y para reflejar, asimismo, la variedad de lenguajes acogida en la colección Colliure como paraguas poético e ideológico. Tanto en "Baño de doméstica" como en "Aprendiendo a ver claro" estos personajes del pueblo se convierten en trasuntos del presente del país: en el primero el final es esperanzado, mientras que en el segundo es el equivalente de la prostitución y degradación del pueblo. Otros textos del poeta gaditano como "El registro", "Estación del jueves", "Romance de ciego" o "El vencido" desarrollan los motivos



de la guerra civil y la patria de forma realista, directa y comunicativa y recuerdan la sublevación y el furor nacionalista en su pueblo, la toma del poder por la fuerza por el latifundista de siempre, la privatización y el clasismo despreciativo. De todos los poemarios de Colliure, en este prima un tono confidencial e intimista que busca concienciar al lector de la necesidad de la oposición a la dictadura e infundir esperanza en la idea de una realidad mejorable, en un porvenir de libertad, tal como se aprecia en "Oye cantar los gallos de la aurora" y "Ya no tarda la hora", que habla de "una generación despierta contra el muro" cuya proclamación subversiva fue afirmar desde la experiencia personal y confesional cotidiana donde se les negaba, recordar donde se imponía el olvido.

Se amplía esta nómina con José Agustín Goytisolo, en cuya primera poesía la recuperación de la infancia mutilada por el asesinato de la madre sostiene toda la búsqueda de la verdad personal del poeta en el mundo en relación directa con la realidad histórica y que, a juicio de García Hortelano, que teoriza sobre el grupo poético de los 50, es consecuencia de la hiperfeminidad a la que estuvieron sometidos los niños al estar históricamente al cuidado de sus madres en la retaguardia durante la guerra. Sus *Salmos al viento*, que integran ahora *Años decisivos*, coinciden en un magistral uso de la ironía y la sátira con algunos poemas de *Sin esperanza con convencimiento*, de Ángel González.

El hecho de reunir poemas de Goytisolo ya publicados por la conveniencia y homogeneidad estética que se pretendía infundir al proyecto refleja que el principal factor común que aglutina a estos poetas era el de la lucha generacional antifranquista, más que las afinidades estéticas, como vinieron a demostrar sus posteriores trayectorias, ya que las mayores afinidades solo se dieron entre el reducido grupo barcelonés y Ángel González. Un repaso por el poemario de Goytisolo nos sitúa ante un canto elegíaco, rebelde y subversivo que conjura todas las pérdidas del poeta. Nuevamente, la obsesión temática, como en Caballero Bonald, es la vivencia del flujo temporal y su moldeamiento por una circunstancia histórica, el deseo de consecución de ese futuro modelado por la



mano del hombre, de clara impronta marxista, la incapacidad del yo para conocer el sentido último de la vida y la ausencia de una instancia divina. En este sentido, *Sin esperanza, con convencimiento* fue leído con poca severidad por los censores, que no supieron apreciar la ironía y, en consecuencia, solo pidieron la supresión de una estrofa de "Reflexión primera" que atacaba a Dios y trataba de forma implícita la vida humana bajo la dictadura de fracaso histórico. Pero quizá el poema más llamativo permitido es "El campo de batalla", en el que el poeta critica, como Goytisoló en sus poemas dedicados a los soldados, no solo lo bélico, sino también la nueva paz establecida por la guerra civil, y habla de los soldados del bando vencido que "esperaban el momento / último, / sin oponerse ya, / sin rebeldía" (1961: 16). La intencionalidad de los poemarios de Pacheco y Valente es más clara para los llamados "lectores" del Ministerio, fruto de un lenguaje más franco, inteligible e intencionado que en los casos anteriores, y sufren más tachaduras. El poemario de Pacheco mezcla lo social y lo erótico, algo habitual en los poetas militantes en el comunismo y en los bardos hispanoamericanos que cantaron a la revolución cubana, y esconde su "corazón izquierdo y rojo", esto es, su denuncia de la hipocresía y la asfixia de una vida de odio bajo el franquismo detrás de la polisemia y los dobles sentidos. Sirvan como ejemplo los poemas "El timbrazo", que dibuja el miedo de una familia ante la posibilidad inminente de una detención en el domicilio y un viaje a los sótanos de la tortura o "Los buenos", que narra el encuentro de una joven pareja en la Iglesia y desafía la mojigatería imperante y la doble moral eclesiástica. En sus canciones de amor quiere dar testimonio de la represión y opresión social y política de su tiempo y del deseo de un mundo diferente para su hija, cuando dice en "Bolita de carne" que "sé que habrá algún día/ lo que no hay aquí:/ una vida buena./ Yo no la viví" (1961: 69). Hay, como apreciamos, crítica, meditación, evocación y deseo de conocimiento mediante el poema, donde su memoria [grupal] se proyecta con una dimensión crítica tanto hacia la infancia evocada como un paraíso truncado por la guerra civil, como desvelando el presente en su



deserción de los ideales frustrados. La memoria puede adquirir así una doble funcionalidad: bien una evocación elegíaco-sentimental del pasado; bien una confrontación crítica de ese pasado con el presente, en un balance histórico. En ambos casos, supone el desdoblamiento del personaje poético que analiza su experiencia desde unos presupuestos éticos y con una conciencia crítica, que espera develar zonas oscuras de su experiencia. (Lanz, 2009: 51)

De un humanismo similar al de Pacheco, Gloria Fuertes juega con la intertextualidad de las oraciones religiosas y titula su poemario: ... *que estás en la tierra*, omitiendo al sujeto divino, sustituyéndolo o negándolo por unos significativos puntos suspensivos y situándolo en una realidad en la que los más desamparados sufren en un sistema social desigual que los enferma, esclaviza y mata sin ninguna responsabilidad, los niños huérfanos desaparecen sin recibir ninguna asistencia y las prostitutas caritativas se arrepienten de sus forzadas elecciones ante curas “capacitados moralmente” de recomendar reformatorios.

Hallamos en el Valente víctima de la realidad el empleo de un estilo que no es más que la capacidad del medio verbal para producirse en cada momento en función de un determinado contenido de realidad y para no existir en la obra más que en función de ese contenido. Detrás de la melancolía lúgubre que detectan o quieren leer los censores y de resonancias estilísticas de la poesía tradicional similares a las de Caballero Bonald, hallamos diferentes poemas de responsabilidad ética. Así, el homenaje poético a un joven voluntario de las Brigadas Internacionales que muere en el conflicto a la vez que la mala conciencia del intelectual que no ha defendido la libertad con las armas y se ha escondido en la pasividad de su inteligencia en "John Cornford, 1936" y también la conciencia angustiada del hambre, los muertos y la miseria en "Tiempo de guerra" o "Melancolía del destierro" y de la necesidad de solidaridad y comunión con el pueblo y de revelar la verdad ante la institucionalización de las mentiras oficiales.



De Jaime Gil de Biedma, en el poemario *En favor de Venus* dos son los poemas de tono crítico social que presentan problemas en censura, porque el motivo principal que recorre el poemario es el homoerotismo. Este, desde el estilo delicado e idealizado habitual que recibía el tema desde el Ministerio de Información y Turismo, se lee como pornografía y promiscuidad, hecho que refleja “hasta qué punto la literatura ha sido maltratada por la política o no bien entendida por una política que tropezó frecuentemente con las ideas y las letras” (Marco, 2009: 41). Los poemas conflictivos son "París, postal del cielo", por sus referencias a la revolución francesa de mayo del 68, a la libertad política y sexual, el amor y las huelgas y "A una dama muy joven separada", por la crítica al matrimonio tradicional bajo la dictadura, la violencia, el adulterio y el machismo en la España franquista que convierte y degrada a la mujer educada para ser la perfecta casada en prostituta.

El Bardo y Ocnos, testimonio de un cuarto de siglo de poesía y disidencia a la dictadura

La propia poesía de los fundadores de estas colecciones es testimonio de la disidencia intelectual antifranquista, de la evolución de la poesía bajo el franquismo con sus novedades y cambios, características que son inexplicables sin la implantación del régimen dictatorial franquista: José Agustín Goytisolo y Marco en Ocnos, Batlló en El Bardo, José Agustín Goytisolo, Barral y Gil de Biedma en Colliure. De esta forma, el catálogo de Batlló se instituye no solo con la antología mostrada, sino desde sus inicios en 1964 con *La linterna sorda*, de Celaya, del mismo modo que el de Marco en 1969 se inaugura con una selección y ensayo sobre *El argumento de la obra*, de Guillén, en la bandera de la memoria cultural antifranquista bajo la dictadura desde sus presupuestos de fundación, en tanto que empresas que rescatan el exilio, poetas vencidos y silenciados, las vanguardias estéticas y políticas y que quieren restituir la modernidad fracturada con el 27.



Los primeros títulos y nombres del catálogo de El Bardo, no obstante, bastan para etiquetar temática, formal e ideológicamente la colección y a su director en la línea del realismo social: Alberto Barrasoain, Mario Ángel Marrodán, José Domingo, Miguel Luesma Castañán, Carlos Pinto, José Elías, y sobre todo Alfonso Canales, Carlos Álvarez, Gabriel Celaya, Salvador Espriu, Celso Emilio Ferreiro, Leopoldo de Luis, Joaquim Horta, etc. Pero estas incipientes obras del catálogo como “palabras de familia gastadas tibiamente” representan la línea de la colección en los últimos años de un realismo social que da muestras de cambios notorios.⁴

El *cambio de piel* del realismo social se comprueba en 1968, cuando Batlló decide, situándose entre los primeros directores de poesía, antólogos y críticos de su tiempo, apostar por el realismo crítico de la poesía más joven, aunque pide desde sus posteriores memorias un esfuerzo de comprensión del realismo social y no una crítica descontextualizada. Así pues, la amplia muestra de la poesía peninsular de Batlló en un catálogo de diez años basta para representar tendencias líricas renovadas respecto de la exigencia de estar vivo, empezando por *Algo sucede* (1968), de Goytisolo, *Tratado de urbanismo* (1967), de Ángel González, o *Siete representaciones* (1967) y *Breve son* (1968), de Valente, pasando por *Blanco Spirituals* (1969), de Félix Grande, premio Casa de las Américas de Poesía, pero también por diferentes poemarios de Vázquez Montalbán como *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973) o *A la sombra de las muchachas en flor* (1973), por mencionar algunas de las más significativas obras comprometidas con el cambio social que renovaron su lenguaje y estilo encumbradas desde la plataforma del catalán.

El El Bardo y su *Antología de la nueva poesía española*: entre la defensa del compromiso y la metamorfosis del realismo social

⁴ Véase la apertura de la colección en 1964 con *La linterna sorda*, de Celaya, en este sentido.



Desde la *Antología de la nueva poesía española* (1968) y poco antes, desde *La Trinchera. Frente de poesía libre* (1962-1966), José Batlló, poeta, editor y crítico literario libraba una batalla por la memoria con diferentes medios y desde presupuestos ligeramente diferentes a los de la tríada de poetas barceloneses en torno a Colliure, porque no contaba con los medios editoriales de Seix Barral ni con el auspicio de figuras culturales como Castellet o Jaime Salinas, especialmente en sus inicios. Además, partía desde unos presupuestos estéticos más beligerantes, aunque los años de la colección coinciden con la mutación del realismo social y la ampliación del espectro estético con diferentes grupos poéticos. Por tanto, su colección se aleja de las maniobras de taller de Colliure y aboga desde sus más de cien títulos por una mayor representatividad lírica de tendencias, obras y poetas afines a la poética literaria y política editorial de Batlló. Su extenso catálogo es reflejo, especialmente en sus primeros títulos, de una concepción marxista de la literatura que se irá atenuando debido a la transformación del realismo social a comienzos de los sesenta, pero también como consecuencia del clima renovador y reflexivo sobre esta estética de dicha década. El editor se hallaba rodeado e influido, además, por las respuestas y los cambios de poetas y críticos respecto de esta tendencia. La irrupción de nuevas voces generacionales, en especial a partir de 1966, irá suavizando la función crítica explícita de los primeros títulos del catálogo (correspondientes a la primera y segunda generación de posguerra) y el tono comprometido, popular y de respuesta de la poesía, tanto de la lírica más incendiaria de los poetas sociales mayores, las vanguardias politizadas y, luego, de los poetas realistas críticos y las voces novísimas que en algún momento creyeron en el realismo social o fueron fieles a esta corriente (como José María Álvarez en 1964 en *Libro de las nuevas herramientas* o Manuel Vázquez Montalbán en toda su trayectoria poética, respectivamente, representados en su catálogo).

En este sentido, es significativa de su tiempo y profético antecedente su *Antología de la nueva poesía española*, publicada en Ciencia Nueva finalmente



en 1968⁵, tras numerosas tachaduras y retenciones por parte de los censores lectores de la obra. La retención duró cinco meses a causa de un informe negativo, que provocó apelaciones de Jesús Munárriz como representante de la editorial y cercano al editor. La compilación, en la que nos centraremos a partir de aquí al entenderla como síntesis estética del catálogo de José Batlló de El Bardo, selecciona a los poetas que considera que el tiempo mantendrá en el canon e incluye a otros cuya visión estética se aviene con sus consideraciones y preferencias ético-estéticas y a algunos que, por razones editoriales diversas, no pudieron tener visibilidad en la colección, como el caso de Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma o Eladio Cabañero.

Recorre esta recopilación la poesía de la promoción de 1955-1960 (aunque las fronteras cronológicas de la obra abarcan desde 1954 hasta 1967) y, por tanto, recoge el sentido legitimador de una promoción completa de poetas del medio siglo (cuya vigencia literaria seguimos admitiendo en la actualidad) que caracterizó a la colección, con una defensa de la renovación de la poesía social o, mejor dicho, de la poesía del compromiso capaz de superar las contradicciones ideológicas y los dilemas maniqueos de los esquemas tradicionales correspondientes a esteticismo y toma de partido que había sufrido la poesía social durante la posguerra. Así, la antología de Batlló, a la par que su colección, ante las fricciones, ataques y crisis que estaba empezando a sufrir la lírica social (precisamente como consecuencia de su popularidad, saturación temática, tono inverosímil y lenguaje descuidado en los años cincuenta y sesenta) es una continuación y actualización mediante una visión más abarcadora y sin intención editorial explícita de la antología de Castellet. El mismo catálogo de Batlló junto a esta poética generacional en la antología buscan completar las consignas del realismo histórico preconizado por Castellet y salvar, mediante la transformación, la poesía de compromiso social de carácter más militante y duro.

⁵ AGA 21/18663, expediente 118-68.



La moderación en el tono y lenguaje de las críticas al régimen y las denuncias de esta antología no consigue pasar con disimulo por censura y la obra es tildada de tendenciosa, izquierdista y de sentido progresista por la implicación política de la nómina recogida, incluso sin previa lectura de sus composiciones. De hecho, Castellet y Batlló parten de una perspectiva afín, la postura marxista aprendida a través de lecturas extranjeras de Lukács y Brecht, el escaso crédito a la tradición simbolista (aunque tanto el grupo catalán como Batlló y Amelia Romero se acercan a Vicente Aleixandre, pero no se someten a su influencia estética) y coinciden en reivindicar al grupo de los años cincuenta (aunque la selección y objetivo de Castellet se retrae desde sus preferencias y complicidades a la primera posguerra), con la diferencia que Batlló ya no requiere la reivindicación y el apoyo en una figura poética de la envergadura de Machado y se acoge al marbete de “poesía nueva” para destacar la personalidad literaria de las incipientes obras de los jóvenes de los años cincuenta.

Los poetas destacados por Castellet en 1960 en *Veinte años de poesía española* cobran, ocho años después, voz y autoridad propias en la antología de Batlló. A los destacados por Castellet (Claudio Rodríguez, Ángel González, José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral), añade Batlló a Carlos Sahagún, Eladio Cabañero, Rafael Soto Vergés, Francisco Brines, Félix Grande, Joaquín Marco, José-Miguel Ullán, Pere Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán. Por ello, defiende en la introducción que las nuevas promociones y la poesía nueva (que promueve desde su plataforma y desde la antología) se diferencian de las anteriores por “la voluntad, imperiosa en el grado a que obliga el temperamento y la circunstancia personal de cada uno, de superar esta división [ideológica y de bandos de la guerra civil]” (1968: 12). En consecuencia, ofrece una gran muestra estética no de poesía política, sino de composiciones de la experiencia personal, afectadas por los intentos personales y morales del yo lírico de comprender su propia experiencia y la colectiva y atravesados por la amplia y variada vivencia



de una temporalidad concreta, la del franquismo, y por la mixtificación de esta, como reconocen, entre otros encuestados, Barral o Brines, al declarar sentirse parte de una misma conciencia histórica o temporal (1968: 326 y 329).

Por esta razón, desde 1960 con las operaciones de Colliure y las consiguientes estrategias de continuidad, la antológica (1968) y el catálogo de El Bardo (1964-1974), no solo se inserta a un grupo (el de medio siglo alejado de la capital) en los círculos y el *stablishment* literario, sino que se señala la autenticidad y particularidad de la poesía de un periodo y una promoción de poetas formada sin magisterios ni referentes. Es decir, se apuesta por reivindicar los rasgos básicos diferenciadores (indagación en los problemas del hombre común y desplazamiento de la denuncia tremendista en pro de la reflexión serena y analítica de la historia personal, real, cotidiana y marcada por una visión existencialista y crítica del yo lírico) de la nueva poesía cuya predominancia se proclama en 1968 en unos pretendidos términos homogeneizadores derivados de la participación común en una colección con una política editorial progresista que evolucionó del realismo histórico al realismo dialéctico y comprendió a los poetas del tardofranquismo como iniciadores y recuperadores de la modernidad truncada.

El propio Batlló destaca como rasgos propios de este grupo de poetas una búsqueda existencial del hombre hacia el hombre, “un yo referido sobre todo al que fue, antes que al que es” (1968: 25), y una deriva hacia “estadios más claros y positivos de la realidad personal” (1968: 25), características que se avienen con el papel que Paul Ricoeur otorga a la *reflexividad* en el transcurso ascendente de la memoria a la historia, dado que aquella “es un rasgo irrecusable de la memoria en su fase declarativa [ya que cuando] alguien dice ‘en su interior’ que vio, sintió, aprendió antes [...] a este respecto no debe negarse en absoluto la pertenencia de la memoria a la esfera de interioridad [...]” (2004: 57). Estudiosos de esta generación como Andrew P. Debicki se detuvieron desde los años ochenta en la inclinación por “los recuerdos concretos o las



remembranzas personales” (1987: 19) en la lírica de los cincuenta, así como en el interés de los poetas llamados por Batlló “nuevos” porque “la poesía aborde los temas básicos de la vida” (1987: 27), entre ellos, la guerra y los sucesos cotidianos de posguerra en el contexto de la dictadura franquista y desde una orientación filosófica y moral. Como vemos, apoyaron y ampliaron la defensa de Batlló de una nueva generación poética y el sentido subjetivo y evocador que protagoniza sus obras.

Dada la inmediatez de los cambios estéticos en los sesenta, tanto la colección Colliure (1961-1966) como sus sucesoras barcelonesas, *El Bardo* (1964-1974) y *Ocnos* (1968-1983), contribuyen a situar y afianzar en el campo literario una corriente llamada (y en efecto) nueva que se convino en llamar realismo crítico. Su función fue, entre las distintas búsquedas estéticas individuales, en términos canónicos y de crítica literaria, separarse de los ataques y el descrédito que sufría la poesía social como herramienta de cambio capaz de operar sobre la realidad y hacer espacio a una resistencia ideológica a la dictadura renovada desde la perspectiva literaria. El realismo crítico, además, debe entenderse como efecto consustancial de la evolución de la poesía durante la posguerra a partir de su precedente influencia estética más poderosa, pues, como dice José Olivio Jiménez, “toda tarea renovadora se apoya en lo inmediatamente anterior” (1961: 13). Además de Batlló, otro agente y promotor cultural reputado como José Luis Cano defendió desde sus páginas críticas una concepción más integradora del realismo de medio siglo en la que los asuntos concretos son pretextos para desarrollar asuntos metafísicos de mayor complejidad y profundidad y se pudiera explicar las obras de Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún o Francisco Brines junto con las de Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Ángel González o José Ángel Valente y Carlos Barral, extendiéndose de este modo esta idea hasta la historiografía actual.

No obstante la importancia de la obra en el devenir literario peninsular, en su tiempo los censores buscaron frenar su edición y la calificaron de poesía anti-



Régimen por considerar que atacaba los órganos de la Administración y por su poco creíble apariencia inocua. Esta se descubre desde la ordenación de la muestra en bloques cuyos epígrafes son significativamente relevantes en lo temático porque recurren a versos de los diferentes poetas antologados. Batlló articula la antología en los pilares de la experiencia, el vivencialismo y la responsabilidad ética y representa especialmente a la última promoción de aquellos años bajo la justificación de unas poéticas que funcionan “partiendo de experiencias sufridas o gozadas en la infancia [que] arriban a una comprensión, no exenta de sentido crítico, del grado en que la realidad circundante opera sobre la realidad personal” (Batlló, 1968: 25).

Por consiguiente, los epígrafes y los títulos de los poemas escogidos responden a una concepción antológica de la poesía determinada por las circunstancias históricas desde su planteamiento y cuestionarios a los poetas participantes. Además, constituyen un campo léxico y temático que apunta directamente a una memoria marcada por la huella de la guerra y la posguerra, a saber: I “Lloviendo en la *conciencia* como un bálsamo”, II “Siempre se vuelve a *lo perdido*”, III “Con la esperanza dentro”, IV “Surgió del aire limpio de aquel día la *palabra*: Amor”, V “Por lo visto es posible *decir No*” y VI “*Mover el mundo sin pegar un tiro*”. Estas categorías semánticas son reflejo de las intenciones y el contenido recogidos: la reflexión sobre el yo y la memoria, la esperanza y la temporalidad, el amor, el erotismo, el vitalismo, la preocupación por el hombre y el deseo revolucionario y la presencia implícita de la falta de libertad y la dificultad de soportar y comulgar con el sistema de valores de la dictadura. Así, el análisis temático de la antología, desde su misma estructuración temática, la confirma como un *aleph* de la memoria cotidiana, de la intrahistoria de la posguerra desde diferentes formulaciones expresivas de importancia de decir y fijar las evocaciones, ya que, según uno de los poetas exponentes de esta antología y periodo literario, José Ángel Valente, “sí, algo quedaba, al cabo por decir / para oprobio del tiempo” (1968: 270).



La disposición a seleccionar y recoger los recuerdos, las confesiones, las memorias revelan la necesidad y el imperativo (moral, social) por nombrar la pérdida, desde la conciencia de la importancia de la palabra, y verbalizar la esperanza y la ilusión mediante otras formas de lucha por un cambio radical supone “el retorno literario al pasado anterior, suscitado por la experiencia de la memoria involuntaria [o voluntaria] [para] superar y apaciguar esta doble obsesión, encontrar el pasado remoto, es decir, olvidar la muerte y el miedo sustrayéndose a otros pasados” (82).

Estos epígrafes condensan a través de la síntesis lírica —son versos utilizados para organizar la obra— motivos comunes a la poesía social que se engloban de forma genérica bajo el sentimiento de indignación e inconformismo con el estado de cosas de su tiempo, estado que se retrotrae, en buena parte de la selección, al recuerdo bélico (Lechner, 2004) y que canaliza en la articulación de sus consecuencias en la posguerra, aunque el énfasis de estos poemas no radica en la denuncia y el testimonio, que resuenan como elementos secundarios en la poesía de esta segunda promoción de posguerra.

La muestra de Batlló proyecta la afirmación y presencia de una memoria en voz baja y en tono menor de los autores antologados, contribuyendo desde el reducto poético a las maneras de hacer historia, particularmente, “una historia desde abajo” en disconformidad y contraposición con los escritores oficiales detentores del poder. Las aportaciones, por tanto, constituyen un relato consciente de la enajenación dictatorial y la importancia de un testimonio propio del presente basado en “aspectos explícitamente políticos de su experiencia pasada, la historia de la gente corriente [que] no puede divorciarse de la consideración más amplia de la estructura y el poder social” (Sharpe, 51).

A continuación, de esta heterogénea generación de poetas seleccionados y subrayados, precisamente, en la antología por el antólogo, nos centraremos brevemente en los motivos temáticos principales de las obras más maduras. Para empezar, Batlló recoge su propia experiencia personal fijada en poemarios



como *Canción del solitario* (El Bardo, 1971) y, sobre todo, en un libro de memoria de la edad tardía⁶ indesligable de los sucesos de la posguerra: el periodo de lectura y estudio durante el periodo obligatorio de servicio militar; el refugio en los libros; una infancia exenta de muestras de cariño y la presencia de un padre severo, pero amado por el niño; la consciencia de la desigualdad social causada por el régimen impuesto, etc.

Otro poeta cercano, compañero de proyectos y amigo de Batlló, Joaquín Marco, recuerda la infancia en un barrio pobre, los juegos paralelos a la vivencia del estraperlo, el hambre, las detenciones y desapariciones y convivencia con la violencia a la par que se recibía una educación católica en “Aquellos tiempos”. José Ángel Valente nos presenta por boca de Maquiavelo la reflexión temporal como desnudez expresiva, “término seguro / de mi casa y memoria” (1968: 105). Y es que el tratamiento de la memoria no siempre se realiza desde un lenguaje realista o cotidiano. Así, en *Oda en la ceniza* (1967), de Carlos Bousoño, no incluido en la antología, pero sí en la colección El Bardo, el tratamiento de los recuerdos personales parte de una visión metafísica.

Incluso en la poética esteticista, intimista y de ambiente refinado, clásico, de Gimferrer hay una preocupación por salvaguardar y retener la intensidad y herencia de un pasado escogido del silencio y la destrucción y late, entre homenajes, recuerdos y mistificaciones literarias, la vivencia de la memoria propia o inventada que se detiene en el paso del tiempo sobre el individuo y las cosas materiales que importan al ser. Por ello, reconoce sus máscaras y, en cierto modo, como Gil de Biedma, lamenta el paso del tiempo en lo que tiene de no vivido borgeano, en tanto que afecta la juventud, y lastima a un sujeto cuyo estar en el mundo ha transcurrido más en la imaginación, la literatura, el cine y la cultura que afectado por la realidad circundante, como cuando exclama justificándose “oh, jardín de mis años /, oh, jardín de mis años [...] / lo que fui

⁶ *El Bardo: memoria y antología.*



entonces, lo que seré, en qué calle [...] / no responden, no hay eco, dónde mis verdes años / hombre soy, he vivido (1968: 120).

Gloria Fuertes confiere palabras a su padre recreando un diálogo, un mensaje de este a su abuelo en “Carta de mi padre a su abuelo”. Como en gran parte de estos textos, a partir de situaciones concretas conflictivas y traumáticas se vehicula una reflexión filosófica sobre el mundo y la naturaleza de los hombres, con menciones fugaces y aparentemente desenfadadas e inocuas al rumbo social y político. Es, pues, otro caso que refleja con claridad las amplias posibilidades y diferentes lenguajes de la lírica llamada comprometida, heredera de la poesía social de Celaya, Nora y Crémer, entre los más destacados, pero en contacto con otras influencias, como, aquí, el postismo.

El motivo más recurrente y fundamental en el modo de abordar la vivencia propia y colectiva de la guerra en la poesía de esta generación es la infancia bajo la violencia del conflicto y la construcción del carácter a partir de la experiencia bélica, como se aprecia en esta antología en poemas como “Canción de infancia” o “Cosas inolvidables” (1961), de Carlos Sahagún. La segunda es una composición conmovedora dedicada a un tú lírico (posiblemente femenino, un amor de juventud) en la que recuerda las circunstancias dramáticas de su niñez desde la alegría presente del amor y le encomienda la tarea de la memoria, “por mí, por nuestro amor de cada día / nunca olvides, te pido que no olvides” (1968: 243). Esta será, desde medios artísticos y culturales, labor fundamental de los poetas niños de la guerra en tanto que descendientes de los padres del conflicto, que defienden el deber de la memoria en sus “dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia [entendida esta como] la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría semejarse al pasado [...] por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la mediocridad ordinaria la forma horrible de lo innombrable” (Augé, 102).

Así también, en 1940 Eladio Cabañero, cuyo padre fue fusilado tras la guerra civil, sentencia en “La despedida”, poema basado en la experiencia



traumática de la pérdida del progenitor, a partir del motivo intertextual biográfico de la carta última a ser asesinado, que “como el olvido es malo, nunca olvido;/ han pasado estos años.../ Ahora veo que es necesario hablar de despedirnos,/ de un documento extraño que se firma para dejar de ver a los que amamos” ([1958] 1968: 134). La huella traumática de la guerra se extiende, en fin, hasta “Antes, cuando la infancia”, de Eladio Cabañero, o “Mira cómo arde el aire”, de Joaquín Marco.

Entre muchos otros, la nómina contempla evocaciones dramáticas como “Recuerdo de infancia” (1967), de Félix Grande, poema descomunal y feroz en el lenguaje experimental habitual en algunos poetas de mediados de los sesenta, como su compañero de viaje José-Miguel Ullán, donde arremete contra la puntuación, emplea el verso largo y cede a la impersonalización e imagería de la animalización de raigambre surrealista para mostrar y denunciar las formas, más o menos explícitas, de la violencia y la explotación brutal del hombre de su contexto histórico: “recuerdo imagino pienso que unos cuantos carniceros / continúan desollando troceando pesando en sus básculas / haciendo su negocio mediante esos pobres animales sacrificados” (1968: 284).

José Agustín Goytisolo aborda su educación desde la infancia hasta la edad adulta partiendo de la rememoración de un padre antifranquista que termina por asumir y transmitir los valores del Régimen y desde el recuerdo de la enseñanza en las aulas de posguerra, como en el revelador poema titulado “Autobiografía” (1958). La composición se refiere con claridad a la política y experiencia consciente o inconsciente, obligada o necesitada, del olvido del acontecer bélico: “Vino luego la guerra / la muerte —yo la vi—/ y cuando hubo pasado / y todos la olvidaron / yo triste seguí oyendo: / no sirves para nada” (1968: 132; 1961: 64-65). También denota cuestionamiento de la inmersión de la infancia en las vivencias adultas del odio y la injusticia posteriores a la guerra: “En la calle en las aulas / odiando y aprendiendo / la injusticia y sus leyes / me



perseguía siempre / la triste cantinela: / no sirves para nada” (1968: 133; 1961: 65).

A Jaime Gil de Biedma se le censura en la antología uno de los poemas de su autoría en que deja mayor evidencia de la influencia y el contacto con la militancia comunista. En este, “Un día de difuntos” (1961), rescata la memoria del padre del socialismo español, Pablo Iglesias, y describe, posiblemente a través de la evocación al homenaje cernudiano a la tumba del atormentado escritor ilustrado Mariano José de Larra en “A un poeta muerto”, la peregrinación grupal al sepulcro del político, advocated como la encarnación de la imagen deseada del sistema político del porvenir. La toma de conciencia histórica se extiende al homenaje y remembranza de los poetas perdidos en la guerra y en las cárceles franquistas, como Lorca o Miguel Hernández, y en la defensa de los hombres anónimos que lucharon por la libertad en la guerra civil y acabaron sus días exiliados para siempre en cementerios extranjeros, como vemos en dos significativos poemas escogidos y tachados por los censores: “Cementerio de Morette-Glières, 1944”, finalmente publicado, y “John Cornford, 1936”, excluido definitivamente de la obra.

En este sentido, las aportaciones de estos poetas en tanto que artefactos lingüísticos y culturales disidentes a través de plataformas concebidas como herramientas de resistencia y memoria cultural como Colliure, El Bardo y Ocnos contribuyen a crear un discurso y una retórica de protesta y oposición a la dictadura. En un contexto anómalo y excepcional de apropiación y dominio de la lengua y el discurso público por el Estado, el Régimen franquista, ya que “retratar a los socialmente invisibles (por ejemplo, las mujeres trabajadoras) o escuchar a quienes no se expresan (la mayoría silenciosa, los muertos) es un cometido que implica mayores riesgos que los habituales en la historia tradicional (si bien resulta necesaria como parte de la historia total)” (Burke, 1996: 27).

A pesar de la dificultad de vivir en una dictadura o del abocamiento al exilio, la inculcación del sentimiento de fracaso en los espíritus más rebeldes y



el despliegue de medios de subyugación bajo el paternalismo castrador en todas las esferas de la vida y conciencia del ser (Lanz, 2009: 338), este nuevo lenguaje llamado de forma generalizadora realismo social y el relato comprometido con la libertad combaten el silencio, la humillación y el oprobio cuya evidencia de su eficacia se refleja en su vigencia canónica e historiográfica.

Ocnos: redefinición de la poesía y camino hacia la contemporaneidad

Tras la convulsión estética de mediados y fines de los sesenta, Ocnos, capitaneada fundamentalmente por Joaquín Marco, acompañado de los poetas de medio siglo más importantes⁷, surge en 1968 tras fuertes críticas a la inoperancia y dogmatismo del realismo social. Será así que acogerá a partir de 1970 los primeros libros que quieren representar la poesía del realismo crítico del grupo barcelonés y legitimar a los considerados poetas secundarios o menores del periodo de medio siglo, entre ellos, el mismo Marco. Así, las tentativas iniciales de representar la memoria "generacional" o "histórica" del grupo del que formaba parte su director serán dos intentos fallidos: la sección ampliada de *Compañeros de viaje* (1959), titulada *Por vivir aquí*⁸, de Gil de Biedma, y *Una moral provisional*⁹, de Luis Maristany, ambos presentados a censura como libros independientes en 1971.

Con estas obras, la política editorial de Ocnos quiso llamar la atención sobre las exigencias de la realidad y las causas y consecuencias de la conciencia comprometida de su tiempo se halla, como mencionamos más arriba, *Por vivir aquí*, de Gil de Biedma, el poemario con más composiciones sobre la experiencia de posguerra del autor y posiblemente la obra en que más late el sufrimiento

⁷ Goytisolo, Barral, Gil de Biedma, González, Valente, Luis Izquierdo, Vázquez Montalbán o Pere Gimferrer, como parte de su comité asesor en diferentes etapas de la colección.

⁸ AGA, 73/1213, expediente 9387-71. Hacia 1969 este título es presentado a censura por la colección Ocnos y la editorial con la que operaba, Llibres de Sinera, como obra con carácter independiente, no como una parte de un conjunto mayor, como aparece al poco tiempo en la edición de Seix Barral de *Colección particular* (1969).

⁹ AGA, 73/1345, expediente 11238-71. El poemario de Maristany permanece inédito hasta la fecha y el autor continúa siendo un escritor expulsado del canon, prácticamente desconocido.



moral del poeta. En ella están “El arquitrabe”, que aborda con doble sentido la prudencia de hablar de temas sociales desconocidos al poeta por la mala conciencia intelectual o de clase que le atormenta y la defensa de un realismo íntimo y una perspectiva concreta e individual legitimados en la participación del yo en la colectividad; pero también “Muere Eusebio”, “Infancia y confesiones”, “Las grandes esperanzas” o “Los aparecidos”, aunque desde censura solo le señalan como conflictivo “Por lo visto”. Esa “humilde cosa común” que también quiere representar esta generación de poetas deviene moral de época, de forzada temporalidad para la espantosa irrealidad que vivían, como elocuentemente la define Maristany en el título de su poemario: *Una moral provisional*. El motivo principal del libro, que refiere a la toma de partido y acción con la intertextualidad descartiana, es la frivolidad y desconexión de la realidad de los hijos ricos de los vencedores, la asfixia en ese “aire nuestro” franquista, la crítica irónica a la doble moral de la curia eclesiástica y la negación de los problemas cotidianos bajo la oportunista evasión religiosa. Estos poemarios, que por razones desconocidas diferentes a las censorias no se publican, muestran importantes afinidades estéticas y hacen gala de un tono amargo ante las vivencias de la realidad y arrojan una visión crítica sobre la sociedad desde la mala conciencia burguesa en la que están inmersos, aunque su lenguaje, en comparación con los libros sociales clásicos, es discreto e intelectualizado.

En la última de las grandes colecciones barcelonesas, el compromiso contemplado como forma de la memoria de una educación y sensibilidad vinculadas a la dictadura, respiraba a través de canales diferentes a los del realismo social, con la excepción de obras escritas durante la posguerra que no habían visto la luz en el momento de su creación, como, por ejemplo, la antología de *Poetas gallegos de postguerra* (1971). De hecho, la variedad de representaciones estéticas y creativas fue la principal respuesta de Marco, en permanente busca de obras de máxima calidad y exigencia, a las divergencias teóricas, críticas y estéticas con Castellet y Batlló.



Por ello, en Ocnos tienen cabida opciones como el realismo de talante reflexivo, moral, filosófico y contemplativo, como el que sobresale en el poemario de Francisco Brines *Aún no* (1971), que define, además, la complicidad de Joaquín Marco con la concepción poética del escritor valenciano durante la década de los setenta y la apuesta por el magisterio cernudiano, pero también el que opta por la ironía, la sátira, las descripciones históricas y culturalistas, citas intervenidas, alusiones y ambigüedades.

También hubo opciones creativas ajenas a la propuesta programática oficial de Castellet, como *Supervivencias* (1970), de Luis Izquierdo; *El justo tiempo humano* (1970), de Heberto Padilla; *Larga distancia* (1970), de Francisco Urondo; *Todo más claro y otros poemas* (1971), de Pedro Salinas; *Retornos de lo vivo lejano* (1972), de Rafael Alberti; *Fuentes de la constancia* (1972), de Juan Gil-Albert; *Pagaré a cobrar y otros poemas* (1973), de Claribel Alegría; *Suicidios y otras muertes* (1974), de Alfonso Costafreda; *Aire sin voz* (1974), del propio Marco; *Crónica* (1975), de Joan Margarit; *Por fuerza mayor* (1975), de Enrique Lihn; *El gallo ciego* (1975), de Soto Vergés; *Dad este escrito a las llamas* (1976), de Enrique Badosa, o *Praga*, de Vázquez Montalbán (1982). Los libros citados son muestra de la poética de conciencia temporal que pesa sobre el proyecto de Ocnos desde la apertura estética, la heterogeneidad de estilos y autores y el intento de dignificación de la expresión lingüística más allá de un movimiento estético limitante. Todos ellos son indesligables de la memoria histórica de la posguerra, pero también de la construcción de la modernidad y la libertad democráticas.

Conclusión

En definitiva, a través de las variadas creaciones que hemos ido nombrando, los autores se han erigido en sujetos portadores de un saber y de una experiencia



sobre la que sintieron la obligación y el compromiso de dar testimonio, asumiendo su papel activo contribuidor en la creación de una memoria colectiva que cuenta las atrocidades de un pasado común. Los sucesos comunes que presenciaron, vivieron y sobre los que reflexionaron han contribuido a la construcción de una historia *otra*, opuesta a la oficial por medio del desmantelamiento de la vida en dictadura desde la perspectiva de quienes conocieron el mundo bajo un régimen autoritario y devinieron adultos marcados por la huella de la guerra y, sobre todo, la posguerra. Conscientes de que la historia la forman las múltiples experiencias personales propias y ajenas de las gentes comunes y desfavorecidas, las voces de sus confesiones asumieron el riesgo del “orden de registro” censor y nos dejaron sus razones, puesto que, tal como hemos visto hasta aquí:

Muchas veces la memoria personal, objetivada en acontecimientos colectivos, adquiere una dimensión histórica en la construcción de un personaje poético en que se expresan en tensión elementos individuales y caracteres genéricos. Otras veces la memoria personal se inserta como memoria crítica dentro de una conciencia de clase social (Lanz, 2009: 52).

Los directores de las plataformas líricas abordadas, niños de la guerra (como los autores que pusieron en primer plano en el panorama poético), personajes que invirtieron sus conocimientos, voluntad y recursos económicos en la forja del cambio cultural desde los años sesenta con editoriales, colecciones, antologías y revistas, funcionaron para abrir caminos en el campo literario, convirtiéndose en portadores de memoria a través de la muestra de diferentes estéticas, principalmente realismo crítico (aunque también corrientes y obras más intimistas y de menor influencia ideológica), dispuesto como uno de los canales al servicio del ejercicio activo de la memoria para luchar contra el triunfalismo y el silencio dominantes y sustentados por la cultura oficial franquista.



BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- BARRAL, Carlos (1961). *Diecinueve figuras de mi historia civil*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- BATLLÓ, José (1995). *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.
- BATLLÓ, José (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Ciencia Nueva, El Bardo.
- BURKE, Peter (2005). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- BURKE, Peter (2001). *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Gedisa.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1988). "Encuentros con el 50. La voz poética de una Generación", *Ínsula*, Madrid, enero de 1988, n.º 494, p. 24.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1963). *Pliegos de cordel*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- CASTELLET, José María (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.
- DEBICKI, Andrew P. (1987). *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- FUERTES, Gloria (1962). *... que estás en la tierra*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- GARCÍA HORTELANO, Juan [1970] (1980). *El grupo poético de los años 50. (Una antología)*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986). *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2015). *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2010). *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*. Barcelona: Lumen.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2010). *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1965). *En favor de Venus*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- GONZÁLEZ, Ángel (2009). *El intelectual y su memoria*. Entrevista de Álvaro Soler a Ángel González. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ, Ángel (1961). *Sin esperanza, con convencimiento*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- GOYTISOLO, José Agustín (1961). *Años decisivos*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1961). *Nuevos poetas españoles*. Madrid: Ágora.
- LANZ, Juan José (2009). *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- LANGBAUM, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares.



- LECHNER, Jan (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús (1961). *Canciones del amor prohibido*. Barcelona: Jaime Salinas Editor, Colliure.
- LUIS, Leopoldo de (1982). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid: Júcar
- LUIS, Leopoldo de (1965). *Antología (1939-1964). Poesía social*. Madrid: Alfaguara.
- MARCO, Joaquín (2009). *El crítico peregrino. Leer y escribir sobre narrativa española*. Madrid: Marenostrom.
- MARCO, Joaquín (1986). *Poesía española siglo XX*. Barcelona: Edhasa.
- PAYERAS GRAU, María (1990). *La colección "Colliure" y los poetas del medio siglo*. Palma de Mallorca: Caligrama.
- RICOEUR, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SHARPE, Gim [1991] (1996). "Historia desde abajo". En Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, pp. 38-59.

Diablotexto *Digital*



**Transexualidad y clandestinidad en el
Franquismo**

*Transexuality and Clandestinity in the
Franco Regime*

**ANDREA SALINAS SOTO
UNIVERSIDAD DE MURCIA**

andreasalinassoto20@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-2881-245X>

**Fecha de recepción: 13 de julio de 2023
Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 266-282
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27099
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Al término de la Guerra Civil española (1936-1939) se produce la imposición de la dictadura franquista (1939-1975), que abogará por mantener el sistema de correspondencia sexo-género tradicional capaz de perpetuar la institución familiar y la natalidad, para lo que las disidencias sexuales e identitarias serán reprimidas. La escasa experiencia transgénero que se había experimentado momentos previos a la dictadura será reducida al silencio y a la clandestinidad, produciéndose así un cambio en los espacios de sociabilización donde los transexuales tendrán que integrarse en la sociedad a través de la ocultación de su ser. A través de esta revisión bibliográfica por algunas de las obras que han abarcado la cuestión de la transexualidad y el travestismo en el franquismo, se pretende hacer un acercamiento al pasado más reciente para comprender cómo fue el tratamiento de estas realidades en la dictadura.

Palabras clave: transexualidad; transgénero; franquismo; sexo; género

Abstract: At the end of the Spanish Civil War (1936-1939), the Franco dictatorship (1939-1975) was imposed, which advocated maintaining the traditional sex-gender correspondence system capable of perpetuating the family institution and birth rates, for which that sexual and identity dissent will be repressed. The limited transgender experience that had been experienced moments before the dictatorship will be reduced to silence and hiding, this producing a change in the spaces of socialization where transsexuals will have to integrate into society through the concealment of their being. Through this bibliographical review of some of the works that have covered the issue of transsexuality and transvestism in the Franco regime, it is intended to approach the most recent past to understand how these realities were treated during the dictatorship.

Keywords: transsexuality; transgender; Franco regime; sex; gender



Introducción

La transexualidad es una realidad social e identitaria que siempre ha estado presente a lo largo del tiempo, pero que, sin embargo, ha sido ocultada. El siglo xx fue fundamental para la determinación de esta identidad, pues sería el momento en que se comenzaría a cuestionar el modelo tradicional sexo/género y surgiría un interés en su comprensión por parte de médicos y sexólogos como Magnus Hirschfeld, Caldwell, o Harry Benjamin (Soto, 2014: 169). Las teorías que empezaron a emerger sobre el cuestionamiento del género en torno a los años 70, supusieron un paso más a escala global en el camino hacia la determinación del género como una construcción social (Serrano, 2020: 126), lo que permitió contemplar nuevas realidades fuera de la norma perpetuada durante siglos. Las nuevas teorías impulsaron el cuestionamiento de la visión tradicional sobre el sexo, el género y la orientación sexual, abriendo paso a construcciones sociales más fluidas que abogaban por abandonar las concepciones rígidas establecidas por el binarismo (comprensión única de dos géneros: masculino y femenino). Este sistema hacía que no hubiera espacio para la diversidad y que una gran cantidad de personas no se decidieran sobre qué eran con exactitud (hombres muy homosexuales, travestis, medio mujeres, medio hombres... todo cabía en la calificación del «tercer sexo») (Mora, 2016:363). Este “tercer sexo”, que englobaba en los 70 a todo sujeto considerado disidente, hizo que hubiera cierta incomprensión acerca de las diferencias que existían entre las distintas realidades identitarias y sexuales (Mora, 2016:363).

En España, tras el fin de la Guerra Civil española se produce el establecimiento del régimen franquista (1939-1975), lo que supuso la imposición de todo un complejo ideológico en torno a la preservación de la familia, al funcionar esta como un elemento capaz de contener el desorden económico y social. De esta manera se perpetuó un modelo de género rígido basado en la oposición drástica de los conceptos de feminidad y virilidad, donde el género estaría determinado por la correspondencia con el sexo biológico. A su vez, la obediencia, la exaltación de la patria, el tradicionalismo y el catolicismo, se convertirían en valores esenciales que tanto mujeres como hombres debían de inculcar a sus formas de vida. El resultado de esto fue un sistema excluyente de



todo aquello que fuera diferente a los dos sujetos inamovibles establecidos, el “hombre” y la “mujer”, lo que Julia Serrano, autora de *Whipping Girl*, define como “sexismo por oposición”: la concepción de que lo femenino y lo masculino son categorías rígidas y mutuamente excluyentes, que poseen un conjunto de atributos, aptitudes, capacidades y deseos únicos y separados, que no pueden solaparse (Serrano, 2020: 22). Esta férrea mitología franquista, perpetuada a lo largo de los 36 años de dictadura, haría que fuera muy complejo para la sociedad española comprender las alternativas que existían a este sistema (homosexualidad, bisexualidad o transexualidad, entre otras). Si bien los/las transexuales no desaparecieron de la noche a la mañana con la instauración del franquismo, estos tendrían que adaptar sus modos de vida a la coyuntura del momento: permanecer en el silencio con nuevas pautas de comportamiento que fueran consideradas “normativas”, o persistir en nuevos espacios de socialización. Por ello, el objeto de estudio de esta revisión bibliográfica es hacer un acercamiento a nuestro pasado, para comprender cómo fue el tratamiento de la transexualidad y el travestismo durante el franquismo a través de algunas de las obras que han abarcado el objeto en estudio como *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx* (2004), *Transbarcelonas: cultura, género y sexualidad en la España del siglo xx* (2016), *Al margen de la naturaleza* (2016) o *Los antisociales* (2014) entre otras.

El contexto europeo ¿una era de liberación sexual a extramuros?

Mientras que España se hallaba inmersa en una dictadura que aisló al país durante 36 años de las noticias de nuestros vecinos, en Europa se desarrollaba una coyuntura diferente en cuanto al devenir de las identidades de género. El nacionalcatolicismo materializado en la censura dominaba todos los aspectos del pensamiento público, y la sociedad se modelaba según los criterios de esta maquinaria del régimen. Extramuros, en 1945 en Europa tenía lugar el fin de la II Guerra Mundial. Durante esta, la transgresión propia de los tiempos de guerra había subvertido la norma social que marcaba la “política de los sexos”, y lo que significaba ser “mujer” u “hombre” se volvió confuso ante la complejidad del contexto bélico, como suele suceder en las coyunturas revolucionarias



(Provencio, 2014: 54). El travestismo estuvo, en consecuencia, muy presente en ambas guerras mundiales. Esto se expone en el estudio realizado por el artista Martin Dammann *Soldier Studies: Cross-Dressing in the Wehrmacht*, quien recupera fotografías de soldados del Tercer Reich que se travestían, lo que fue una práctica muy frecuente.



Fig. 1. Soldados nazis travestidos¹

¹ Las fotografías de los soldados nazis travestidos se han obtenido de “Libertad, rebeldía y sexualidad: 20 fotos de la vida secreta de los travestis nazis”, *Cultura Colectiva*. Disponible en <https://culturacolectiva.com/historia/fotos-martin-dammann-soldados-nazi-travesti/> [Fecha de consulta: 17 de marzo de 2023]



Fig. 2. Soldados nazis travestidos

A pesar de las escasas noticias que tenemos sobre las disidencias sexuales y de género en estas fechas en nuestro país, podemos confirmar que las prácticas que se alejaban de la norma heterosexual también estuvieron presentes en el ejército franquista, como lo demuestra el artículo procedente del periódico *España Popular*, en su número 231. El 2 de marzo de 1945 se publica en este una noticia de título «Los pederastas marciales de falange», en el que se expone que en una de las Academias Militares de España se constataron actos de homosexualidad debido a influencias de los nazis:

En su afán de imitar a sus modelos nazis, los falangistas han llegado a importar sus actividades sexuales más características [...] Uno de ellos con el grado de teniente, cogió descuidado a uno de los ordenanzas, y le estampo un sonoro beso en la boca. La ira varonil del muchacho fue tal que sin más, agarró la botella de legía con que limpiaba el piso y se la estampo en la cabeza al mussoliniano. El escándalo fue mayúsculo. [...] Denunciaron que la mayoría de los cadetes y de los profesores se dedicaban a escandalosos actos de homosexualidad, imitando, sin duda, a las centurias espartanas de efebos [...] la cosa fue enredándose hasta el punto de tener que encerrar al 70% de los alumnos por haberse comprobado que todos ellos se dedicaban a prácticas homosexuales.



El contexto europeo tras la II Guerra Mundial parecía abrir nuevas expectativas para la sociedad. No obstante, la trayectoria que marcaban las vanguardias en arte, literatura y psicología quedaron interrumpidas tras esta, de tal modo que la transexualidad así como el resto de los procesos identitarios que se estaban forjando quedaron en el territorio de la incompreensión y la marginación social.

El fin de la guerra generó una reacción conservadora que impuso nuevamente el silencio y el estereotipo transfobo en todo Occidente. Es por ello que sorprende observar que no se encontraban grandes diferencias entre España y estos países en cuanto al tratamiento de la transexualidad. Si bien es cierto que en España, el machismo y los valores del régimen hicieron que la transfobia fuera mayor, en Europa la transexualidad era también comprendida como algo patológico que quedaba explícito en las legislaciones, en el arte, el cine... (Nouvelles, 2004: 316). Como afirma Alberto Mira Nouvelles en *De Sodoma a Chueca* (2004), aun así, la mayoría de los países europeos se encontraban inmersos en un proceso de construcción de la identidad transgénero, que en el caso de España, no se vivió hasta unos años después dado que el discurso homófilo que legitimaba las disidencias sexuales y de género no volvería hasta principios de los setenta, como consecuencia de la censura franquista. No obstante, la transfobia liberal como discurso mayoritario se instauraría antes en las democracias europeas tras dotar a la identidad transexual de un nombre.

La transexualidad empezaría a ser más visible en Europa a partir de 1953, cuando el endocrinólogo alemán Harry Benjamin la dotaría de una definición ajustada a la realidad. Durante los próximos años fue cada vez más frecuente observar casos de personas que decidían someterse a complejas operaciones de reasignación de sexo y terapias hormonales, como el caso de Christine Jorgensen.



Fig. 3. “Exsoldado se transforma en belleza rubia”²

Los movimientos identitarios iniciaron su desarrollo en Europa alrededor de los 60, gracias al renacer del discurso homófilo en Occidente. Novelas y libros como *Corydon* (1920) de André Gide, *El cuarto de Giovanni* (1956) de Baldwin, o los textos de Julien Green, que iban dirigidos, aunque de manera encubierta, a la experiencia homosexual (Nouvelles, 2004: 317), abrieron un nuevo mundo de posibilidades dentro del conservadurismo existente en estas sociedades y surgieron como una especie de válvulas de escape del discurso tradicional que abría paso al desarrollo de las identidades disidentes. Estas obras no llegaron a España hasta el fin de la dictadura, ya que la censura marca la diferencia entre las democracias europeas y la dictadura franquista, pues esta última establece un único discurso válido donde la diversidad de ser y de opinión, no es negociable (Nouvelles, 2004: 317).

La transfobia estaba en realidad muy extendida en Europa y el colectivo trans no lo tendría nada fácil para encajar en la sociedad como consecuencia de

² Ver Megía (2020).



la gran estigmatización existente, por lo que en realidad a extramuros no nos encontrábamos ninguna era de liberación sexual.

Transexualidad en el franquismo ¿una realidad oculta?

La transexualidad antes de la dictadura era una cuestión invisibilizada. Las noticias sobre transexualidad en España eran casi inexistente aunque de vez en cuando llegaban del exterior casos peculiares de personas que se cambiaban de sexo, como observamos en la noticia «Eva se casa con Ana» publicada en *El Progreso: diario republicano* el 8 de abril de 1930:

Se reciben nuevas noticias de Tisbury (Inglaterra) acerca del suceso, de que ya dimos cuenta del cambio de sexo operado en una muchacha de aquella población. La joven que ahora ha resultado hombre era muy conocida, y se llamaba Eva Mary Burt. Varios doctores han manifestado que la así bautizada no era mujer, sino hombre, por lo que ha sido necesario enmendar el certificado de nacimiento. Eva ya no se llama así, sino Evan Montagne Burt. Y Evan se va a casar con miss Sera Matilde Bastor, una enfermera que ha sido durante mucho tiempo compañera del que hoy es su novio, en la institución benéfica Monmouth House, de Tisbury. Cuando se ha sabido esta boda sensacional y sobre todo quien era el novio, el asombro en Tisbury ha sido extraordinario. Evan, ya no Eva, vestía sin embargo, todavía con sus ropas femeninas. Se ha negado a hacer ninguna declaración ni comentario sobre lo sucedido. Solo ha manifestado que su boda es cierta, y que ella, es decir, él, es el novio.

Tras la guerra civil, el franquismo tiene que consolidarse en el poder y marcar su base ideológica, para lo que no dudó en ejercer una gran represión contra la oposición política y todo aquello contrario a los intereses del régimen. La consolidación del nuevo sistema llevaría consigo una restricción de las libertades civiles, el control de la prensa, y en definitiva, la desaparición de la democracia.

La deriva del régimen a una política económica autárquica supuso el aislamiento de España del entorno internacional. Si bien esta política estaba orientada a aumentar el prestigio nacional y mejorar la economía, terminó por ser un fracaso al no ser un modelo eficiente.

En este contexto, el régimen lograría mantenerse firme gracias a la consolidación de una mentalidad colectiva uniforme en cuanto a raza, cultura, ideología, lengua, identidad y género, que acabara con cualquier materialización de la diferencia y perpetuara el nacionalcatolicismo en el poder. Todo aquel atisbo de diversidad que pudiera poner en peligro el modelo de correspondencia



sexo-género sería represaliado. Por ello, las personas transgénero, al no encajar en el esquema identitario impuesto por el franquismo, sufrieron una doble estigmatización que sobre todo estuvo motivada por la influencia de la Iglesia católica que hizo que si bien la transexualidad estaba ya condenada por el franquismo por representar la diferencia, además fuera también rechazada al suponer un “comportamiento antinatural” y pecado contra natura desde el punto de vista católico (Nouselles, 2004: 288). Por otro lado, el nuevo régimen no tenía constancia de que la transexualidad era una cuestión diferente a la homosexualidad, por lo que toda orientación e identidad alejada de la norma quedó englobada bajo el concepto de “homosexualidad” u “homosexualidad extrema”, apareciendo rara vez la palabra “transexual” en los archivos disponibles. Sin embargo, la transexualidad fue más represaliada de lo que cabe pensar en el franquismo, pues como afirma Raúl Solís Galván:

Dicen que hubo 5.000 homosexuales encarcelados durante el franquismo, pero no era así; eran tan imbéciles, miopes y estúpidos que no fueron capaces de distinguir entre identidad de género y orientación sexual. Según la Asociación de Transexuales Andaluces, realmente el 80% de los encarcelados eran transexuales (Nuñez, 2017).

Los y las transexuales al no cumplir con los ideales impuestos por el régimen, fueron represaliados de diversas maneras. Las personas “trans” observaron cómo se respondía ante cualquier indicio de libertad, lo que les sirvió para aprender a cómo no comportarse, silenciando así su identidad al no poder expresarse fuera de la heteronormatividad. La transfobia se convirtió en un dispositivo disciplinario (Cayuelas, 2009: 275-276) que marcaban cuál era el modelo de género válido.

La represión no sólo vino en forma de violencia, sino a través del silencio y la censura. Las personas trans fueron “huérfanas” de referentes culturales, lo que hizo que mientras que en Europa en torno a los años 50 algunas personas ya eran conscientes de su identidad y así lo proclamaban, esto no sucedería en España hasta unos años más tarde. El franquismo también tomaría medidas legales para luchar contra las disidencias. En 1954 tenía lugar una reforma de la Ley de Vagos y Maleantes de 1933 de la II República, como consecuencia de un



supuesto “aumento de la homosexualidad”, que en realidad simplemente podría responder a la disminución del miedo al franquismo, que tras 15 años de gobierno “triumfal” empezaba a dar síntomas de crisis como consecuencia de la autarquía (Nouselles, 2004: 320). La ley había nacido en 1933 ante la incapacidad del gobierno republicano para controlar prácticas que escapaban del control del Estado (Urzáiz, 2009: 109), sin embargo la ley republicana viviría las modificaciones del artículo 2º (apartado 2) y 6º (apartado 20) el 15 de julio de 1954, cuando el gobierno franquista decidió establecer una serie de cambios en la misma para incorporar, dentro de la “escoria social”, a nuevos “elementos peligrosos”. De esta forma, la ley establecía que:

A los homosexuales [...] se les aplicarán, para que las cumplan todas sucesivamente, las medidas siguientes: Internados en un Establecimiento de trabajo o Colonia agrícola [...] internados en Instituciones especiales, y, en todo caso con absoluta separación de los demás. Prohibición de residir en determinado lugar o territorio y obligación de declarar su domicilio. Sumisión a la vigilancia de los delegados (Nouselles, 2004: 321).

La represión también se llevaría a cabo a través del delito de “escándalo público” incorporado en el Código Penal franquista de 1944, en sus artículos 431 y 432. El término de “escándalo público” es un concepto ambiguo que provocaba que ante dicha acusación, el juez no encontrara un terreno firme sobre el que dictar sentencia. De esta manera se daba rienda suelta a la represión y se podía justificar el ingreso de transexuales en centros de rehabilitación y terapia, al ser considerados enfermos mentales. Los psiquiatras del régimen, figuras como López Ibor y Vallejo-Nájera, fueron fundamentales para perpetuar todo el círculo de represión contra cualquier tendencia desviada de la norma: abandonaron el discurso de desprecio social para adoptar un discurso de curación, lo que los empujó a emplear medidas como terapias aversivas (medicación para inducir al vómito o descargas eléctricas mientras se les mostraba pornografía homosexual), lobotomías, y terapias de electrochoque para curar a los enfermos de su desviación y detener el avance de toda sexualidad o género diferente a lo normativo (Corazón, 2015).

En 1959 la autarquía vería su fin con el impulso del primer Plan de Estabilización, inaugurando la etapa que conocemos como “desarrollismo”. El fin



de la autarquía permitió la mejora económica de España gracias a la llegada de divisas del extranjero por parte de turistas. El turismo por tanto será fundamental para el despegue del país, no sólo económicamente sino socialmente, pues será a partir de este foco cuando empezarán a trasladarse nuevas realidades al modo de vida español.

Si bien podríamos pensar lo contrario, la situación respecto a la transexualidad empeoraría con la fase de modernización y aperturismo, pues desde la difusión del término “transexual” en torno a la década de los 60 los discursos transfobos ganaron crudeza, y cada vez fueron más explícitos como resultado de la mayor conquista del espacio público por parte de los transexuales, quienes empezaron a abandonar la esfera privada a la que estuvieron recluidos durante el franquismo.

Cambio en los espacios de sociabilización

Como hemos visto, la transexualidad no quedó interrumpida con la instauración del régimen franquista, al igual que el entorno social del franquismo no permaneció inmutable a lo largo de los años de dictadura, de manera que el tratamiento hacia la figura del transexual también cambió a lo largo de los mismos. Si bien durante la mayoría de los años del régimen de Franco los transexuales vivieron una marginalidad y represión que hizo que no fuera posible verbalizar sus emociones, esto no implica que desaparecieran sino que persistieron adaptándose en nuevos espacios de socialización, fraguando lo que Alberto Mira denomina como un “mundo subterráneo” que no desaparecería cuando el franquismo llegara a su fin (Nouselles, 2004: 310).

Durante el régimen, las personas trans fueron encerradas en un “armario” impidiéndoles llevar una vida social normalizada, lo que hacía que además la mayoría de los espacios de socialización disponibles fueran los relacionados con el sexo en la marginalidad o en prostíbulos. En los últimos años del franquismo, las disidencias sexuales empezaron a ser más visibles y a estar mejor articuladas, habiéndose producido cierta adaptación por parte de estos grupos a las nuevas ideologías con la intención de sobrevivir. Es evidente que el colectivo vivía al margen de la sociedad, pero la situación en realidad era ambigua. En



algunas ocasiones existió cierta pasividad respecto a esta, aunque con matices. En el ámbito rural en muchos casos fue tolerada siempre que no llamara mucho la atención, y se hacía la vista gorda si la persona tenía comportamientos que no se alejaran mucho de la norma heterosexual (Nouselles, 2004: 303). Pero en la mayoría de los casos los sujetos del ámbito rural eran marginados y maltratados de manera abusiva y decidían marcharse a Madrid o Barcelona, a las grandes ciudades, buscando donde poder expresar su identidad. Por otro lado, como sugiere Víctor Mora Gaspar en *Al margen de la naturaleza* (2016), si bien las detenciones por La Ley de Vagos y Maleantes eran elevadas, las condenas al parecer fueron reducidas, y dependían en gran medida de la clase social a la que pertenecía (si era de clase baja posiblemente sería detenido, al contrario si este era burgués o adinerado) (Mora, 2016: 17). La represión fue importante, pero no fue sistemática. Según Geoffroy Huard en *Los Antisociales* (2014) era evidente que las autoridades conocían el tipo de sociabilidad trans que existía en determinados locales de las grandes ciudades, como por ejemplo el Barrio Chino de Barcelona, pero no siempre intervenían (Huard, 2014: 170).

Los últimos años de vida de la dictadura presentan una coyuntura compleja, entre abogar por instaurar un sistema diferente o perpetuar el régimen. El franquismo no desaparecería con el Caudillo, sino que se mantendría presente en las estructuras de poder y en la mentalidad de la sociedad. La Transición se plantea así, como «el momento de una negociación psíquica con una brutal y totalitaria estructura patriarcal marcada por Franco y el franquismo a la que nos habíamos hecho adictos» (Vilarós, 1998: 189). La llegada de la Transición permitió que las personas transgénero empezaran a buscar nuevos espacios de socialización. Por otro lado el “travesti” pasaría a simbolizar la posibilidad de cambio y subversión de la tradición, y la calle se convirtió en un espacio para reivindicar su presencia. Se producía así lo que podemos denominar como “la recuperación del espacio público”, donde los transexuales y los travestis en las grandes ciudades toman la calle y se expresan en la misma. Como afirma Mercè Picornell en *¿De una España viril a una España travesti? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia* (2010), Barcelona será un foco muy importante,



convirtiéndose en una fiesta política, la “Barcelona-la-loca”, y la Rambla pasará a ser el foco de “travestis”, “mariquitas” y “pelandruscas” (Picornell, 2010: 297). Citando a Rafael Mérida Jiménez en *Transbarcelonas*: “Entre 1939 y 1975 las trans no desaparecieron [...] sino que, al igual que tantas otras personas cuyas prácticas sexuales se emplazaban en las antípodas de la moral impuesta bajo palio, sobrevivieron y subsistieron dentro de nuevos espacios de socialización” (2016: 9).



Fig. 4. Nazario y Ocaña travestidos por las Ramblas de Barcelona³

Conclusiones

Como hemos observado, durante la dictadura franquista la identidad transexual se vio sometida a un proceso de represión y silenciamiento de referentes que, entre otros factores, hizo que esta identidad no pudiera desarrollarse y que las víctimas de la represión se vieran sometidas a tratos inhumanos y a una negación identitaria. La transexualidad fue reducida a un tipo de homosexualidad extrema ante la incapacidad del régimen de diferenciar identidad de género de orientación sexual. Podemos concluir que durante el franquismo la

³ Ver Coromidas i Julián (2021).



transexualidad fue una realidad invisibilizada pero a la vez muy represaliada, que tuvo que luchar contra la norma franquista impuesta bajo palio. La identidad transexual no podría construirse en la sociedad hasta años más tarde, en 1975, cuando con la llegada de la Transición se abogaría por la instauración en nuestro país de un sistema que se asimilara a las democracias en proceso de construcción en Occidente. Con la llegada de la sociedad de la abundancia y del Estado del Bienestar y el abandono de la preocupación por la gran mortalidad infantil que impedía el crecimiento de las naciones, la transexualidad empezaría a encontrar una pequeña parcela de libertad donde construir su identidad en la sociedad. La Transición y la instauración de la democracia supusieron el inicio de la ruptura con las políticas psiquiatrizadas y punitivo-biopolíticas de la dictadura franquista, dejando un espacio para el proceso de despatologización de la transexualidad, y para la lucha por el reconocimiento de dicha identidad. El interés en la invisibilización de las identidades de género recae en un móvil que se repite de forma general en los regímenes autoritarios de origen militar a escala mundial. La obsesión por el binarismo y la hegemonía de la heterosexualidad pretenden lograr la conservación de la estructura familiar como elemento que evita el desorden social y garantiza la continuidad de la reproducción al ser esta sinónimo de riqueza y fuerza militar. Esto explicaría la implantación masiva de medidas natalistas, que persiguen y dejan fuera del sistema a todo lo que no posee capacidad para procrear (en este caso la transexualidad y la homosexualidad). Por ello, es lógico que no sea hasta los 80-90, cuando la natalidad y la mortalidad infantil dejaron de ser un problema, cuando el discurso respecto a la transexualidad empezará a transformarse.

BIBLIOGRAFÍA

- CAYUELA SÁNCHEZ, Salvador (2009). "El nacimiento de la biopolítica franquista. La invención del «homo patiens»", *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, n.º 40, pp. 273–288.
- CAZORLA, Antonio (2016). *Miedo y progreso: Los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939- 1975*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHAMOULEAU, Brice (2017). *Tiran al Maricón. Fantasmas Queer de la democracia (1970-1988)*. Madrid: Akal.



- CHÁRRIEZ CORDERO, Mayra (2016). “La transexualidad: ¿construcción de una identidad?”, *Griot*, 6, 1, pp. 18-28.
- COLL-PLANAS, Gerard; MISSÉ, Miquel (2015). “La identidad en disputa: Conflictos alrededor de la construcción de la transexualidad”, *Papers: revista de sociología*, 100, 1, pp. 35-52.
- CORAZÓN RURAL, Álvaro (2015). “Gais, lesbianas y transgénero durante el franquismo”. Disponible en <https://www.jotdown.es/2015/09/homosexuales-lesbianas-y-transexuales-durante-el-franquismo/> [Fecha de consulta: 1 de julio de 2023].
- CORCUERA, Laura (coord.) (2012). *El orgullo es nuestro: movimientos de liberación sexual en el Estado Español*. Madrid: Diagonal.
- COROMIDAS I JULIÁN, Jordi (2021). “Ocaña, Nazario y otras chicas no tan del montón: los 'indeseables' que revolucionaron Barcelona en los 70”, *elconfidencial.com*, 18 de julio. Disponible en https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-07-18/ocana-nazario-camilo_3180516/ [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2023].
- GILLET, Robert; DOWNING, Lisa (2011). *Queer in Europe: Contemporary Case Studies*. London: Routledge & CRC Press.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique (2003). *El miedo en la posguerra*. Madrid: Oberon.
- HEREDIA URZÁIZ, Iván (2009). “Control y exclusión social: La Ley de Vagos y Maleantes en el primer franquismo”. En Carmelo Romero y Alberto Sabio (coords.), *Universo de micromundos. VI Congreso de Historia Local de Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, pp. 109-122.
- HUARD, Geoffrey (2014). *Los antisociales: historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945-1975*. Madrid: Marcial Pons.
- MEGÍA, Carlos (2020). “Christine Jorgensen: la pionera en reasignación de sexo fue un soldado de la Segunda Guerra Mundial”, *El País*, 3 de julio. Disponible en <https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/christine-jorgensen-primera-mujer-trans-documental-netflix-disclosure/> [Fecha de consulta: 17 de marzo de 2023].
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (2016). *Transbarcelonas: cultura, género y sexualidad en la España del siglo xx*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MIRA NOUSSELLES, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*. Barcelona: Egales.
- MORA GASPAS, Víctor (2016). *Al margen de la naturaleza. La persecución de la homosexualidad durante el franquismo. Leyes, Terapias y Condenas*. Madrid: Debate.
- NÚÑEZ, Pablo (2017). “Las transexuales pioneras en la lucha LGTB que se «burlaron del franquismo» a base de purpurina y tacones”, *elDiario.es*, 30 de julio. Disponible en https://www.eldiario.es/andalucia/lacajaneagra/libros/transexuales-lgtb-franquismo-purpurina_1_3264803.html [Fecha de consulta: 3 de julio de 2023]
- PICORNELL, Mercè (2010). “¿De una España viril a una España travesti? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia”, *Feminismo/s*, n.º 16, pp. 281-304.



- PROVENCIO GARRIGÓS, Lucía (2014). “La pregunta del género en los procesos independentistas latinoamericanos”. En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Primer Congreso Internacional Las mujeres en los procesos de independencia de América Latina*. Lima: Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina, pp. 47-56.
- RODRÍGUEZ ALEMÁN, Rosalía (2001). “Análisis antropológico de la transexualidad, entre la realidad cultural y la resistencia social”, *Anuario de filosofía, psicología y sociología*, n.º 4, pp. 239-248.
- SERRANO, Julia (2020). *Whipping girl: El sexismo y la demonización de la feminidad desde el punto de vista de una mujer trans*. Madrid: Ménades.
- SEVILLA CALERO, Francisco (2016). “Política y criminalidad en el «nuevo estado» franquista. la criminalización del «enemigo» en el derecho penal de posguerra”, *Historia y política*, n.º 35, pp. 289-310.
- SOTO RODRÍGUEZ, Mario Andrés (2014). “La patologización de la transexualidad: contemplando posibilidades de resistir desde algunas construcciones identitarias de género no hegemónicas”, *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 11, 2, pp. 145-165.
- TERRASA MATEU, Jordi (2016). “Control, represión y reeducación de los homosexuales durante el franquismo y el inicio de la Transición”. Tesis doctoral dirigida por José Ignacio Rivera Beiras. Barcelona: Universidad de Barcelona. Facultad de Derecho.
- VALIENTE ROSELL, Guillermo (2015). “Totalitarismo y nacional-catolicismo en el régimen de Franco. 1939-1957”, *Historia digital*, 15, 25, pp. 109-118.
- VÁZQUEZ MARTÍNEZ, Elisa Elena (2016). “El problema del género en el pensamiento contemporáneo, desde una perspectiva postbiológica” Tesis doctoral dirigida por Ángel Prior Olmos. Murcia: Universidad de Murcia. Facultad de Filosofía.

Diablotexto

Digital



La regeneración de la nación: la apropiación de la eugenesia por las protagonistas femeninas en *El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia* (1894) de Sofía Casanova y “La torre verde” (1936, 1937) de Concha Espina

The Nation’s Regeneration: the Appropriation of Eugenics by the Female Protagonists in Sofía Casanova’s El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia (1894) and Concha Espina’s “La torre verde” (1936, 1937)

**ANGELA PIERCE
THE UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL**

aspierce@live.unc.edu
<https://orcid.org/0000-0001-9735-8049>

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2023
Fecha de aceptación: 8 de diciembre de 2023

Diablotexto Digital 14 (diciembre 2023), 283-309
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27635
ISSN: 2530-2337



Resumen: La eugenesia funcionó como un componente prominente en los proyectos nacionalistas de los siglos XIX y XX. Las implicaciones que tuvo para las mujeres se manifiestan en la novela *El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia* (1894) de Sofía Casanova y el cuento “La torre verde” (1936, 1937) de Concha Espina. En este artículo argumento que en ambas obras las protagonistas se apropian de este sistema de control para conseguir sus aspiraciones nacionalistas. Defiendo que la eugenesia sirve a ambas autoras para insertarse en debates sobre el futuro de la nación.

Palabras clave: eugenesia; Concha Espina; Sofía Casanova; nacionalismo católico

Abstract: Eugenics served as a prominent component in nationalist projects in the nineteenth and twentieth centuries. Its implications for women manifest themselves in Sofía Casanova’s novel *El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia* (1894) and Concha Espina’s short story “La torre verde” (1936, 1937). In this article I argue that in both works the protagonists appropriate this system of control to achieve their nationalist aspirations. I contend that the authors employ eugenics to insert themselves in the debates surrounding the nation’s future.

Key Words: eugenics; Concha Espina; Sofía Casanova; national Catholicism



La teoría de la degeneración desarrollada por Bénédict-Agustín Morel en *Traité de dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives* (1857) “ofreció argumentos ‘científicos’ sobre los que construir toda una serie de metáforas — fundamentalmente los paralelismos entre degeneración biológica y decadencia social— que constituyeron unos de los ejes sobre el que giró el pesimismo antropológico que [...] caracterizó las últimas décadas del ochocientos” (Campos et al., 2000: x). A partir de las metáforas que resultaron de la fusión de la decadencia biológica y social, la eugenesia funcionó como una herramienta para evitar la degeneración y fomentar la regeneración en los proyectos nacionales del *fin de siècle*. Además, la prevalencia de la eugenesia en estos proyectos nacionales era evidente incluso en el siglo XX como en el caso español. En este artículo, propongo que el empleo de la eugenesia en la novela *El doctor Wolski* (1894) de Sofía Casanova (A Coruña, España, 1861–Poznan, Polonia, 1958) y el cuento “La torre verde” (1936, 1937) de Concha Espina (Santander, España, 1869–Madrid, España, 1955) demuestra cómo las protagonistas femeninas de ambas autoras manejan la eugenesia para cumplir sus propios deseos nacionalistas.

La ejecución de la eugenesia en los siglos XIX y XX varió según los propósitos de los que la emplearon¹. En el caso del Imperio ruso (1721-1917),

¹ La eugenesia busca aumentar la herencia de ciertas características consideradas genéticas y eliminar otras a través del control de la reproducción humana (Dorr, 2018: 25). Uno de los libros más influyentes en el desarrollo de la eugenesia es *Hereditary Genius* (1869) de Francis Galton. Galton adaptó algunas ideas sobre la selección natural de Darwin al ámbito de la herencia humana (2018: 26). David Watt observa la amplitud de lo que fue considerado genético: “Early eugenists [...] frequently attributed poverty, poor health, tuberculosis or insanity to hereditary factors” (1998: 346). Las repercusiones del empleo de la eugenesia se manifiestan en “repressive social policies, including marriage and immigration restriction, forced sterilization, segregation, and in the case of Nazi Germany, euthanasia (mercy killing) and genocide [...] all in the name of human betterment” (Dorr, 2018: 25). La eugenesia se divide en dos ramas, tradicionalmente denominadas como eugenesia positiva y eugenesia negativa. La eugenesia negativa busca disminuir la reproducción de las personas consideradas defectuosas genéticamente (Watt, 1998: 339). Un ejemplo de la eugenesia negativa es el de la Alemania nacionalsocialista entre 1933–1945 (Dorr, 2018:28). Por otro lado, el objetivo de la llamada eugenesia positiva es fomentar la reproducción de las personas con características deseadas (Watt, 1998: 339). No obstante, al igual que la eugenesia negativa, la eugenesia positiva no era estrictamente biológica, sino que también englobó características que no se consideran hoy como hereditarias (Dorr, 2018: 339). Durante el franquismo en España se observan medidas con rasgos especialmente relacionados con la eugenesia positiva. En las obras de Casanova y Espina estudiadas en este ensayo se



las epidemias durante la última década del siglo XIX y la primera década del siglo XX (Krementstov, 2005: 27), junto con la alta tasa de mortalidad, desembocaron en medidas asociadas con la eugenesia positiva que se enfocaron en reformas higiénicas preventivas para promover la salud pública (2005: 13) y la higiene social en la reproducción (2005: 15). En los debates rusos sobre la eugenesia, también existieron las implicaciones de la eugenesia negativa a través del control de la reproducción relacionada con la genética (2005: 29). Dentro de este contexto, Sofía Casanova denuncia la eugenesia en su novela *El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia* (1894). Sin embargo, a la vez, la autora emplea esta misma ideología para facilitar la participación de la protagonista en el proyecto nacional polaco². Por la carrera de su marido el filósofo polaco Wincenty Lutoslawski (1863–1954), Casanova vivió en Estonia, Polonia, Rusia e Inglaterra (Hooper, 2008: 5). Además de vivir en Polonia, vivió en Kazán, una ciudad con una comunidad polaca en Rusia, de 1890-1892 (2008: 28). Como tal, y como se evidencia en la novela, Casanova estaba familiarizada con el papel de los medios culturales como manera de difundir el mensaje de la regeneración ideológica (2008: 25). Aunque la eugenesia ejerce control sobre la vida de la mujer en la novela, Casanova señala que la protagonista se apropia de la eugenesia a través de su empleo del nacionalismo.

Igualmente, Concha Espina, una novelista, poeta y periodista coetánea de Casanova, maneja el uso de la eugenesia por su protagonista en el cuento corto

evidencian elementos de la eugenesia positiva, aunque también se presentan rasgos de la eugenesia negativa.

² Sofía Casanova ya había empezado su carrera literaria antes de casarse en 1887. Antes de mudarse a Madrid en los años setenta, había publicado su poesía en las revistas y los periódicos en Galicia, y en 1885, se publicó su poemario *Poesías* (Hooper, 2008: 5). Por la carrera académica de su esposo, vivió en Polonia, Estonia, Inglaterra y Rusia (2008: 5). Durante este período de su vida escribió artículos y cuentos para la prensa gallega y española sobre Polonia y Rusia; también publicó su primera novela *El doctor Wolski* (1894) y una compilación de sus artículos en *Sobre el Volga helado* (1903) (2008: 5-6). Cuando se separó de Lutoslawski en 1907, Casanova volvió a Madrid, y después de siete años se mudó a Polonia en 1914 (2008: 6). También vivió por un período de dos años en Rusia desde 1917 (2008: 7). Entre 1915 y 1936, escribió como corresponsal para *ABC* (2008: 6) y también durante la Primera Guerra Mundial sirvió como hermana de la Cruz Roja (Núñez Rey, 2016: 100). Además de su obra periodística abundante, Casanova publicó durante su vida cuatro colecciones de poesía, cinco novelas, varias novelas cortas, colecciones de sus cuentos, una obra de teatro, y literatura infantil. Para una bibliografía detallada, véase *A Stranger in My Own Land* (2008) de Kirsty Hooper.



“La torre verde” (1936, 1937)³. En contraste con la novela *El doctor Wolski*, en la cual el protagonista Enrique tiene miedo de la transmisión de enfermedades genéticas, se encuentra principalmente la eugenesia ambientalista, lo cual enfoca más en la influencia del entorno que la de la genética (Campos, 2018: 54). La eugenesia ambientalista, a primera vista no parece tener la misma gravedad ética que la eugenesia negativa tiene. En la eugenesia ambiental, se aumentan y desarrollan las características deseadas a través del entorno mientras en la eugenesia negativa se utilizan medidas para disminuir la reproducción de ciertos grupos que tienen características no deseadas. Sin embargo, esto no es decir que la eugenesia ambiental no manifiesta sus propias formas de violencia para crear la población “ideal”. Como Alfredo J. Sosa-Velasco sucintamente nota en sus observaciones del programa del psiquiatra principal del régimen, Antonio Vallejo Nágera:

La paradoja de Vallejo Nágera viene de la doctrina católica, lo que repudia la esterilización y la considera inmoral. Sin embargo, al negar la eugenesia genética, Vallejo Nágera inicia un camino represivo al declarar que deben multiplicarse los selectos, mientras se deja perecer a los más débiles- entendido por éstos los adversarios políticos, la militancia marxista o los rojos en general (2010: 153).

Dentro de este contexto, las creencias políticas que no correspondían a las del régimen eran asociadas con enfermedades mentales (Gómez y Canales, 2016: 162) y dado el empleo de la eugenesia ambientalista, la reeducación de los niños dentro de una familia católica se utilizó como el método recomendado para combatir estas enfermedades: “Families played a central role in the task of

³ Aunque más tarde conocida por obras franquistas como *Retaguardia* (1937), *Alas invencibles* (1938) y *Luna roja* (1938) (Ugarte, 1997: 103), la carrera de Espina presenta una larga producción de cuentos cortos, poesía, novelas, ensayos y trabajo periodístico. Sus novelas sentimentales trataron de temas relacionados con los derechos de la mujer (1997: 99–100) tal y como se observa en *La esfinge maragata* (1914) y *La virgen prudente* (1929). Escribió también la novela social *El metal de los muertos* (1920) que trata sobre las injusticias en las minas de la compañía inglesa Rio Tinto en España. La relevancia de esta novela se observa en su circulación porque fue traducida a diez idiomas (Gómez-Blesa, 2019: 314). Espina fue nominada para el Premio Nobel en 1920 (Bretz, 1980: 20), y volvió a ser propuesta al Nobel en 1924 (1980: 24) y en 1932 (1980: 21-22). Espina también fue reconocida por su obra con varios premios prestigiosos que incluyen el Premio Fastenrath (1914), el Premio Castillo de Chirel (1924), el Premio Nacional de la Literatura (1927) (1980: 11–12) y el Premio Nacional de Novela Miguel de Cervantes (Gómez-Blesa, 2019: 316). Adicionalmente, fue nominada para ocupar un sillón en la Real Academia de la Lengua en 1928 y en 1947 (2019: 315-316).



recovering the mental and moral health of New Spain's children" (2016:165). En esta línea, se justificó la separación de los niños de sus familias para evitar el contagio (2016: 165). Al ser la familia la unidad principal a la que le correspondía la responsabilidad de transmitir valores sociales y políticos, el papel de la mujer como la figura madre/maestra también aparece dentro del esquema de la eugenesia franquista. Es por rol materno que la mujer tiene un propósito como parte de "una ficción familiar" de Vallejo Nágera, en el cual el Caudillo es el padre autoritario y la mujer "la madre glorificada" (Sosa-Velasco, 2010: 164). A través del formato alegórico en el cual los pajaritos que la protagonista salva son los hijos de los republicanos y los franquistas, "La torre verde" capta este contexto histórico y se centra en el papel que la mujer desempeñará durante el franquismo.

La eugenesia y su relación con la experiencia femenina en España (desde fines del siglo XIX hasta la década de 1930)

Las consternaciones acerca de la degeneración con la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898 crearon un ambiente en el cual la recepción de la eugenesia era favorable (Sinclair, 2007 7-8), tanto para el pensamiento liberal como para el conservador (2007: 8-9). Su presencia en España empezó a crecer en la segunda década del siglo XX con el fin de la dictadura de Primo de Rivera (2007: 8), y apareció en los debates de ideología liberal española en la Residencia de Estudiantes, la Junta para Ampliación de Estudios, la Institución de Libre Enseñanza, en las universidades, el Ateneo de Madrid y en publicaciones que también llegaron a las clases populares (2007: 9).

Durante el período de entreguerras, la eugenesia se manifestó internacionalmente. Varias aproximaciones a la eugenesia se presentaron en la Unión Soviética, Japón, Italia, Inglaterra, Francia, Perú, Brasil y otros países latinoamericanos (Sinclair, 2007: 8). Por ejemplo, por 1935, la eugenesia en Inglaterra se enfocó en lo genético mientras en Francia y España, se presentan rasgos de la teoría neolamarckista en la preocupación por las madres y sus hijos (2007: 19). En el caso español, como Alison Sinclair ilustra con su estudio de la reforma sexual en España, *Sex and Society in Early Twentieth Century Spain:*



Hildegart Rodríguez and the World League for Sexual Reform (2007), la reforma sexual se relaciona nítidamente con la eugenesia. La convergencia entre eugenesia y reforma sexual es evidente en los principios de la liga, en particular los principios que se enfocaron en asuntos relacionados con la maternidad tanto la reproducción como la protección del bienestar de la madre y sus hijos (2007: 17).

En la Liga Mundial para la Reforma Sexual, fundada en 1928, por ser una organización internacional, la circulación de ideas se extendió también a España a través de miembros que eran profesionales de varias disciplinas (ley, medicina, literatura popular y culta) que participaron en diferentes asociaciones y movimientos (Sinclair, 2009: 192-193). Adicionalmente, muchos de estos miembros también tenían contactos internacionales (2009: 192)⁴. La liga española (1932-1933), fundada por Hildegart Rodríguez Carballeira (1914-1933), creó un espacio adicional para el debate sobre la cuestión de la reforma sexual y la eugenesia (Sinclair, 2007: 86). En su primera reunión, los miembros discutieron los diez principios de la liga y cómo serían incorporados dentro del contexto español (2007: 91). Aunque el principio sobre la homosexualidad generó controversia, la eugenesia y el control de la natalidad no eran temas no muy debatidos en la reunión (2007: 93). A la vez, la falta de consenso es evidente también en estos temas. Aunque había una sección dedicada a la eugenesia en la revista de la liga, *Sexus*, no aparece una sección sobre el control de la natalidad (2007: 95). Además, se presenta la discordancia en la sección sobre la eugenesia. A pesar de la prevalencia de la eugenesia ambiental, también se observa la eugenesia negativa (2007: 108).

No obstante, por tener en cuenta lo ambiental más que lo genético en la eugenesia española, se puede clasificar la apropiación española como un ejemplo de la eugenesia latina que era prevalente por la influencia de la Iglesia Católica (Cleminson, 2019: 114). De una manera parecida al cruce entre la eugenesia y la reforma sexual que Alison Sinclair observa en su estudio sobre la

⁴ Entre los numerosos miembros fundadores prominentes de la liga con conexiones internacionales y dentro de España se encuentra Ramón y Cajal, Marañón, Cansinos Assens, Cossío y Julio Bravo (Sinclair, 2009:191).



reforma sexual, Richard Cleminson en su *Anarchism and Eugenics: An Unlikely Convergence, 1890-1940* (2019), examina la negociación entre la teoría neomaltusiana y la eugenesia por parte de grupos anarquistas en España, otros países europeos y de América Latina en las décadas de 1920 y 1930 (2019: 114-115); también demuestra que había interpretaciones distintas sobre cómo cumplir con la propuesta de mejorar de la humanidad. Estas perspectivas divergentes y la naturaleza transnacional de la eugenesia se muestran en debates como el de artículos en contra de o a favor de esterilización en la revista valenciana *Estudios* entre 1933-1935 que incluyó a colaboradores de autores de países como Rumanía y Francia (2019: 120). En la implementación de pólizas y proyectos influidos por la eugenesia para mejorar condiciones sociales como la enfermedad, desigualdades económicas y la pobreza en España (2019:115), algunas de las medidas elegidas por la Segunda República como el Decreto de Interrupción Artificial del Embarazo de diciembre de 1936 y la creación de clínicas para el aborto resaltan la intersección entre género, maternidad y eugenesia (2019: 151-152).

Por su parte, la eugenesia católica o franquista propuso una raza española que no estuviese basada en lo biológico sino en lo ideológico (Campos, 2018: 58). A la vez, lo genético se presentó en el discurso médico franquista. Por ejemplo, Misael Bañuelos, el catedrático de Patología Médica, propuso en *Problemas de mi tiempo y mi patria* (1936-1938), que existe una relación entre raza y características psicológicas (Campos, 2016: 136). De forma semejante, la raza como un concepto biológico ligado a la psicología aparece en *Neurosis de guerra* (1942) del psiquiatra Juan José López Ibor (2016: 136). Aunque la eugenesia franquista principalmente utilizó la educación moral católica y la condena de los que tenían ideas distintas a las del régimen (Campos, 2018: 58), un componente esencial de la eugenesia franquista era la eugamia, que se define por “la unión conyugal guiada por la moral y la ciencia” (2018: 64). Esta teoría provino mayormente del psiquiatra Antonio Vallejo Nágera. Aunque es una teoría ambientalista de la eugenesia, todavía se presentan aspectos de la eugenesia negativa. Por ejemplo, Vallejo Nágera propuso el matrimonio de “los selectos” (1937: 75) aunque no indicó un plan de cómo implementarlo aparte de



crear instituciones gratuitas para ofrecer consultas prenupciales (Campos, 2018: 65). Sin embargo, durante la dictadura, la práctica más común para combatir el resultado de las uniones de los que no eran “los selectos” fue la separación de las familias para reubicar niños y niñas en hogares considerados morales (Pearlstein y Escobar, 2018: 721). Aunque el trabajo del psiquiatra predomina en el período de la dictadura, el trabajo de Vallejo Nágera en la eugenesia católica no existió en un espacio vacío sino que era parte de una discusión más amplia sobre la polémica cuestión del empleo de la eugenesia dentro de la moralidad católica (Campos, 2018: 54) en la cual la reproducción y la maternidad aparecen como aspectos centrales. Ricardo Campos resume los resultados de esta aproximación a la eugenesia:

El discurso antimalthusiano en concordancia con las relaciones de género que conllevó la Dictadura, ahondó en la naturalización de la maternidad, contribuyendo a construir de la mano de las políticas natalistas del régimen, ‘un femenino transcendente y eterno’ (2018: 55).

Aunque es distinta de la eugenesia que fue promovida por los liberales en los años 20 y durante la Segunda República, se presenta de nuevo la preocupación por la maternidad y el cuidado de la madre y los hijos.

La intersección entre la nación y el género en la obra de Sofía Casanova y Concha Espina

Concepción Núñez Rey observa que, desde los fines del siglo XIX, las obras de Casanova reflejan su preocupación por Polonia y demuestran su fuerte nacionalismo (2016: 83). En Polonia y en Rusia, Casanova experimentó el impacto de la ocupación de la Rusia zarista, la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa (2016: 75). Con respecto a la Revolución rusa específicamente, su actitud hacia los métodos violentos del gobierno de Lenin y Trotsky es evidente en sus crónicas; además, la revolución afectó a nivel personal a Casanova porque sus cuñados fueron ejecutados por sus actividades contrarrevolucionarias (2016: 117). En su estudio de la compilación de crónicas para *ABC* escritas durante la Primera Guerra Mundial en *De la guerra. Crónicas*



de *Polonia y Rusia* (1916), Asunción Bernárdez Rodal propone que Casanova presenta una postura pacifista a través de su manera de retratar los horrores de la guerra que destaca la falta de humanidad para los soldados y la población civil (2013: 216). Al igual que sus contemporáneos, Casanova describe la destrucción y los perfiles de las personas afectadas por la violencia de la guerra, pero Alda Blanco señala unas diferencias entre las crónicas de Casanova y las de sus contemporáneos (2016: 921). Entre estas diferencias destaca la inclusión de “reflexiones políticas y de orden moral” (2016: 921) y la decisión de presentarse como “cronista-testimonial” (2016: 936) en vez de mantener la distancia de cronista-observador. Estas iniciativas abren un espacio de diálogo para criticar la guerra al resaltar su impacto a un nivel más humano.

Además, la intersección entre el género y la nación se presenta en su obra. Por ejemplo, las limitaciones de los roles tradicionales aparecen reflejadas en las novelas *El doctor Wolksi* (1894) y *Más que amor* (1909), su charla *La mujer española en el extranjero* (1910) y la obra de teatro *La madeja* (1913) (Heneghan, 2014: 720). Por otro lado, en su obra periodística acerca de la situación de Polonia durante la revolución soviética para *ABC*, se evidencia una perspectiva más conservadora en el tratamiento de las mujeres como encargadas de la transmisión de valores sociales dentro de la casa. Esta intersección de género y nación en su obra se reitera en su presentación en el Congreso Pedagógico de Madrid en 1892 (Ochoa Crespo, 2016: 291).

A pesar de la popularidad de *El doctor Wolksi* que fue reimpressa tres veces en 1894 (Rodríguez, 2021: 599) y su recepción como una obra respetada en la comunidad intelectual polaca de su época (Hooper, 2008, 31), la novela no ha recibido mucha atención crítica (2008: 23). En su capítulo sobre la novela, Kirsty Hooper demuestra que Casanova propone otro modelo para el nacionalismo que se diferencia del modelo masculino que se basa en el control sobre los individuos dentro de espacios restringidos de la nación (2008: 37). El éxito de la protagonista, Mara, que proviene de su compasión (2008: 46) se contrasta con el fracaso del modelo del otro protagonista, Enrique, quien emplea la eugenesia para evitar la degeneración de la nación (2008: 42). Hooper resume la diferencia entre estos dos modelos en la novela: “Where Enrique’s vision was based on



exclusion and subjugation, Mara's is founded on inclusion and empowerment" (2008: 50). Erika Rodríguez examina otro aspecto del modelo de regeneración que Casanova presenta a través de su análisis que emplea los conceptos de Alison Kafer *crip time* y *curative time*. Al usar estos conceptos, Rodríguez señala las restricciones que la eugenesia crea para describir quienes pertenecen al cuerpo saludable de la nación (2021: 597) y concluye que Mara, por su "marginality (her location in crip time, defined by gender and illness) becomes the position from which Casanova can imagine a universal and utopian social regeneration" (2021: 608).

Como en Casanova, el tema de la nación está presente en la obra de Espina, aún en su escritura antes de la Guerra Civil Española (Ugarte, 1997: 99). En su libro *Esclavitud y Libertad (Diario de una prisionera)* (1938), que posteriormente contribuyó al desarrollo de *Retaguardia* (1937) (Jato, 1999/2000: 347), Espina documentó su experiencia en Santander como una persona bajo arresto domiciliario entre abril y agosto de 1937 (Dendle, 1991: 367). En su trabajo periodístico para *ABC* entre 1937-1938, a diferencia de los artículos de Casanova que condenan la violencia de guerra durante la Primera Guerra Mundial (Bernárdez Rodal, 2013: 216), la autora presenta una imagen positiva de Franco y el esfuerzo militar (Dendle, 1991: 368).

A la vez, aunque Espina condena la violencia de la guerra en *Retaguardia* (1937), ella también percibió la guerra como una lucha justificada (Ugarte, 1997: 105). La presencia de contradicciones también es notable en el tema de los derechos de las mujeres, lo cual se puede atribuir al contexto de Espina porque su escritura refleja los cambios sociales y la formación del nuevo modelo de la mujer (Heneghan, 2021: 105). Espina también demuestra su conciencia de los desafíos para la mujer moderna en su obra. En una de sus novelas más estudiadas, *La virgen prudente* (1929), el tema de la vida restringida de la mujer aparece en un ambiente urbano y burgués. La protagonista, Aurora, trabaja para cambiar el trato de las mujeres a través del estudio del Derecho. Elizabeth Rojas Auda observa que la protagonista sufre un fin desagradable, lo cual puede indicar que Espina entiende el feminismo como "una imposibilidad en la España en que vive" (1998: 79). En vez del desarrollo de un personaje que busca su autonomía



por la educación como Aurora en *La virgen prudente*, “La torre verde” nos presenta la eugenesia dentro del marco nacionalcatólico como la herramienta para el empoderamiento limitado de la mujer. De acuerdo con investigaciones previas sobre sus obras antes de la guerra, “La torre verde” señala cómo Espina siguió desarrollando su modelo de la mujer, incluso en la guerra y la posguerra.

El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia (1894)

Desde el principio de la novela de Casanova la ideología de la eugenesia se presenta como el motor central en la vida del personaje principal, el doctor Enrique Wolksi. La focalización de la voz narrativa se centra en los dos personajes principales de la obra: el joven médico Enrique Wolski y su prometida Mara. Como tal, la autora nos demuestra de cerca cómo el empleo de la eugenesia afecta a estos personajes. Se puede dividir la novela en dos partes, las teorías de Enrique (capítulos 1-13) y la implementación de sus teorías (capítulos 14-21) (Hooper, 2008: 27).

Enrique acaba de terminar sus estudios de medicina aunque planea irse a estudiar al extranjero por dos años más, una práctica común para los doctores rusos durante este período (Krementsov, 2015: 22). Además de estudiar en países como Francia y Alemania, médicos como Enrique se informaron sobre la eugenesia a través de revistas médicas según las necesidades de sus países (2015: 22–23). En el caso ruso, la eugenesia funcionó como vehículo para mejorar la salud en general de la población (2015: 23); esta preocupación por la salud había tenido una importancia particular en el territorio polaco de Rusia donde, además de la alta tasa de mortalidad, no había suficientes hospitales y la población dependía del cuidado de médicos privados (Gawin, 2006: 168). Cuando Enrique le habla a su amigo, Iwan Iwanovich, sobre sus planes para su futuro con su prometida, el enfoque en la reproducción y la salud aparece claramente marcado en su discurso: “realizaré el sueño de mi existencia formando un hogar higiénico, digno de la familia. [...] Degeneramos porque nos faltan los elementos base de las sociedades trabajadoras y fuertes: la higiene que preserva y fortifica el cuerpo, y en el orden moral un fin elevado y generoso” (Casanova, 1894: 48–49). No obstante, además de señalar la importancia de la



higiene, también señala otra faceta de la eugenesia que la vincula a un “orden moral”⁵. Este orden moral tiene tintes políticos porque Enrique y su prometida Mara son polacos que viven en Kazan. La institutriz de Mara, María, menciona al principio de la novela los esfuerzos fracasados de la población polaca durante el levantamiento de enero (1863–1864) (Casanova, 1894: 17)⁶. Los hijos de Enrique y Mara serán la promesa para el futuro de Polonia: “servirán á mi oprimida patria, y los hijos de ellos continuarán mi obra de regeneración” (Casanova, 1894: 49). La regeneración a través de la eugenesia tiene propósitos nacionalistas, un tema resonante dentro del contexto de la inestabilidad de las naciones europeas al final del siglo XIX (Griffin, 2006: 439). Esta regeneración no es solamente entonces una regeneración puramente biológica para aumentar la población, sino que también es una regeneración ideológica. Para cumplir esta regeneración ideológica, el rol de Mara como madre de sus futuros hijos es imprescindible, ya que el papel de la mujer dentro del esquema de la eugenesia era reproducir y cuidar a la prole (Leng, 2018: 185). Mara siente la presión de estas expectativas y le expresa a María su temor de que no podrá ayudar a Enrique a llevar a cabo su “noble misión” (Casanova, 1894: 38). De hecho, durante la ausencia de Enrique ella ha estudiado bastante, pero María le recuerda que esto no importa tanto porque será “el ángel tutelar de ese hogarcito tan higiénico [...] tan polaco como Enrique lo sueña” (1894: 59). De acuerdo con esta imagen del ángel del hogar, Enrique le pide en una carta a Mara antes de regresar de su estancia en el extranjero que ella se cuide mucho porque “de

⁵ La higiene era un nuevo campo de estudio en el siglo XIX con variaciones distintas en países como Gran Bretaña, Alemania, y Rusia (Kremenstov, 2018: 488-489). El enfoque de la higiene se centró, como hace lo que llamamos hoy en día la salud pública, en la salud de ciertos grupos de personas en vez de los individuos (2018: 488). Aunque una meta de la higiene era la prevención de enfermedades, a la vez surgió la idea de la perfección como la que se presenta en el proceso de la selección natural de Darwin (2018: 490). La presencia de la higiene y la eugenesia se evidencia en novelas naturalistas al fin de siècle que demuestran una preocupación por el futuro de la nación tanto en Europa como en América Latina (Halaburda, 2020: 170). El rechazo del determinismo genético en *El doctor Wolksi* corresponde con la mayoría de los novelistas españoles de los fines del siglo XIX que propusieron que los personajes pudieran cambiar sus situaciones a través de sus decisiones a pesar de los factores socio-económicos y biológicos (Miller, 2005: 423-424).

⁶ Después de la partición de Polonia entre 1793-1795, la clase noble lideró su movimiento nacionalista (Kappeler, 2013: 216). Este movimiento se centró en la restauración del terreno polaco (216), pero el fracaso de los levantamientos de 1830-1831 y de 1863-1864 demostraron la necesidad de incluir el pueblo (217).



nuestra salud depende la de nuestros hijos, y nuestra felicidad” (1894: 66). A pesar de que Enrique escribe esta carta con las esperanzas de una vida juntos, y desde un deseo verdadero de preocuparse por la salud de Mara, el énfasis en la salud como el factor que determina la felicidad de ambos y de sus futuros hijos presagia el papel central que esta tendrá en la justificación de sus acciones, y más adelante en el control que empleará sobre las vidas de los individuos en su vida para conseguir su sueño u obsesión por la regeneración.

Esta carta dirigida a Mara no solo resalta las medidas necesarias para promover la regeneración, sino también los métodos para evitar la degeneración. Dentro del contexto ruso, la economía y la política, en vez de lo biológico, se percibían como las causas de las enfermedades sociales, aunque, durante este tiempo la eugenesia negativa también fue un factor debatido (Krementsov, 2015: 24). La carta de Enrique revela este lado del debate. Al haber visto el sufrimiento de los niños enfermos con tuberculosis, Enrique se ha formado la opinión de que existe una relación entre la enfermedad y la genética. En un pasaje de la novela le confía a Mara que “todos los hombres de voluntad, deben combatir su energía combatiendo ese terrible enemigo de la herencia morbosa, impidiendo *en absoluto* las uniones entre personas enfermas” (Casanova, 1894: 67, énfasis del texto original). Estas convicciones lo empujan a concluir que no podrá casarse con Mara porque la encuentra enferma de tuberculosis al regresar a casa después de su ausencia de dos años.

Después de cuatro años, Enrique conoce a una joven que corresponde a su ideal e imagina que así podrá cumplir su sueño para la regeneración a través de sus teorías. La relación entre Enrique y su nueva novia, Gelcha, se diferencia de la relación que tenía con Marta. En las descripciones de Mara antes de caer enferma, Enrique se refiere a su salud en relación con su felicidad futura (Casanova, 1894: 66), pero además de esto, no parece darle más importancia a la apariencia física; lo esencial es la salud. La descripción de lo exterior de Mara es mínima y vaga: tiene una cara con buenas proporciones y unos ojos azules y “melancólicos” (1894: 23). La voz narrativa se enfoca más en su interior y en cómo ella manifiesta la ideología compartida con Enrique. Por un lado, Mara elige seguir la misma ideología que Enrique propone y es posible ver la decisión



de no casarse como el resultado de la dedicación de ambos a esta manera de pensar. De hecho, a pesar de amar a Enrique, es Mara quien escribe la carta que lo libera de su compromiso porque ella no se ve capaz de instruir a los futuros hijos que pudieran tener (1894: 129).

El énfasis en las descripciones de Mara destaca la regeneración ideológica. Al mismo tiempo, la visualización de la regeneración biológica para evadir la degeneración, es paralela con la imagen de la cría de caballos que su amigo Iwan ruso emplea para describir los planes de Enrique en una conversación anterior en la novela en la cual Iwan cuestiona la humanidad de la eugenesia (Casanova, 1894: 50). Como Kirsty Hooper observa, “Gelcha is no more than a vehicle for his experiments: a brood mare that will supply him with the children he craves” (2008: 41). Durante su primer encuentro en el campo, la admira como si fuera un caballo: “Gelcha, que de pié, el opulento seno palpitante, el rostro encendido por la carrera, vació su taza de un sorbo, y con apetito hincaba sus dientes, un poco grandes pero blanquísimos, en una rebanadita de pan” (Casanova, 1894: 160). En la relación con Gelcha aparece de forma más insistente el tema de regeneración biológica, quizá porque antes de enamorarse esta vez Enrique quiere asegurarse de que la mujer elegida pueda cumplir primero la función de tener hijos saludables. Dos meses más tarde se casan, después de haber revisado que no hay ninguna evidencia de enfermedades hereditarias en ambas familias (1894: 199). Ya establecido el matrimonio, el control de Wolski sobre su mujer es directo y perceptible. Sin embargo, aunque Gelcha se somete a las peticiones de Enrique, se evidencian pruebas de resistencia como en el episodio en el que Gelcha desea ir a un concierto a pesar de que él está preocupado que esto interrumpiría su rutina (1894: 205). Asimismo, ella expresa su deseo de leer la nueva novela de Tolstoi pero él le explica que las novelas “inquietan la mente” (1894: 206). Además, Gelcha es consciente de que él censura lo que lee en los periódicos, pero, de nuevo, se somete y le dice que no se enfada porque “también me está prohibido enfadarme” (1894: 210). Wolski le ha enseñado sus teorías, pero se encuentra con una estudiante que cuestiona sus ideas sobre el hogar higiénico y la importancia del cuidado de la madre, aunque no duda su autoridad. Cuando



Gelcha se queda embarazada, Enrique tiene la mujer que siempre ha deseado para cumplir con la regeneración biológica, pero es dudoso que Gelcha crea en los preceptos del hogar higiénico. A través del continuo cuestionamiento de las reglas de Enrique queda en evidencia que ella no comparte la misma dedicación al sueño de la regeneración ideológica para el futuro polaco.

La oportunidad de intentar realizar este sueño nunca se presenta. Casi al final de la novela, el hijo recién nacido de Enrique y Gelcha muere. Su amigo Iwan aparece nuevamente y cierra el círculo que empezó cuando predijo la infelicidad de Enrique al recordarle de nuevo que no es posible controlar la naturaleza a pesar de todos sus esfuerzos (Casanova, 1894: 304). La novela podría ser una crítica de la dependencia de la ciencia porque, como Iwan observa, el problema con la ciencia es la falta de reconocimiento de sus limitaciones: “la ciencia toda es impotente contra el mal y contra el sufrimiento del hombre” (1894: 302). No obstante, Enrique no se contenta con el control del cuerpo de la mujer para la reproducción, sino que también desea controlar su mente bajo los auspicios de la eugenesia. Las posibilidades de regeneración ideológica dentro del hogar higiénico ideal disminuyen porque ninguna de las mujeres puede ser el modelo completo en términos ideológicos y biológicos. Mara está tan entusiasmada como Enrique sobre la eugenesia, pero no parece tener la salud para tener hijos, mientras que Gelcha es el modelo de la salud, pero no se adhiere con tanta convicción a la ideología de Enrique. Adicionalmente, después del nacimiento de su hijo, los doctores tuvieron que hacer una ovariectomía doble (1894: 296): Enrique no podrá seguir con sus planes. A pesar de su confianza en la ciencia para conseguir sus ideales nacionalistas, es por un procedimiento derivado del conocimiento científico que no puede alcanzarlos. La historia de Enrique es desoladora en términos profesionales también cuando ocho días después de la muerte de su hijo recibe noticias de que su hospital infantil está ardiendo (1894: 306). Aunque fundó el hospital para cuidar a los niños enfermos, experimentó la resistencia de las familias, en particular de las madres, cuando intenta con fuerza llevar a los niños al hospital sin tener en cuenta su desconfianza en los hospitales (1894: 288). Son de nuevo las mujeres a quienes él intenta controlar, y por la diferencia de



estatus social, intenta emplear su posición de autoridad como doctor para llevar a cabo sus sueños.

La novela no concluye con el fracaso de Enrique. En el último capítulo, los lectores saben de la vida tranquila de Mara como maestra de niños en Lituania (Casanova, 1894: 317). De esta manera, ella todavía puede cumplir su papel de instruir a los jóvenes. Aunque no son niños polacos, también son sujetos que los zares oprimen. Además, es notable que Mara enseña en Lituania por ser parte de su antigua alianza con Polonia por la Unión de Lublin en 1569 (Hooper, 2008: 47). En este modelo que se centra en nuevos roles para la mujer, las fronteras y la exclusión no tienen lugar (2008: 50). Se puede añadir que en cierta manera, Casanova demuestra cómo el manejo de la ideología eugenésica por Mara facilita su propia contribución a la regeneración a través de sus estudiantes que representan el futuro sin la opresión de un gobierno extranjero. Por su apropiación de la eugenesia positiva, Mara ahora disfruta de más independencia, mucho más de lo que hubiera tenido como el ángel del hogar en la casa de Enrique, donde hubiera sido controlada al igual que Gelcha bajo el régimen del hogar higiénico. A la vez, el involucramiento de Mara permanece dentro de los parámetros de lo ya presente, el rol tradicional de la mujer. A pesar de esto, queda claro en la novela que la sociedad se beneficia del papel que la mujer desempeña en el futuro de la nación.

“La torre verde” (1936, 1937)

En “La torre verde”, Espina contribuye a una visión del rol femenino en el cual la mujer se empeña en “return Spain to the spiritual and patriotic values of its Golden Age” (Richmond, 2003: 29). Se presenta la amenaza a la familia española y su progenie, pero la voz narrativa señala que la regeneración nacional resultará victoriosa por los esfuerzos de la mujer, aunque siempre dentro de los parámetros de su espacio de poder: el hogar. La voz narrativa comienza con el uso de los tiempos verbales del pretérito y del imperfecto para describir la escena. El cuento luego emplea los tiempos verbales del presente, presente progresivo y el futuro para describir la mayoría de los eventos de la historia. El uso de estos tiempos verbales contribuye a un ambiente de creación



del futuro y a la vez de una continuidad de un pasado idealizado. La protagonista defiende el pasado de la nación a través de su papel como instructora de valores nacional católicos que promueve para su futuro. La focalización de la historia es desde la perspectiva de la mujer sin nombre, lo cual permite que los lectores se enfoquen en el papel que ella se apropia dentro del marco del nacionalismo católico.

La historia comienza cuando la mujer franquista, recibe noticias de Pedro, un joven republicano. Este le informa que unos hombres están cortando el nogal que está cerca de su propiedad. La lealtad de Pedro no parece estar completamente decidida, a pesar de su uso del uniforme republicano y su aparente alegría al compartir las noticias sobre el árbol (Espina, 1972: 799). Pedro es un adolescente que todavía no ha madurado físicamente ni intelectualmente; la narradora describe la falta de inteligencia como una propiedad inherente en él que es visible en su apariencia física: “lo peor en el semblante infantil era el entrecejo nublado y una suerte de oscuridad negativa que borraba los pensamientos con una nube de ignorancia” (1972: 799). Su descripción de los otros jóvenes republicanos también refleja una percepción de ellos como menos inteligentes al describirlos como “bestias rojas” (1972: 799). La eugenesia católica española era una eugenesia ambiental a pesar de que Vallejo Nágera propone la eugenesia positiva en *Eugenesia de la hispanidad* (1937) y nota que existen “los selectos biopsíquicos” (1937: 75). Las descripciones empleadas por la narradora señalan una falta de inteligencia inherente en los que no comparten sus creencias, especialmente en la animalización de los republicanos⁷. Sin embargo, la narradora intenta instruir a Pedro. Lo trata como un niño que es capaz de aprender a pesar de su percibida inteligencia inferior; lo llama cariñosamente “Perico” y lo invita a acompañarla para ver si ella puede disuadir a los hombres de cortar el árbol (Espina, 1972:

⁷ La animalización del joven republicano es representativa de la estética de lo grotesco en la literatura eugenésica; este contraste entre lo clásico y lo grotesco resalta la amenaza al orden (Nies, 2002: 30). Además, se observa aquí un ejemplo de la frenología que se basa en las teorías del médico alemán Franz Joseph Gall quien propuso a principios del siglo XIX la división del cerebro en tres secciones dedicadas a lo intelectual, lo moral y las facultades animales (Poskett, 2019: 1).



800). Su estatus entre niño y hombre le ofrece la opción de la enseñanza como forma de intervención. No obstante, Pedro no entiende la lección. Más tarde, la narradora habla con los niños de la aldea que han venido a ver la destrucción del árbol. Cree que los niños tal vez podrán aprender de ella más fácilmente que Pedro (1972: 800), del mismo modo que los niños separados de sus familias muy tempranamente supuestamente aprenderían los valores nacionalcatólicos de una forma más rápida que si permanecieran con sus familias.

El papel de la mujer como educadora y defensora de los valores morales que permitirán la salvación de España se plasma a través del discurso apasionado que la narradora dirige a este grupo de niños. Primero, suplica su apoyo porque en el árbol hay muchos nidos o la “cuna” de cada familia (Espina, 1972: 801), y los pajaritos son “hijos de Dios” (1972: 800). Los pajaritos de estos nidos son diferentes especies de pájaros y, aunque no se parecen, la narradora declara que “son de mi propiedad” (Espina, 1972: 800). Esta es una imagen similar a la de la hispanidad como una raza unida por la ideología y no por las semejanzas biológicas. Nadie le hace caso, y se nota que su desesperación crece en su forma de hablar como alguien que “transmite una orden” (1972: 801). La mujer se presenta a sí misma como una figura de autoridad; está en un espacio en el cual su voz tiene poder porque está dentro de los parámetros de una mujer franquista y puesto que la amenaza al árbol o a España también incumbe y llega al espacio del hogar. Por ejemplo, aunque las mujeres de la Sección Femenina sirvieron de apoyo durante la guerra y la posguerra, estos roles quedaron ligados al bienestar de la familia, ya fuera en proyectos de la salud higiénica (Richmond, 2003: 31) o en otros proyectos como el cuidado de los niños en los orfanatos (2003: 32). Kathleen Richmond observa el propósito de la Sección Femenina: “its work [...] was designed to underline the importance of family, reinforce patriarchal authority and bring rudimentary welfare and health care to the population at large” (2003: 29)⁸. Sin embargo, al igual que Mara en *El doctor Wolski*, la narradora se apropia de la autoridad que la ideología

⁸ Espina era una de las autoras más prominentes de la revista mensual de la Sección Femenina, *Revista 'Y' para la mujer nacional-sindicalista*, la cual fue fundada en 1938 (Richmond, 2003: 41).



nacionalista le ofrece dentro de la eugenesia ambiental. La narradora reconoce que el hogar es su dominio para proteger e instruir, pero, a la vez, también reconoce el impacto más amplio de su trabajo como mujer cuando expande la alegoría del árbol. El árbol no es solo una casa que defender porque es el “árbol de España ... trasunto de mi país actual” (Espina 1972: 802). Los nidos o cunas entonces no son de la narradora sino de toda España y como tal, ella lucha con otras madres. Al caer el árbol, las madres de los pajaritos son las mismas madres que defienden a los hijos de los republicanos. La narradora utiliza un lenguaje militar para presentar la confrontación: “cae sobre la escena con un impulso batallador, un grito de fiereza y de combate en cada garganta cantarina; picotazos, golpes de alas y de pechos [...]. Y las pobresavecillas enamoradas luchan [...] están las más de ellas heridas; hay sangre en las hojas” (1972: 801). La abnegación de las madres a través del lenguaje militar resalta su rol en la reconquista de España como las defensoras del hogar. La sangre de su sacrificio resalta que las madres están dispuestas a dar sus vidas por España (el nogal) y sus hijos (los pajaritos). Adicionalmente, la dicotomía entre los pájaros inocentes y los republicanos que los atacan fortalece el mensaje propagandístico del cuento⁹.

Dentro de la eugenesia ambiental, parte de la misión de la mujer, además de la higiene del hogar (Richmond, 2003: 31), era la enseñanza de los valores morales, específicamente los valores católicos que reflejan una vida de sacrificio por la familia (2003: 66). En sus obras antes y después de la guerra, el sacrificio en la obra de Espina funciona como un componente de la agencia femenina. Se observa el sacrificio de la protagonista Mariflor en *La esfinge maragata* (1914). Mariflor facilita la entrada de su prima al convento en el cual espera encontrar una vida más cómoda de la que anticipó si se casara (Kirkpatrick, 1995: 270).

⁹ La situación de los pájaros atacados por los republicanos, similar a los niños republicanos refugiados en la URSS, refleja las teorías de conspiración en la literatura propagandista del franquismo. En estas teorías, “preferían situar como protagonista principal al comunismo [...] o sencillamente metían en un mismo saco a anarquismo, socialismo, comunismo” (Rodríguez Jiménez, 2021: 110-111). Por ejemplo, en los libros y en la obra periodística del archivista de la policía política franquista, Eduardo Comín Colomer (1908-1975), establece que la masonería y el judaísmo están ligados al comunismo (2021: 116); igualmente, el otro policía más publicado del régimen, Julián Carlavilla del Barrio (Mauricio Karl) (1896-1982), propone la misma conexión entre los tres grupos (2021:116).



Igualmente, en su ensayo de 1916, “Al amor de las estrellas (mujeres del *Quijote*)”, Espina presenta a las protagonistas como mujeres independientes mientras que, a la vez, cada mujer es una “transmisora de valores cristianos” (Fraga y Martín Murillo, 2016: 156). De nuevo, este modelo de la mujer sacrificada y cristiana es evidente en las acciones de las tres enfermeras fusiladas cuyas acciones son comparadas con las de Cristo en *Princesas del martirio* (1940) (Andina-Díaz, 2004: s.p.). Con su empleo de la eugenesia, Espina mantiene una visión de agencia femenina que se basa en el sacrificio aunque, por otro lado, en otras obras antes de la guerra como *La virgen prudente* (1929), se aleja de este modelo conservador. Se puede trazar los cambios ideológicos de Espina al comparar esta novela con *La flor de ayer* (1934) y su continuación *Victoria en América* (1944). En la primera novela, la protagonista Aurora abiertamente aboga por la igualdad de los derechos políticos de las mujeres en su tesis doctoral en Derecho (Kirkpatrick, 1996: 134) mientras en *La flor de ayer* y su secuela, la tensión entre lo tradicional y lo moderno termina con la decisión de la protagonista Victoria de dejar su profesión y casarse, lo opuesto de lo que pasa con la protagonista en *La virgen prudente* (1996: 136-137). La tensión entre lo tradicional y lo moderno en “La torre verde” está casi ausente porque, aun en su apropiación de su rol en el proyecto eugenésico que le permite influir en el futuro de la nación, la protagonista permanece al margen de la sociedad. Esta marginalidad se evidencia en su defensa del árbol.

Al defender el árbol, la narradora se atreve a reclamar un espacio que, aunque conectado con la casa, puede ser extendido a toda España. Cuando el árbol finalmente se cae, las raíces se exponen y parecen “sangrar” (Espina 1972: 801). En realidad, no es sangre sino la savia que es “la esencia vital de un ser que existía sólo para bendecir al Sumo Creador” (1972: 801). La imagen de la savia como “la esencia vital” conecta a la mujer directamente con el árbol o España porque ella misma también posee la capacidad de sostener la vida con su cuerpo, y también a través de sus acciones dentro del hogar. Por eso, ella será esencial en la misión de la reconquista de España, sea en la procreación o en el cuidado de los hijos de otros que instruirá en su casa. Aunque la instrucción que les da a sus hijos ocurre dentro de la casa, como la savia permanece dentro



del árbol para el bienestar del árbol, lo que hace la mujer en los espacios privados afecta la salud de la sociedad. Espina y sus contemporáneos de la Generación del 98, Ángel Ganivet y Pío Baroja, buscan soluciones para la regeneración del país frente al Desastre del 98. Los tres autores, aunque de formas distintas, encuentran en España una enfermedad que se debe curar. En los casos de Espina y Baroja, se ve la influencia de la eugenesia ambientalista para curar la enfermedad de la degeneración mientras en la obra de Ganivet la enfermedad proviene de la influencia de ideas externas como la industrialización, y propone que la mejor manera para curarse es alejarse de ideas extranjeras¹⁰.

A pesar de los esfuerzos de la narradora no se pudo salvar el árbol, aunque se encarga de su recuperación después del daño hecho. Al final del cuento, ella revela que va a utilizar la madera del árbol para crear una mesa que sirva como un altar en su casa (Espina 1972: 802). La esperanza de la España franquista depende de la mujer que funciona como la savia del árbol aun cuando se encuentra el árbol en su peor estado. Su capacidad de ser como la savia constituye “la esencia vital” (1972: 801) y se evidencia aquí con su conversión del árbol en un objeto sagrado. En esta especie de altar, la mujer puede ofrecer sus oraciones privadas por el bienestar de la nación y es un lugar en el cual batalla a través de la oración: “la consagración de esta madera histórica tendrá un perfume de incienso, una santa liturgia de himno [...] una resonancia de interminable desagravio” (1972: 802). Aunque está dentro de la casa, lo privado de nuevo entra en el espacio público, esta vez a través de su apropiación de lo sagrado.

¹⁰ Alfredo J. Sosa-Velasco propone que dentro de la trilogía de *Tierra vasca* (*La casa de Aizgorri* (1900), *El mayorazgo de Labraz* (1903) y *Zalacaín de Urbía* (1909)), Baroja emplea la metáfora de la degeneración de la nación como una familia enferma. En esta familia cada uno tiene su rol similar a lo que aparece durante el franquismo. Aunque no son familias ideales, el papel de la mujer dentro de las novelas es “la mujer-madre, responsable de la herencia biológica y cultural” (Sosa-Velasco, 2010: 60). Además, el entorno es un elemento esencial para combatir la degeneración (2010: 96). La degeneración como una enfermedad de la nación que se debe curar también aparece en *Idearium español* (1897) de Ángel Ganivet. La solución que Ganivet propone es la separación de las causas de la enfermedad (Aronna, 1999: 79). Las causas de la enfermedad son las ideas del extranjero (1999: 76) como la industrialización (1999: 78).



Es desde el marco del cristianismo que la narradora mantiene su autonomía y un papel de liderazgo como protectora y educadora. El trabajo doméstico de la mujer cruza fronteras entre lo público y lo privado que se desdibujan cada vez más, aunque siempre dentro de los roles de género. El cristianismo le ofrece un espacio en el cual ejerce su agencia, y, paralelamente, la Sección Femenina ofrece un marco semejante porque, aunque “Religion did not figure separately in its statues [...] traditional Catholic values were implicit in the vision of women it projected. She was man’s helper and subordinate, whose main role in life was as wife and mother” (Richmond, 2003: 66). A través de este enfoque en el papel tradicional, con el énfasis añadido de la mujer como participante esencial en la regeneración ideológica dentro de la Nueva España, la Sección Femenina creó nuevos espacios para la agencia femenina. Por ejemplo, había oportunidades de trabajar como líderes de entrenamientos sobre la religión y la política, o como líderes en programas de la cultura (música, alfabetismo, folklore) (2003: 41). Además de esto, había puestos para ser líderes provinciales a nivel local que se reunían en congresos nacionales (2003: 124). Eran espacios más amplios de agencia, pero, al mismo tiempo, todavía estaban restringidos por valores que ubicaron a la mujer dentro de un rol específico.

Conclusión

En las obras estudiadas en este artículo, las protagonistas femeninas se apropian de la eugenesia ambientalista para participar en proyectos nacionales. A la vez, es evidente que la eugenesia negativa todavía está presente bajo la retórica de la regeneración ideológica. En *El doctor Wolksi*, la decisión de Mara y de Enrique se basa en los miedos de la transmisión de las enfermedades genéticas que impedirían la regeneración biológica. Además, cuando Enrique busca una nueva novia, su preocupación por la genética es lo más importante en su decisión, más importante esta vez que la regeneración ideológica que propone, porque es evidente que Gelcha resiste no solamente sus esfuerzos para crear un hogar higiénico a través del control de su cuerpo y su mente, sino que tampoco expresa el mismo entusiasmo hacia la regeneración nacionalista que Mara. Con el fracaso de los sueños personales y profesionales de Enrique,



la novela señala el fracaso de una ideología que intenta controlar a la mujer. Sin embargo, el éxito de Mara nos revela un aspecto de la eugenesia que Casanova no condena completamente. Mara se apropia de la regeneración nacionalista para seguir con sus ideas nacionalistas en la enseñanza de los niños lituanos.

Espina presenta unos aspectos de la eugenesia católica española que son similares a los que aparecen en *El doctor Wolski*. Al igual que en la novela, hay pruebas de los rasgos de la eugenesia negativa. Por ejemplo, las descripciones de los republicanos señalan una correspondencia entre la inteligencia innata y los comportamientos considerados desviados. A pesar de estos prejuicios, las acciones de la narradora reflejan las creencias de la eugenesia ambiental porque desea enseñar a los jóvenes, especialmente a los recién nacidos como los pajaritos, porque son el futuro de España, como los hijos de los franquistas y los de los republicanos. De la misma manera que Mara, la narradora se apropia del poder que puede manejar dentro de este modelo en su rol de defensora. La alegoría del nogal también crea un espacio ambiguo en el cual la narradora puede moverse entre su condición de mujer dentro de la propia casa y la de mujer que actúa para la defensa de España a través de su rol de instruir a los jóvenes, incluso a los republicanos y a los niños del pueblo. Espina subraya también la autoridad femenina en la conexión directa entre ella y la savia del árbol porque, como la savia, ella también trabaja desde lo interior para sostener la vida, aunque raramente puede vérsela. Aún tras la muerte del árbol, será la mujer quien restaure el futuro a través de la religión. Sin embargo, es una autoridad limitada que también se puede observar con la protagonista Alicia en *Retaguardia* (1937). Al relacionarse con el ejército sublevado, Alicia encuentra un propósito, pero su rol siempre la mantiene al margen (Agawu-Kakraba, 1996: 172). A pesar del papel activo de Alicia cuando busca a su novio (González-Allende, 2011: 534), su papel para la nación se ciñe al modelo tradicional para la mujer. Ella participa en el futuro de la nación a través de su matrimonio que se puede leer como una ficción fundacional (2011: 529). A diferencia de Casanova, en Espina no hay una crítica fuerte contra la eugenesia negativa ni contra la eugenesia positiva. Aunque Mara y la protagonista de “La torre verde” actúan dentro de los parámetros de una ideología que desea manipularlas y modelarlas



para sus propios fines, ambas autoras señalan cómo el manejo de esta ideología les permite a sus dos protagonistas participar en el proyecto nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- AGABU-KAKRABA, Yaw (1996). "Reinventing Identity: Class, Gender and Nationalism in Concha Espina's *Retaguardia*", *Romance Notes*, 36, 2, pp. 167-179.
- ANDINA-DÍAZ, Elena (2004). "Enfermeras del bando nacional en la Guerra Civil Española: según el libro *Princesas del martirio* de Concha Espina", *Index de enfermería*, 13, 47, s.p.
- ARONNA, Michael (1999). *'Pueblos enfermos': The Discourse of Illness in the Turn-of-the-Century Spanish and Latin American Essay*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
- BERNÁNDEZ RODAL, Asunción (2013). "Sofía Casanova en la Primera Guerra Mundial: una reportera en busca de la *paz de la guerra*", *Historia y Comunicación Social*, n.º 18, pp. 207-221.
- BLANCO, Alda (2016). "Horrores y verdades de la guerra", *Anales de la literatura española contemporánea*, 41, 4, pp. 919-939.
- BRETZ, Mary Lee (1980). *Concha Espina*. Boston: Twayne Publishers, 1980.
- CAMPOS, Ricardo (2016). "Autoritarismo y eugenesia punitiva: higiene racial y nacionalcatolicismo en el franquismo, 1936-1945", *História, Ciências, Saúde*, 23, 10, pp. 131-147.
- CAMPOS, Ricardo (2018). "Entre la ciencia y la doctrina católica: eugenesia, matrimonio sexualidad en el primer franquismo", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 40, pp. 51-70.
- CAMPOS, Ricardo *et al.* (2000). *Los ilegales de la naturaleza. Medicina y degeneracionismo en la España de la Restauración (1876-1923)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- CASANOVA, Sofía (1894). *El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia*. Madrid: Imp. del Suc. de J. Cruzado.
- CLEMINSON, Richard (2019). *Anarchism and Eugenics: An Unlikely Convergence, 1890-1940*. Manchester: Manchester UP.
- DENDLE, Brian. J (1991). "Aportación a la bibliografía de Concha Espina: su obra periodística en ABC de Sevilla", *Boletín de Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 67, pp. 367-371.
- DORR, Gregory Michael (2018). "Eugenics", *Genetics*, n.º 2, pp. 25-31.
- ESPINA, Concha [1936, 1937] (1972). "La torre verde". En *Obras completas de Concha Espina*. Madrid: Ediciones FAX, pp. 799-802.
- FRAGA, María Jesús; MARTÍN MURILLO, María Luisa (2016). "Publicaciones cervantinas de autoría femenina (1905-1916)", *Lectora*, n.º 22, pp. 145-164.
- GAWIN, Magdalena (2006). "Progressivism and Eugenic Thinking in Poland, 1905-1939". En Marius Turda y Paul Weindling (ed.), *Blood and Homeland: Eugenics and Racial Nationalism in Central and Southeast Europe, 1900-1940*. New York: Central European UP, pp. 167-183.



- GÓMEZ, Amparo; CANALES, Antonio Francisco (2016). "Children's education and mental health in Spain during and after the Civil War: psychiatry, psychology and 'biological pedagogy' at the service of Franco's regime", *Paedagógica Histórica*, 52, 1–2, pp. 154–168.
- GÓMEZ-BLESA, Mercedes (2019). *Modernistas y vanguardistas: las mujeres-faro de la Edad de Plata*. Madrid: Ediciones Huso.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2011). "Las novias de Concha Espina: amor durante la Guerra Civil Española", *Revista de estudios hispánicos*, 45, 3, pp. 527–549.
- GRIFFIN, Roger (2006). "Tunnel Visions and Mysterious Trees: Modernist Projects of National and Racial Regeneration, 1880–1939". En Marius Turda y Paul Weindling (ed.), *Blood and Homeland: Eugenics and Racial Nationalism in Central and Southeast Europe, 1900–1940*. New York: Central European UP, pp. 419–456.
- HALABURDA, Carlos Gustavo (2020). "Governmental Fictions: The Naturalist Novel and the Making of Population in Fin-de-Siècle Brazil", *Taller de Letras*, n.º 66, pp. 167-183.
- HENEGHAN, Dorotea (2021). "Rupturas y contradicciones: Concha Espina y la visión de la mujer en *Dulce Nombre* (1921)", *Hispanófila*, 193, pp. 99-112.
- HENEGHAN, Dorotea (2014). "From Decline to Regeneration: Gender Relations and Nation in Sofía Casanova's *La madeja*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, 7, pp. 713-727.
- HOOPER, Kirsty (2008). *A Stranger in My Own Land*. Nashville: Vanderbilt UP.
- JATO, Mónica (1999/2000). "Retaguardia y Diario de una prisionera, de Concha Espina: Novela autobiográfica o diario novelado?", *Letras Peninsulares*, 12, 2-3, pp. 437-454.
- KAPPLER, Andreas (2013). *The Russian Empire: a Multiethnic History*. Traductor Alfred Clayton. New York: Routledge.
- KIRKPATRICK, Judith (1996). "Concha Espina: giros ideológicos y la novela de mujer", *Hispanic Journal*, 17, 1, pp. 129-139.
- KIRKPATRICK, Judith A (1995). "From Male Text to Female Community", *Hispania*, 78, 2, mayo, pp. 262-271.
- KREMENSTOV, Nikolai (2018). *With and Without Galton: Vasili Florinskii and the Fate of Eugenics in Russia*. Cambridge: Open Book Publishers, 2018.
- KREMENSTOV, Nikolai (2015). "The Strength of a Loosely Defined Movement: Eugenics and Medicine in Imperial Russia", *Medical History*, 59, 1, pp. 6-31.
- LENG, Kristen (2018). *Sexual Politics and Feminist Science: Women Sexologists in Germany, 1900–1933*. Ithaca: Cornell UP.
- MILLER, Stephen (2005). "The Naturalist Novel". En David T. Gies (ed.), *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 423-435.
- NIES, Betsy Lee (2002). *Eugenic Fantasies: Racial Ideology in the Literature and Popular Culture of the 1920s*. New York: Routledge.
- NÚÑEZ REY, Concepción (2016). "Sofía Casanova (1861–1958), víctima y testigo de la Primera Guerra Mundial". En Joaquín María Aguirre (ed.), Edición de



- María del Pilar Palomo y Concepción Núñez Rey, *Sofía Casanova y las periodistas de entresiglos*. Madrid: Espéculo: pp. 73–121.
- OCHOA CRESPO, Pedro (2016). “Sofía Casanova entre Polonia, Rusia y España. Género, espacio público y nacionalismo durante la Primera Guerra Mundial (1914-1818)”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 38, pp. 279-302.
- PEARLSTEIN, Ethan; Javier I. ESCOBAR (2018). “Antonio Vallejo-Nágera (1889–1960) and Juan Antonio Vallejo-Nágera Botas (1926–1990)”, *The American Journal of Psychiatry*, 175, 8, agosto, pp. 720–722.
- POSKETT, James (2019). *Materials of the Mind: Phrenology, Race and the Global History of Science, 1815-1920*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RICHMOND, Kathleen (2003). *Women and Spanish Fascism: The Women’s Section of the Falange 1934–1959*. London: Taylor & Francis e-Library.
- RODRÍGUEZ, Erika (2021). “Rejecting Early Eugenics: Illness and Futurity in Sofía Casanova’s *El doctor Wolski* (1894)”, *Hispanic Research Journal*, 22, 6, pp. 595-613.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (2021). “Perpetradores de violencia. El arquetipo de funcionario y propagandista de la teoría de la conspiración antiespañola de Carlavilla y Eduardo Comín Colomer”, *Quadernos de Fiologia: Estudis Literarias*, n.º 26, pp. 103-127.
- ROJAS AUDA, Elizabeth (1998). *Visión y ceguera de Concha Espina: su obra comprometida*. Madrid: Editorial Pliegos.
- SINCLAIR, Alison (2009). *Trafficking Knowledge in Early Twentieth-Century Spain: Centres of Exchange and Cultural Imaginaries*. Woodbridge: Tamesis.
- SINCLAIR, Alison (2007). *Sex and Society in Early Twentieth Century Spain: Hildegart Rodríguez and the World League for Sexual Reform*. Cardiff: University of Wales Press.
- SOSA-VELASCO, Alfredo J (2010). *Médicos escritores en España, 1885-1955: Santiago Ramón y Cajal, Pío Baraja, Gregorio Marañón y Antonio Vallejo Nágera*. Woodbridge: Tamesis.
- UGARTE, Michael (1997). “The Fascist Narrative of Concha Espina”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n.º 1, pp. 97–114.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio (1937). *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la raza*. Zaragoza: Editorial Española.
- WATT, David (1998). “Lionel Penrose, F.R.S. (1898–1972) and Eugenics. Part Two”, *Notes and Records of the Royal Society of London*, vol. 52, n.º 2, pp. 339–354.

Diablotexto

Digital



Elena Soriano: una escritora en lucha contra la censura franquista

Elena Soriano: a writer fighting against Franco's censorship

ESTEFANÍA LINUESA TORRIJOS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

eslito@alumni.uv.es
<https://orcid.org/0000-0002-6462-1389>

Fecha de recepción: 5 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación: 11 de diciembre de 2023

Diablotexto Digital 14 (diciembre 2023), 310-334

DOI: 10.7203/diablotexto.14.27388

ISSN: 2530-2337



Resumen: Durante el régimen franquista, las escritoras se enfrentaron a una doble adversidad: la censura y la opresión de un sistema patriarcal. A pesar de las restricciones, escritoras como Elena Soriano desafiaron estas ataduras y produjeron obras literarias que resaltan en el panorama de la posguerra española. Sus novelas abordan temas considerados tabú y critican la estructura patriarcal y la marginalización de las mujeres, lo que provocó que tuvieran que enfrentarse a la *tijera censora*. El objetivo de este artículo es examinar la incidencia de la censura editorial en el universo literario de la escritora y, concretamente, en la trilogía *Mujer y hombre*.

Palabras clave: censura; escritoras; Elena Soriano

Abstract: During the Franco regime, women writers faced double adversity: censorship and the oppression of a patriarchal system. Despite the restrictions, women writers such as Elena Soriano defied these constraints and produced literary works that stand out in the Spanish post-war scene. Their novels deal with subjects considered taboo and criticise the patriarchal structure and the marginalisation of women, which meant that their novels had to face the *censors' scissors*. The objective of this article is to examine the incidence of editorial censorship in the literary universe of the writer and, specifically, in the trilogy *Mujer y hombre*.

Key words: censorship; women writers; Elena Soriano



Durante el régimen franquista, un periodo caracterizado por la rigidez política y la discriminación de género, las escritoras se encontraban en la difícil posición de lidiar con las barreras impuestas por la censura editorial, además de tener que soportar un sistema de valores morales y sociales profundamente patriarcal (Montejo, 2010; de Lima Greco y Martín Gutiérrez, 2022).

El franquismo se erigió como un periodo especialmente adverso para la literatura. Las restricciones políticas, la censura y la imposición de normas morales y de género tradicionales fueron desafíos significativos para la expresión literaria, especialmente para las autoras, ya que en sus novelas “toda consideración de la sexualidad como experiencia vital de la mujer era severamente reprimida” (Montejo, 2010: 55).

Pese a esto, hubo escritoras que desafiaron la opresión y la discriminación, y crearon obras literarias de gran calidad durante la posguerra española. Una de estas voces fue la de Elena Soriano, quien a través de su prosa presentó una crítica a ese sistema patriarcal que discriminaba e invisibilizaba a las mujeres.

El propósito de este artículo es profundizar en la incidencia que la censura editorial tuvo en la trilogía *Mujer y hombre* de Elena Soriano, conformada por *La playa de los locos*, *Espejismos* y *Medea*. El análisis de *La playa de los locos* será particularmente relevante, ya que su prohibición la convierte en un espejo de las marcas que dejó la censura.

El estudio se estructura en tres partes; en la primera parte, ofreceremos una visión general de la vida y la carrera literaria de Elena Soriano, proporcionando un contexto histórico y social para enmarcar su producción literaria. En la segunda parte, abordaremos el impacto de la censura en la trilogía *Mujer y hombre*, examinando las modificaciones y supresiones impuestas por la censura, y cómo estas intervenciones afectaron al contenido y la forma. Por último, en la tercera parte, presentaremos las conclusiones extraídas de nuestro estudio.



Elena Soriano: una escritora en el “exilio interior”

Elena Soriano, perteneciente a la “generación de los 50”, se ha caracterizado por su compromiso social y político. Sin embargo, tal como destaca Cepedello (2006), sigue siendo una de las voces desconocidas de la literatura de posguerra. Su formación académica se vio truncada por la Guerra Civil. Terminó su carrera de Magisterio en 1935 e inició sus estudios en Filosofía y Letras, pero la guerra interrumpió abruptamente este camino. Como resultado de la contienda, fue estigmatizada como "roja", una etiqueta que la marcó y limitó su participación en la vida académica y profesional (Montejo, 2010; Cepedello, 2006; de Lima Greco y Martín Gutiérrez, 2022).

Sin embargo, a pesar de los desafíos y obstáculos presentados por la guerra y la posterior dictadura, sus creaciones literarias, impregnadas por el contexto histórico y social de su tiempo, se convierten en testimonio de una época caracterizada por la convulsión y la represión. Elena Soriano abordó temas como la soledad, la incomunicación, la identidad y la memoria, siempre desde una perspectiva social y política. Soriano fue una escritora comprometida con los problemas de su tiempo, y en sus novelas se reflejan las tensiones y conflictos sociales de la época, como el exilio, la represión política y el papel de la mujer en la sociedad. Al mismo tiempo, trató cuestiones tabúes como la virginidad y la pureza de la mujer, los problemas de las relaciones amorosas, la frustración sexual o la falta de instinto maternal (Cepedello, 2006; Larraz, 2014).

La autora se definió como una escritora del "exilio interior", un concepto que hace alusión a la experiencia vital de un alejamiento de la realidad inmediata. Esta forma de exilio, descrita por Paul Ilie como un exilio “de una naturaleza no territorial” (Ilie, 1981: 25), se distingue por ser un alejamiento no físico, sino marcado por profundas barreras culturales, intelectuales y emocionales (Ilie, 1981). Dicho exilio se manifiesta en una resistencia o desviación de las normas y valores de la cultura dominante. En este contexto, los autores en el “exilio interior” no se desplazan físicamente, sino que experimentan un aislamiento ideológico y afectivo, reflejando en sus obras una disonancia con la ideología y estética oficial.



En el prólogo a la segunda edición de *La playa de los locos*, menciona que su obra “pertenece, como otras muchas de las letras españolas, al exilio interior, de la era franquista, tal vez aún más penoso que el exterior, aunque menos reivindicado, hasta hoy, por inexplicables razones” (Soriano, 1994: 127). Soriano argumentaba que la trilogía estaba lamentablemente mutilada y que ella, como otros escritores del “exilio interior”, había sido condenada al ostracismo (Alborg, 1993: 69).

Cepedello (2006) propuso que el concepto “exilio dentro del exilio” podría ser más apropiado para abordar el universo literario de Soriano ya que:

no sólo [sic] tuvo que padecer el aislamiento dentro de un régimen que la discriminaba por ser sospechosa de “roja” sino también el de una sociedad que no veía con buenos ojos que una “madre de familia” se dedicara a tareas tan alejadas de “sus labores” como la escritura (Cepedello, 2006: 17).

Soriano se enfrentó a una batalla constante por reivindicar su lugar en un mundo dominado por hombres. Las mujeres, quienes habían luchado durante mucho tiempo por sus derechos, perdieron gran parte de estos durante la Guerra Civil y la posterior dictadura¹. Como ella misma se pregunta: “¿hasta dónde pudo condicionar este hecho a las escritoras que dan sus primeros pasos en la literatura en los años 40 y 50? ¿Hasta dónde ha podido restaurarse esa ruptura histórica?” (Soriano, 1994: 96). Elena Soriano en una entrevista para *Cuadernos para el Diálogo* en 1975 afirmaba que:

[...] en nuestra postguerra y por más de veinte años, la enseñanza y las publicaciones permitidas en nuestro país impedían sistemáticamente todo contacto con los grandes representantes del “libre pensamiento”, siempre el más vivo y germinativo de cualquier pueblo y que el nuestro había perdido, por la muerte, el exilio y el silencio forzoso del interior. [...] El mal hecho por la “ruptura histórica” es irreparable para la vida personal de numerosos escritores españoles que no han llegado a ser quienes eran

¹ Durante el franquismo se estableció una desigualdad de género, arraigada, tal como señala Nash (2015), en una “legalidad discriminatoria tuvo un fuerte apoyo en discursos normativos políticos y religiosos que reforzaron los arquetipos de feminidad y de masculinidad”. Se creó un corpus legislativo que relegaba a las mujeres a un rol de maternidad no voluntaria, convirtiendo la procreación en un deber más que en una elección (Ley del Aborto de enero de 1941), paralelamente se penalizó el adulterio y se suprimió el matrimonio civil. Además, se obligó a las mujeres a abandonar el trabajo cuando contrajeran matrimonio, tal y como estipulaba la Ley de Reglamentaciones de octubre de 1942, lo cual les privaba de una independencia económica (Nash, 2015).



potencialmente, ni han recibido estímulo de conocimiento ni reconocimiento justo de sus contemporáneos (Soriano, 1994: 96).

La “ruptura histórica” que describe Soriano se refiere no solo a la Guerra Civil en sí, sino también a la represión cultural y social que siguió. Las voces femeninas fueron silenciadas, relegadas al espacio doméstico y privadas de los espacios públicos y culturales. Como señala Nash (2015):

la retórica de la dictadura recuperó arcaicos arquetipos femeninos como Reina del hogar y Perfecta casada en sus esfuerzos para normalizar una nueva mujer franquista conforme al mandado de una feminidad de obligada y abnegada dedicación al hogar y la familia al servicio de la purificación y nacionalización de España.

Este período de represión y censura tuvo un impacto significativo en la generación de mujeres escritoras que buscaban hacerse un lugar en la literatura.

Elena Soriano siempre expresó su postura con respecto al silencio al que fue sometida durante tantos años por el hecho de ser mujer, como podemos ver en el siguiente fragmento de una entrevista con Antonio Núñez:

He tenido siempre la sensación de no realizar mi profunda, auténtica vocación literaria por completo; es decir, de no llegar a ser quien soy – o quien yo creo que soy – por ser mujer, española, que ha vivido los años centrales de su vida en un régimen político y social que no me permitió desarrollar mi personalidad. He pensado, a veces, con envidia que si yo hubiera sido una mujer francesa en esa época mi obra hubiera sido más extensa y quizá más importante (Soriano, 1994: 211).

En sus palabras, Soriano expresa una tristeza e insatisfacción palpables con el cambio que su vida literaria tomó a raíz de estas restricciones. La obra de Soriano es un testimonio de esta batalla, y también un recordatorio de la necesidad de rescatar y reconocer las voces femeninas que fueron silenciadas durante esta época.

Incidencia de la censura en el universo literario de Elena Soriano

El régimen franquista, al igual que otros sistemas totalitarios, instauró una serie de legislaciones con un objetivo claro: ejercer la censura sobre todo lo que emergiera a la luz pública. El propósito era supervisar y moldear el pensamiento



social, dirigiendo la producción cultural para contrarrestar cualquier corriente ideológica que chocara con los principios del nacionalcatolicismo (Larraz, 2014; Montejo, 2010).

La declaración del Estado de Guerra por la Junta de Defensa Nacional el 30 de julio de 1936 significó el comienzo de un periodo caracterizado por una intensa censura editorial. Este momento histórico sentó las bases para el desarrollo de una legislación censora más estructurada y formalizada. Un avance crucial en este camino fue la creación de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, la cual comenzó a ejercer su influencia en la censura de publicaciones a pocos meses de su instauración. Sin embargo, fue en 1938 cuando la censura adquirió una forma más definida con la promulgación de la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938. Esta Ley, redactada por el falangista José Antonio Giménez-Arnau y supervisada por Serrano Suñer, Director General de Prensa, se alienaba con la ideología totalitaria y nazi que en aquel entonces se extendía por parte de Europa (Larraz, 2014; Pérez del Puerto, 2021). Esta legislación, profundamente restrictiva y autoritaria, se mantuvo en vigor hasta 1966, año en que se promulgó una nueva ley: la Ley de Prensa e Imprenta del 18 de marzo de 1966, firmada por Manuel Fraga Iribarne, entonces Ministro de Información y Turismo, delimitando una etapa de transición en la política de censura del régimen. Durante el agitado panorama de la España de 1938, con un contexto marcado por conflictos y la consolidación del régimen franquista, la censura de prensa emergió como una herramienta esencial de control político y cultural.

La censura editorial durante el régimen franquista en España se caracterizó por una notable falta de coherencia y uniformidad en su aplicación. A pesar de la creación de un organismo encargado de la tarea de censura, y de la implementación de varios decretos que regulaban la práctica censoria, no hubo rigor a la hora de censurar la producción literaria, no hubo unos criterios o unas normas fijas a las cuales los escritores pudieran acogerse y regir sus expedientes. Los escritores se enfrentaban a un escenario impredecible, sin criterios claros o normas fijas que guiaran sus obras. Esta situación generó



discrepancias significativas en los expedientes de censura, y dejó a los autores sin una guía confiable.

Dentro de este escenario, los escritores y, particularmente, las escritoras tuvieron que luchar contra una censura editorial que buscaba coaccionar y silenciar sus voces. Para las escritoras, este combate presentaba un escenario doblemente adverso. Por una parte, debían hacer frente a la castración patriarcal, una asfixia que las mujeres experimentaban a través de patrones de conducta y un imaginario social establecido tanto por la dictadura como por la Falange y la Sección Femenina. Por otra parte, debían desafiar la censura religiosa, que funcionaba como un organismo represivo sobre el pensamiento femenino bajo el pretexto de salvaguardar la moral de la sociedad.

Para las mujeres españolas, cualquier palabra pronunciada estaba bajo escrutinio y sujeta a censura. Como bien señaló Elena Soriano:

Pero, como bien se sabe, cuanto aquí decían las mujeres españolas por escrito y públicamente en los años que comento estaba sometido al mayor obstáculo de la expresión humana, o sea a una rigurosa censura previa: no sólo política, religiosa, militar y moral, común a ambos sexos, sino a una particular censura machista discriminatoria, muchísimo más celosa, absolutamente intolerante con la más mínima desviación femenina de las consignas oficiales que tenían encomendada a la mujer la guarda y conservación de los principios del llamado «Glorioso Movimiento Nacional», que eran cerradamente patriarcales, como también es consabido (Soriano, 1993: 279).

Soriano también resaltó la desigualdad que enfrentaron las escritoras en la década de los 50, en comparación con sus colegas masculinos, en una entrevista con Concha Alborg declaró con franqueza:

“Para mí ha sido un hándicap tremendo el hecho de ser mujer en España”. Y añade: “no sólo la censura era más severa para las mujeres, sino que la opinión pública, los lectores y la crítica trataban de manera distinta a las mujeres” (Citado en Rodríguez, 1999: 46).

Al analizar estas reflexiones, se pone de manifiesto la complejidad de ser escritora en la España franquista. Elena Soriano, a través de su experiencia y su universo literario, ofrece una vívida representación de estos desafíos. Su legado destaca no sólo por su calidad artística, sino también por su valor documental y



sociopolítico, puesto que representa una ventana crucial al entorno restrictivo que enfrentaban las escritoras de esa época.

Sin tachaduras ni prohibiciones: el camino de *Caza menor* (1951) en una era de censura

La primera novela de Soriano, *Caza menor* (1951), fue presentada a censura el 6 de octubre de 1950. Apenas un mes después, el 5 de noviembre de ese mismo año, recibió la autorización para su publicación. Según el informe, no se detectó contenido que justificara una intervención censora.

Caza menor, con reminiscencias de la narrativa decimonónica, “de corte realista con tintes tremendistas y naturalistas” (Montejo, 2010: 59), se sumerge en la vida de tres hermanos: Pascual, Andrés y Emilio, cuyas diferencias ideológicas se erigen como espejo de las fracturas más profundas de la sociedad española de la época. Sin embargo, Soriano, en lugar de abordar discursos políticos explícitos, optó por una representación más matizada y personal. Este enfoque no solo le ayudó sortear los problemas con la censura, sino que también brindó a los lectores una visión más íntima y humana del conflicto.

El personaje femenino de Ana, quien encarna los ideales sociales de la “perfecta casada”, se sugiere como otra táctica literaria que probablemente ayudara a la escritora a eludir la censura. Tal y como argumenta Cepedello (2016), Ana simboliza la figura idealizada de esposa y madre que el régimen franquista exaltaba. Su disposición sumisa y tradicional queda patente en frases como: “—Aquí no hay ama de casa; yo lo seré, con la ayuda de Dios” (Soriano, 1976: 159). Posteriormente, en una carta dirigida a su madre, Ana muestra la tensión con su suegra, citando el regalo de boda que recibió de ella, el libro *La perfecta casada*. Este obsequio nupcial se erige como un símbolo de las arraigadas estructuras socioculturales y religiosas que delineaban el rol femenino de la época. *La perfecta casada*, como señala Nash (2015), “se convirtió en obra de referencia para las devotas españolas”, actuando como un manual implícito de las expectativas y normativas impuestas a las mujeres en el marco matrimonial y social de la época. Ana, al insinuar que su suegra “bien podía aplicarse el cuento” (Soriano, 1976: 159), no solo desafía los cánones



tradicionales que le son impuestos, sino que también pone de manifiesto la incongruencia de su suegra, quien obsequia un libro que encarna valores que parece no practicar.

La novela también aborda el cainismo que derivó en la Guerra Civil española, como indica Cepedello (2016: 32). Desde el inicio, se establece una rivalidad entre Pascual, simpatizante del bando sublevado, y Emilio, del bando republicano, reflejando de esta forma la inminente guerra fratricida. En medio de este conflicto, Andrés, quien no se siente afín a ningún lado, es presentado como antagonista de Pascual, y la tensión entre ellos se intensifica a medida que avanza la trama.

La obra nos muestra las tensiones ideológicas que llevan a Pascual y Emilio a enfrentarse, mientras que Andrés, al no identificarse con ningún bando, se ve atrapado en el conflicto. Esta ambigüedad de Andrés queda ilustrada cuando dice: “¡Yo no soy fascista como él! ¡Ni sé qué es eso!” (Soriano, 1976: 287).

El destino trágico de los hermanos, culminando en la trágica muerte de Emilio, sirve como alegoría de la división y el infortunio que vivió España en los albores y durante la Guerra Civil. Aunque no aborda explícitamente temas políticos, refleja dilemas sociales, como el debate entre “monarquía o república” (Soriano, 1976: 261).

Caza menor, al igual que novelas similares de la época, no solo refleja un periodo turbulento de la historia española, sino que también evidencia la habilidad de Soriano para construir un relato que, a la vez, es conmovedor y refleja de manera sutil las tensiones políticas del momento, lo que demuestra un enfoque estratégico y perspicaz en el entorno restrictivo en el que fue concebida.

Mujer y hombre: una trilogía marcada por el lápiz rojo del censor

La trilogía *Mujer y hombre* destaca por la representación de personajes femeninos que subvierten, en cierta medida, los estereotipos predominantes durante el franquismo. Concha Alborg sugiere una intención subyacente de corte feminista, señalando la peculiar elección del título al anteponer “el nombre



femenino – frente al orden convencional de «hombre mujer»–” (Alborg, 1993: 77).

No obstante, más allá del título, la estructura narrativa de la trilogía es en sí una redefinición de roles: las mujeres son las protagonistas, mientras que los hombres desempeñan un papel secundario y funcional. Como apunta Cepedello: “su presencia o actuación desencadenan los procesos reflexivos de los personajes femeninos principales y sus quejas ante un sistema patriarcal que las margina y del que ellos forman parte” (Cepedello, 2006: 109).

Dentro de este marco, su universo literario adquiere una relevancia particular, erigiéndose como un discurso disruptivo en un escenario predominantemente masculino. Un ejemplo destacado es *La playa de los locos*, en la que abordó la situación de la mujer en la sociedad española de la época y criticó los prejuicios y estereotipos impuestos socialmente. Esta perspectiva narrativa generó polémica y enfrentó desafíos significativos, como la censura de la época.

A continuación, analizaremos la incidencia de la censura en la primera novela que compone la trilogía, *La playa de los locos*. En ella, Elena Soriano narra la vida de una mujer de unos cuarenta años que vuelve al lugar en el que vivió su primer amor, después de haber transcurrido veinte años. Es un relato epistolar en el que da cuenta de sus anhelos, deseos y frustraciones.

El acto de censura no es simplemente un silencio impuesto. Es también un reflejo del contexto sociopolítico y moral que define una época. Tal es el caso de *La playa de los locos*, una novela que enfrentó la férrea censura del régimen franquista. Al analizar el proceso de censura que sufrió, no solo descubrimos la percepción del régimen sobre la literatura y el arte, sino también las tensiones subyacentes respecto a la sexualidad, el rol de la mujer y la influencia de la Iglesia en la cultura.

La presentación a la censura el 24 de septiembre de 1954² marca el comienzo de una batalla ideológica entre la autora y el sistema de control del

² Durante la investigación sobre la censura de *La playa de los locos*, se identificó que, en el Archivo General de la Administración (AGA) bajo la referencia Sign. 21/10841. Exp. 5674-54 se halla solamente: dos mecanuscritos, la ficha del expediente de censura y la solicitud de



Estado. Con tres de los cuatro lectores denegando inicialmente la autorización para su publicación, queda evidente la percepción conservadora y moralista que permeaba en el régimen. Las críticas se centraron no solo en el contenido erótico, sino también en la representación del deseo y la autonomía sexual femenina.

El primer lector, al describirla como “erótica”, pone de manifiesto el recelo del régimen hacia las representaciones del deseo, especialmente desde una perspectiva femenina:

En esta erótica novela vuelve la autora –ya conocida por esta clase de temas- a exponer con toda crudeza las desgracias de un amor incompleto, que no pudo satisfacerse físicamente. La protagonista, licenciada en Filosofía y Letras, vuelve al lugar en que amó intensamente para reconstruir aquel amor. Punto por punto desmenuza los recuerdos, hasta los más íntimos y depravados, para terminar reconociendo que se equivocó, ahora que ya ha perdido su fuerza vital como hembra, y suicidándose. Correctamente escrita, la novela es recusable en todos los aspectos, si bien los párrafos que se señalan sólo pueden dar una idea del pecaminoso argumento. El lector ha hecho una lectura exhaustiva, única forma de llegar al criterio expuesto.

El tema de la sexualidad femenina, junto con la introspección de la protagonista sobre su vida y decisiones, representan una forma de autonomía femenina que no era comúnmente aceptada o discutida en la sociedad de la época. El lector señala que está “correctamente escrita”, pero su contenido es “recusable en todos los aspectos”. Esta apreciación deja claro que el problema no radicaba en la calidad literaria, sino en la temática abordada.

Esta actitud se evidencia más en las palabras del segundo lector que, a pesar de reconocer el talento de Soriano, sugiere una reescritura para adecuar la narración a las pautas ideológicas del régimen:

hubiera deseado salvar esta novela de una negativa, en atención al talento literario de la autora, que es innegable y positivo. Pero el tema, que podría publicarse si la autora la rehace, evitando todas las innecesarias alusiones eróticas, es insalvable tal y como está escrita, pues hasta en las cosas más nimias se respira ese sensualismo exacerbado que

autorización de publicación presentada por Elena Soriano. La ausencia del informe de censura en el AGA ha obligado a recurrir a fuentes alternativas, como la revista digital *Represura*, donde Fernando Larraz realizó un notable trabajo de recopilación.

El fenómeno del extravío o desaparición de expedientes es una realidad recurrente en la esfera de la investigación literaria y cultural, subrayando la imperiosa necesidad de una revisión sistemática de la literatura de la posguerra española.



la autora lleva hasta el extremo de describir la playa como una mujer ardiente -página 36-, y de reiterar ese tono erótico en todas las cosas.

El comentario del censor también subraya la falta de libertad creativa y la presión para autocensurarse que los escritores enfrentaron durante el franquismo al sugerir la reescritura de esta. La postura de este censor resalta un aspecto del régimen franquista: la censura, más que prohibir, buscaba moldear la producción literaria, empujando a los autores a la autocensura. Al sugerir una reescritura en lugar de un rechazo total, el lector está imponiendo un doble yugo: por un lado, reconoce y alaba el talento de la escritora; por otro, lo limita, empujándola a encajar dentro de un molde ideológico y moral estrictamente definido.

Esta dualidad resulta en una forma de opresión más sutil, pero igualmente dañina. Mientras que una prohibición directa puede generar resistencia y rebelión, la sugerencia de "adaptación" y "corrección" lleva a los autores a cuestionar su propio trabajo, a revisar y a veces mutilar su visión creativa en aras de la aceptación y la publicación. Es una forma de control que no solo limita la expresión, sino que busca reconfigurar la fuente misma de la creatividad.

En respuesta a la denegación de publicar, Elena Soriano no guardó silencio. El 23 de abril de 1955 Soriano remitió una carta a la Inspección de libros, que trasciende la mera solicitud, perfilándose como un firme acto de defensa y reivindicación literaria.

En primer lugar, la escritora defiende la moralidad de la novela, señalando que, lejos de promover valores negativos o desafiantes, *La playa de los locos* es un "dramático alegato contra el concepto del amor meramente físico". Este argumento refleja el deseo de la autora de desmarcarse de las percepciones erróneas sobre su obra, alineándose con las expectativas morales de la época. A continuación, la autora destacó la delicadeza de su lenguaje y ausencia del contenido grosero, en contraste con otras de la época que, según su percepción, eran más transgresoras y aun así lograron ser publicadas. Finalmente, Soriano mencionó que *La playa de los locos* formaba una parte de una trilogía titulada *Mujer y hombre*, y aludiendo a que otra entrega, *Espejismos*, ya había sido aprobada, la autora intentó subrayar la incoherencia en el proceso de censura.



Concluyendo su misiva, Soriano propone una edición revisada y “más intachable”. La autora presentó un texto revisado y el análisis de esta fue encomendado a un asesor eclesiástico³, lo que revela la profunda influencia que la Iglesia tenía en la vida cultural y literaria española. Su informe, al cuestionar la moralidad y la representación de la sexualidad en la novela, manifiesta un intento eclesiástico de moldear y asegurar que la literatura se alinee con “principios éticos” y “cristianos”:

“La Playa de los locos” de Elena Soriano plantea el problema del amor. Escribidnos [*sic*] así, aunque aquí el problema es simplicísimo y rudimentario, si vale la palabra. [...] el libro es vulgar, pese a las dotes de la autora. De todas formas, si el espíritu hubiese brotado aquí, más motivos para ciertas exigencias de pulcritud moral; si la “cosa” pertenecía sólo al atractivo físico y de piel, más exigente todavía el imperativo del deber y del punto y aparte...

En la página [*sic*] III lamenta la protagonista no haber puesto en juego su alma, al saber que se prostituía en equívocos corporales, y en la final invoca a Dios, “definitivamente lucida y consciente”. Quizás ésto [*sic*] pudiera salvar el libro, si así opina la autoridad competente.

NO DEBE AUTORIZARSE.

A pesar de este desfavorable informe, Soriano no se desalentó y volvió a contactar con el aparato censor. En una carta fechada el 8 de junio de 1955, la autora, en un esfuerzo por cimentar su prestigio, evoca su trayectoria literaria⁴ y pone de manifiesto la naturaleza ética de su relato, así como el arrepentimiento de su protagonista.

Soriano defiende la equidad con un argumento incuestionable: al recordar que ha compuesto una trilogía de novelas-ensayo, de las cuales ya dos habían obtenido el beneplácito, hace patente una incoherencia en los criterios adoptados por la censura. La carta también dedica un segmento enfático para desvanecer cualquier atisbo de insinuación impúdica en su obra. Con firmeza,

³ Los censores religiosos aparecen en numerosos informes y son los encargados, sobre todo, de los criterios morales. Los que más aparecen son Miguel de la Pinta Llorente- un censor bastante estricto-, Saturnino Álvarez Turienzo, Pedro Borges Morán, Miguel Oromí, Marcelino Zapico, Andrés Avelino, Esteban Romero, José Cuervo López, Juan Duránte García, José María Peña, Santos González, Francisco Aguirre Cuervo y Andrés de Lucas Casla.

⁴ Elena Soriano hace referencia a su *Caza menor*, una novela que, como hemos comentado, tuvo una gran acogida por parte de la crítica literaria y de los censores.



destaca la esencia moral que rige su narración, alejándola de cualquier sombra de interpretación lasciva:

La autora considera “LA PLAYA DE LOS LOCOS” igualmente digna de aprobación, por estar inspirada en el mismo espíritu honesto y moralizante. En efecto, una lectura completa, inteligente y objetiva, demuestra que:

“LA PLAYA DE LOS LOCOS” no es una novela erótica [...]

La protagonista no es una mujer vulgar, sensual y promiscua que haya vivido diferentes aventuras, sino un único “flirt” atrevido pero incompleto que, sin embargo la destroza moralmente para toda su vida [...]

En cuanto a la forma de exposición es, en todo instante, limpia y correcta, no sensual sino con sensibilidad – si se quiere, sensorialidad – la naturaleza, como corresponde al carácter femenino que presenta la autora. [...] En este aspecto, la autora somete su obra al más minucioso examen de comparación con la mayoría de las aprobadas recientemente por la Inspección de Libros [...]

La carta de Elena Soriano a la Inspección de Libros es más que una simple apelación para la publicación de una novela. Es un reflejo de la lucha de los escritores durante una era de represión, un testimonio de su resistencia y una ventana a la compleja relación entre arte y política en la España franquista. La carta subraya la determinación de un espíritu creativo en busca de expresarse libremente, a pesar de los obstáculos políticos y sociales de la época.

Cinco años después de su confrontación con la censura, el 28 de abril de 1960, *La playa de los locos* obtuvo la autorización con tachaduras. Esta vez, el encargado de juzgar su contenido fue Álvarez Turienzo, un censor eclesiástico. A pesar de conceder el permiso, impuso tachaduras en diversas secciones que consideró controvertidas. Si bien Turienzo, al igual que sus predecesores, pudo reconocer el mérito intrínseco de la obra, no dudó en señalar y eliminar aquellas páginas que, desde su perspectiva, traspasaban los límites de lo adecuado:

No sé si este libro está o no suspendido en anterior lectura (¿compuesto desde el 54?) Presenta la autobiografía de una mujer con educación sui generis, muy al estilo, se nos dice, de los gustos anteriores al 36. Rememora su enamoramiento en una estación de verano, y las reacciones y etapas de la pasión, también muy sui generis, de los primeros días (todo se resuelve en unos cuantos días). Contiene páginas directamente sensuales. Se trata de una mujer entre apasionada y cerebral; por apasionada, sus reacciones quieren llegar hasta el fin; por cerebral, las pone de continuo frenos, que parece lamentar. En efecto, parece sentir los topes morales o sociales impuestos al amor, que según se nos dice malograron su vida. Nos relata los hechos una menopáusica, añorante de una vida que pasó y por la que siente regusto morboso. La tesis no está expuesta con



claridad. Merece reparos la entrega al recuerdo de una sensualidad irreprimida. Debieran suprimirse los [sic] págs. 83-86, 135-136, 141-142.

A pesar de la autorización, Soriano rehusó publicarla con los recortes propuestos (Montejo, 2010: 62). Tuvieron que pasar treinta años para que pudiera publicar, tal y como ella lo había concebido, en un solo volumen las tres novelas que componen su trilogía *Mujer y hombre* (Soriano, 1994).

Los informes de censura evidencian que, más allá de ser un mero instrumento de control político, la censura también buscaba consolidar roles de género tradicionales y estandarizar la moralidad sexual del régimen.

Las páginas señaladas en estos informes, en lugar de ser marcadamente políticas, ponen de manifiesto desafíos a la moral sexual y a la percepción tradicional del papel de la mujer en la sociedad. Por ejemplo, el primer lector señaló que las siguientes páginas atacaban a la moral: “35, 41, 42, 43, 45, 53, 54, 60, 66, 67, 70, 71, 72, 75, 76, 100, 101, 102 y 104”; mientras que el segundo sugirió que prácticamente todo el manuscrito requería una revisión: “ Habría que marcar casi todas las páginas y así están señaladas las que figuran en la portada de la copia”; el tercero apuntó que se debían tachar las páginas acotadas “ 44,46, 49, 58, 72, 73, 75, 76-77, 81, 84 y 110” y, finalmente, el cuarto dijo que “debieran suprimirse los [sic] págs. 83-86, 135-136, 141-142”.

Respecto a las tachaduras en las galeras conservadas en Archivo General de la Administración, reflejan, en su mayoría, alteraciones relacionadas con la moral sexual y términos que el régimen franquista consideraba inapropiados o de connotación sexual.

Iniciaremos con un análisis de aquellos pasajes que experimentaron tachaduras debido a la inclusión de términos considerados inapropiados o de connotación sexual. Por ejemplo, el fragmento “pero de cerca y desnudo, es una visión lamentable [...] En cada mujer hay algo que caduca [...] en unas son los dientes, en otras el pelo, o los pechos o las nalgas o el cutis...” (Mecanuscrito: 6)⁵ se evidencia que el régimen tenía una sensibilidad particular hacia cualquier representación que enfatizara la carnalidad del cuerpo humano, especialmente

⁵ AGA Sign. 21/10841. Exp. 5674-54.



el femenino, aludiendo a zonas que pudieran ser vistas como erógenas. Lo mismo ocurre con el siguiente fragmento: “Quizá algún hombre ~~viejo, caduco e impotente~~ ya, puede comprenderme” (Mecanuscrito: 30)⁶. Asimismo, los siguientes pasajes ratifican que cualquier insinuación de naturaleza sensual o erótica era objeto de censura: “estabas allí mismo, solo, de pie, como aguardándome, ~~también casi desnudo~~ y con la piel cubierta de mil gotas” (Mecanuscrito, p. 40)⁷ y “después, aquella noche, mi sueño en la extraña alcoba de la Chota fue intranquilo, intermitente y poblado de sueños ~~penosamente eróticos~~” (Mecanuscrito: 52)⁸. Estas representaciones, aunque no explícitamente gráficas, contrastaban con la moralidad rígida y austera del franquismo, que buscaba eliminar cualquier forma de expresión que pudiera ser considerada provocativa o impura.

Más allá de estas tachaduras, que no alteran la esencia del relato, hallamos pasajes censurados que tratan el deseo sexual de la protagonista. Suprimir estos fragmentos no solo alteraría la comprensión general de la obra, sino también la percepción del carácter de la protagonista. A continuación, destacamos algunos de estos fragmentos para ilustrar la mutilación que sufrió.

En el primer fragmento, la escritora empleó la imagen de la playa, retratada como virginal y pura, para simbolizar el cuerpo femenino. Esta representación, que destila un aire de voluptuosidad y sensualidad, fue percibida como demasiado atrevida por los estándares de la censura. El segundo lector fue particularmente crítico al respecto, como se refleja en el informe anteriormente citado.

La playa, en forma semilunar, blanquísima, ~~de aspecto virginal, como si nadie jamás hubiese tocado su tierno cuerpo de arena; la playa, desnuda y sola, extendida voluptuosa y confiadamente al sol, dejándose caldear hasta el menor recodo, como una nereida descuidada en su ignorado abrigo; la playa, dulce, secreta, fascinante, como inaccesible~~ (Mecanuscrito: 36)⁹.

⁶ AGA Sign. 21/10841. Exp. 5674-54.

⁷ AGA Sign. 21/10841. Exp. 5674-54.

⁸ AGA Sign. 21/10841. Exp. 5674-54.

⁹ AGA Sign. 21/10841. Exp. 5674-54.



Los dos pasajes que tenemos a continuación son especialmente reveladores, ya que abordan el deseo sexual femenino y las expectativas sobre el comportamiento masculino. La mujer, lamentando la falta de acción por parte del hombre y deseando que él hubiera sido más dominante y brutal, desafía la mujer pasiva y sumisa que el franquismo buscaba perpetuar. De igual forma, el texto critica las convenciones y protocolos sociales que impiden la verdadera expresión de los sentimientos y deseos, lo que se podría interpretar como una crítica velada al propio sistema opresivo:

~~¡Debió ocurrir entonces! ¡No debiste hablar siquiera, sino dar unos pasos majestuosos y dominadores y tomarme!...Pero existe la civilización, existen unas convenciones, unas fórmulas protocolarias, unos laberintos por donde se extravían instinto y voluntad, dejando escapar el objetivo más real y urgente. El mecanismo social comenzó a funcionar en el acto de un modo perfecto (Mecanuscrito: 40)¹⁰.~~

~~Pero todo esto no lo sabía yo entonces: he necesitado casi veinte años de ensimismamiento y esta hora de lucidez para comprenderlo y, sobre todo, para ser capaz de arrancar ante tu mi último velo y decirte también esto: tú fuiste tan culpable como yo, amor mío. Tú debiste ser más fuerte, más brutal. Tú debiste forzarme. Yo era de esas mujeres que necesitan ser perseguidas, atrapadas, violentadas, atropelladas por el varón primario, anterior a toda civilización. Tú debiste arrastrarme por los cabellos hasta tu caverna y destruir a zarpazos toda mi fría capa de cultura. Bajo ella, estaba esta mujer capaz de amarte infinitamente, que lleva veinte años tu recuerdo como una llaga ardiente en el costado. Yo no me supe dar y esta arrepentida e irreparable soledad que, de repente advierto, es el justo castigo a mi pecado de soberbia y narcisismo. Pero tú, tal vez por demasiado joven, por tu mismo prurito civilizado, por tu escaso trato con mujeres -¿alguna prostituta, alguna criada fácil?, tampoco sabías aún solicitar y tomar por ti mismo. ¡Y ya nada es posible!-(Mecanuscrito: pp.135-136)¹¹.~~

A partir de los pasajes que hemos analizado, se evidencia una alteración significativa en la representación de la protagonista. Los fragmentos tachados revelan aspectos críticos en relación con la moral y los paradigmas socioculturales vigentes en ese periodo. La protagonista se erige como un indicador de las tensiones existentes entre la identidad individual y las normas sociales. En *La playa de los locos* la protagonista muestra un deseo de rebelión contra las normas de género. Sin embargo, este deseo se ve eclipsado ya que no puede dejar de comportarse según las convenciones sociales y morales típicas de la educación femenina. En su monólogo interior, se percibe la

¹⁰ AGA Sign. 21/10841. Exp. 5674-54.

¹¹ AGA Sign. 21/10841. Exp. 5674-54,



sensación de estar atrapada en una sociedad que espera de ella un comportamiento acorde con los patrones impuestos. Esto revela la profunda impotencia y frustración que siente al tener que cumplir con unas expectativas sociales y morales que la obligan a reprimir sus deseos más profundos.

La novela constituye una crítica mordaz a la moralidad imperante de la época. Como bien lo señala Cepedello (2016: 106), “Elena Soriano, al presentarnos a esta mujer sometida a una situación extrema como consecuencia de los condicionamientos sociales, está atacando directamente el puritanismo del momento” ya que como señala Morcillo Gómez (2015): “en la época franquista, el hecho de que una mujer quedara soltera terminaba convirtiéndose en una tragedia personal y en un motivo de bochorno social”. Por ende, la imagen de la “solterona” que representa la protagonista del relato, es una representación vívida de un tipo de mujer que era común en la España de posguerra (Soriano, 1994: 132). La autora no solo construye un personaje complejo, sino que también refleja y cuestiona las normativas de género y las presiones sociales de aquel periodo.

La segunda novela de la trilogía *Mujer y hombre es Espejismos*, una obra que presenta un retrato del matrimonio a través de la historia de Adela y Pedro, y aborda la problemática de la falta de comunicación entre las mujeres y los hombres (Cepedello, 2006). La trama se centra en Adela, quien se somete a una operación para extirpar un tumor. La acción se desenvuelve en la clínica donde Adela se encuentra hospitalizada, y la primera parte de la narración está dominada por los pensamientos de la protagonista, revelando sus anhelos y frustraciones. Pedro, por su parte, encarna la visión masculina del matrimonio.

Espejismos, situada en el contexto de la posguerra española tras la Guerra Civil, ofrece una crítica a la representación patriarcal del matrimonio de la época. Se destaca por ser una novela de espacios interiores, simbolizando la opresión que sufrieron las mujeres en ese período. Esta opresión se refleja en la ideología dominante del régimen franquista, tal como lo describe Nash (2015): “el franquismo mantenía que el destino natural de todas las mujeres era el matrimonio y el cuidado del hogar”.



La editorial Calleja la presentó a la censura el 28 de octubre de 1954 y se le asignó el expediente número 6305-54. El encargado de realizar el primer informe, Batanero, la calificó de “deplorable y amarga”, denegando su autorización. El informe que redactó el lector es el que sigue:

Obra profunda y densamente trabajada en la que se plantea el problema de la fidelidad y perdurabilidad del amor en el matrimonio, como cruz penosísima. La acción se reduce a lo inverosímil –los momentos que transcurren desde la salida de su casa hasta la salida del quirófano de una Sra. acompañada de su marido- desarrollándose sus pensamientos respectivos desproporcionadamente. Lo real cubre las apariencias de moralidad, la verdadera tesis se defiende en el mundo intramental y es... deplorable y amarga. No hay recato en las situaciones más íntimas v.g. págs 16, 17, 18 - 48-58, 59, 60-62- todo el sueño del marido de la pág. 69 al final, especialmente págs. 81, 83, 84, 88 y 91. Las tachaduras sin embargo romperían la trabazón de la novela o transparentarían el fondo como advierte la autora en la 1ª página. Denegable¹².

Por otro lado, la intervención del segundo lector, Miguel de la Pinta Llorente, aunque propone ciertas tachaduras, su informe finaliza con un permiso para la publicación, destacando que a pesar de su retrato “crudo”, culmina con “una solución ética”. Las páginas que según de la Pinta debían suprimirse son las siguientes:

Táchese en la página 17, renglón 21 la palabra “aborto”. En la misma página renglón 26, la palabra “Insatisfactorios”.- Página 58 táchese en el renglón 25 la frase “casi siempre mucho menos si la mujer es tímida y honesta”. En la misma página, renglones 28, 29 y 30.- Página 59, táchense los renglones los seis primeros renglones que la misma autora ha marginado: “...ella tenía 20 años..... hasta “y sin exigencias”¹³.

Al igual que en *La playa de los locos*, los pasajes que sufrieron la tijera censora se debió a la presencia de términos percibidos como inapropiados: “cerca de cuarenta años, partos, abortos y sobre todo, esta larga experiencia desilusionante, aleccionadora...” (Mecanuscrito: 17)¹⁴ que se modifica por “cerca de cuarenta años, partos, enfermedades y sobre todo, esta larga experiencia desilusionante, aleccionadora...” (Soriano, 1986: 115) o “y también era ya cuando empezaba a sentirme mal físicamente, cuando los escasos contactos

¹² AGA Sign. 21/10880. Exp. 21/0880.

¹³ AGA Sign. 21/10880. Exp. 21/0880.

¹⁴ AGA Sign. 21/10880. Exp. 21/0880.



con mi marido eran para mí difíciles e insatisfactorios, cuando en el mayor...” (Mecanuscrito: 17)¹⁵ que se modifica por “incompletos” (Soriano, 1986: 115).

El siguiente fragmento ofrece una percepción de las construcciones socioculturales y percepciones de género en el marco de la España franquista, especialmente en relación con la libertad y la expresión sexual. Dentro de este pasaje, Pedro articula una comparación que gira en torno a la premisa de que el hombre goza de una mayor libertad en su vida sexual en comparación con la mujer, no solo en término de duración, sino también desde una perspectiva sociocultural.

~~¡Corta y precaria historia femenina: todo lo más veinte o veinticinco años, casi siempre muchos menos, si la mujer es tímida y honesta! [...] Mientras que el hombre puede disfrutarlo libre y plenamente, hasta la total fatiga de su cuerpo y su espíritu, hasta sentirse ahito, libre de todo deseo, o inapetente ya, caduco: liberado... Sí, mi vida sexual es mucho más larga y compleja que la de ella: cuando fue mi mujer tenía veinticinco años y no conocía nada, no tenía más experiencia que un beso tímido y romántico; yo, en cambio, llevaba diez años de completa sabiduría: fue antes de los quince cuando me inició una prima mía, en una temporada de vacaciones en el pueblo. (Durante todo el verano nos estuvimos viendo en el pajar, por las siestas: ella tenía veinte años por lo menos y unas carnes prietas y poco ásperas, sobre todo en las piernas o en las nalgas. Desde entonces, empecé a satisfacer mi instinto sin trabas, hasta la saturación: fue una época loca, insaciable, sobre todo desde los dieciocho a los veintitrés: era como una fiebre, una gula, un desenfreno carnal, indiferente y sin exigencias... [...] ¡Medio siglo de amor y placer! [...] En todo caso, aún viviendo los dos igual, yo disfrutaré el amor mucho más que ella; por viejo y desagradable que esté – aunque sea pagándolo-, siempre podré buscarlo... Ella no puede hacer lo mismo, por su propia desgraciada, efímera y pasiva naturaleza, aunque siga sintiendo anhelo y capacidad de goce: es grotesco, inmoral y hasta patológico [...] En cambio, se considera normal que cualquier hombre, aunque sea un horrible vejestorio, haga lo mismo respecto a una jovencita tierna [...] (Mecanuscrito: 84).~~

La elección de Soriano de canalizar estas críticas a través de Pedro, un personaje masculino, podría haber sido una estrategia consciente para eludir las restricciones de la censura. Como bien apunta Montejo (2010), la voz masculina de Pedro quizás permitió a Soriano presentar críticas directas a las estructuras patriarcales, evitando al mismo tiempo un escrutinio más severo. Tal elección narrativa sugiere que, en la mentalidad censora de la época, las opiniones críticas eran más tolerables cuando procedían de un personaje masculino,

¹⁵ AGA Sign. 21/10880. Exp. 21/0880



mientras que un personaje femenino expresando las mismas ideas podría haber sido considerado una amenaza directa a los valores tradicionales.

Elena Soriano ataca este tipo de pensamientos y los hombres que lo representan y describe al sexo dominador como: “un ser duro, luchador, materialista, insensible, arrogante, engañador, infiel, ...! (Soriano, 1986: 134).

Soriano no solo critica a los hombres que perpetúan estas actitudes, sino que también cuestiona y desafía la cultura que permite y fomenta tales comportamientos. En suma, *Espejismos*, tal como señala Montejo (2010: 91) evidencia un discurso profundamente feminista que refleja una crítica aguda al patriarcado.

La obra titulada *Medea 55* constituye el último objeto de análisis de este estudio. La novela aborda el mito de Medea¹⁶, tal como lo anticipa su título. De acuerdo con el análisis de Montejo (2010), Soriano recurre a personajes de la mitología clásica para proponer nuevos patrones de comportamiento alternativos para la mujer, utilizando esta estrategia, a su vez, como un subterfugio para evadir las estrictas normativas censoras:

Elena Soriano se sirve del personaje de la tragedia de Eurípides para sublevarse contra las normas establecidas, reflexionar sobre la discriminación e instrumentalización a la que las mujeres están sometidas y ofrecer otras imágenes femeninas (Montejo, 2010: 107).

A través de la historia de Daniela y Miguel, dos exiliados españoles en busca de asilo en un país latinoamericano, se aborda temas tabús para la época como el exilio o el aborto. Sorprendentemente, fue aprobada sin enfrentar la intervención del censor.

A pesar de tratar estos temas la obra fue aprobada sin tener que enfrentarse al lápiz rojo del censor, lo que pone de relieve la naturaleza

¹⁶ El mito de Medea proviene de la mitología griega y está relacionado con la historia de Jasón y los Argonautas. Medea, hija del rey Eetes y nieta del dios Helios, era una hechicera talentosa. Se enamoró de Jasón y lo ayudó a obtener el Vello de Oro, huyendo con él después. A pesar de sus sacrificios por Jasón, él la traicionó casándose con Glauce, hija del rey Creonte. En venganza, Medea mató a Glauce, al rey Creonte y, en la versión más conocida, a sus propios hijos con Jasón. La tragedia "Medea" de Eurípides es una de las adaptaciones más famosas de este mito, que explora temas como la venganza, la traición y el papel de la mujer en una sociedad patriarcal.



caprichosa y aleatoria de la censura. Larraz apunta a este respecto que “la censura le otorgó un censor despistado” (2014: 235)¹⁷.

La novela realiza un profundo análisis de las dinámicas interpersonales, explorando cómo la dependencia emocional y la obsesión pueden llevar a la autodestrucción y el dolor. Pero su alcance no se limita a lo personal. Soriano también aborda cuestiones de trascendencia política y social. En particular, la autora se adentra en las repercusiones del exilio, reflexionando sobre las vivencias de numerosos españoles y europeos obligados a dejar atrás sus tierras natales en busca de un nuevo comienzo. La narrativa se convierte, así, en un espejo que refleja tanto las luchas individuales como los desafíos colectivos de una generación desplazada.

Conclusiones

Al analizar la producción literaria española durante el periodo del franquismo es fundamental tener presente que toda manifestación cultural que aspiraba a ser publicada debía someterse a la censura. Una censura que, con una falta de criterios estandarizados, así como una inherente aleatoriedad del sistema, dio lugar a discrepancias significativas en el tratamiento de las novelas, un fenómeno que hemos tratado de ilustrar a lo largo de este estudio.

La censura editorial, arraigada profundamente en la memoria cultural del periodo franquista, ha dejado marcas indelebles no solo en las primeras ediciones sino en las reediciones que se hicieron una vez instaurada la democracia. Larraz (2014: 27) destaca esta preocupación debido a que persisten ediciones contemporáneas que, en lugar de reflejar la visión original del autor, se mantienen conforme a las alteraciones impuestas por el censor. Un ejemplo palpable es *Espejismos*, en la cual aquellos pasajes que sufrieron la *tijera censora* continúan estando suprimidos en ediciones actuales.

¹⁷ *Medea 55* fue presentada a la censura el 22 de abril de 1955. El lector a cargo del informe de censura fue Fr. José Cuervo López, quien señaló que “Tiene páginas fuertes; PERO PUEDE PERMITIRSE SU PUBLICACIÓN” AGA Sign. 21/11073. Exp. 2292-55.



Resulta particularmente destacable cómo la censura operó de manera diferenciada según el género del autor. Tal y como corroboran investigaciones previas (Montejo, 2010; de Lima Greco y Martín Gutiérrez, 2022), durante la era franquista, existía una expectativa palpable de que las escritoras reflejaran un ideal moral que se alineara con la figura tradicional del “ángel del hogar”. Esta percepción, reforzada por la intervención activa de censores eclesiásticos, buscaba asegurar que la literatura respetase la moral impuesta por el régimen.

En el estudio de los expedientes de censura de la trilogía *Mujer y hombre* se ha revelado que la mayoría de las tachaduras obedecían a criterios morales y, con frecuencia, se trataba de alteraciones léxicas. Sin embargo, se observa un fenómeno curioso: pasajes con alto contenido crítico y reivindicatorio lograron evadir la censura, como se evidencia en *Espejismos*. Adela, la protagonista, se erige como un reflejo de las vivencias de muchas mujeres de su época. Soriano (1993: 285) sugiere la habilidad de algunas obras para “eludir o desafiar audazmente a la censura”.

Asimismo, a pesar de la severidad censoria, obras con marcado mensaje feminista y opuesto a la ideología franquista, como *Medea*, fueron aprobadas para su publicación, lo que pone de manifiesto la arbitrariedad del proceso de censura que denunciaban los escritores y las escritoras.

Finalmente, es imprescindible resaltar que las novelas de Elena Soriano no sólo proporcionan un testimonio literario de una época, sino que cuestionan y desafían las convenciones, roles y tabúes vigentes. Su producción literaria, esencial para la historiografía literaria española, ofrece perspectivas cruciales sobre las luchas y aspiraciones de las mujeres en una época de restricciones, siendo un llamado a la reflexión sobre la búsqueda constante de una vida equitativa y autónoma.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ALBORG, Concha (1993). *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*. Madrid: Libertarias.



- CEPEDELLO MORENO, María Paz (2006) *El mundo narrativo de Elena Soriano*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba. Disponible en <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/245> [Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2022]
- DE LIMA GRECO, Gabriela; MARTÍN GUTIÉRREZ, Sara (2022). *Mujeres de pluma. Escritoras y censoras durante el franquismo*. Jaén: Piedra papel libros.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1988). *La novela en el siglo XX*. Madrid: Taurus.
- ILIE, Paul (1981). *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos.
- LARRAZ, Fernando (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2010). *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED.
- MORCILLO GÓMEZ, Aurora (2015). *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- MORENO, Mónica (2013). "La dictadura franquista y la represión de las mujeres". En Nash, M. (Ed.), *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Comares, pp. 1-21.
- NASH, Mary (2015). "Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista". En Casanova, Julián (coord.), *Cuarenta años con Franco*. Barcelona: Planeta.
- PÉREZ DEL PUERTO, Ángela (2022). *Reprobada por la moral. La censura católica en la producción literaria durante la posguerra*. Madrid: Iberoamericana.
- SOLER ARTEAGA, María Jesús (2009). *Elena Soriano. Mujer y ensayo*. Sevilla: Arcibel
- SORIANO, Elena (1955). *La playa de los locos*. Madrid: Saturnino Calleja.
- SORIANO, Elena (1976). *Caza menor*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- SORIANO, Elena (1985). *Medea*. Barcelona: Plaza y Janés.
- SORIANO, Elena (1986). *Espejismos*. Madrid: Saturnino Calleja.
- SORIANO, Elena (1992). *Literatura y vida. I Artículos y ensayos breves*. Barcelona: Anthropos.
- SORIANO, Elena (1993). *Literatura y vida. II Defensa de la literatura y otros ensayos*. Barcelona: Anthropos.
- SORIANO, Elena (1994). *Literatura y vida. III Ensayos, artículos, entrevistas. Revista literaria "El Urogallo"*. Barcelona: Anthropos.

Diablotexto *Digital*



**Espacios de disidencia: traducción,
circulación y censura de obras de
Henry Miller y Anaïs Nin en el
tardofranquismo**

*Spaces of dissent: translation,
circulation, and censorship of
Henry Miller's and Anaïs Nin's works
in Late-Francoism*

**SOFÍA MONZÓN RODRÍGUEZ
UTAH STATE UNIVERSITY**

sofia.monzonrodriguez@usu.edu
<https://orcid.org/0000-0003-4262-3479>

**Fecha de recepción: 2 de enero de 2023
Fecha de aceptación: 4 de diciembre de 2023**

Diablotexto Digital 14 (diciembre 2023), 335-354
DOI: 10.7203/diablotexto.14.25867
ISSN: 2530-2337



Resumen: Este artículo analiza la importación y circulación de traducciones durante el tardofranquismo, enfocándose en la recepción de obras de Henry Miller y Anaïs Nin a través de los expedientes de importación y censura de libros del Archivo General de la Administración. Se estudian los procesos textuales en diferentes traducciones por medio de la correspondencia entre agentes involucrados en la producción de dichas traducciones al español y al catalán. El objetivo es arrojar luz sobre las relaciones editoriales que se dieron durante el franquismo con el exterior al importar literatura extranjera, especialmente obras traducidas al español en otras partes del mundo hispánico en contraste con obras editadas en la Península.

Palabras clave: censura; traducción; importación de libros; tardofranquismo; archivo

Abstract: This article showcases the importation and circulation of translations in Late-Francoism, focusing on the reception of Henry Miller's and Anaïs Nin's novels by studying import and censorship files at Archivo General de la Administración. It analyzes the textual processes that different translations underwent by means of correspondence between agents involved in producing such translations in Spanish and Catalan. This article sheds light on transnational editorial relationships that existed during the Franco regime when importing foreign literature, especially works already translated into Spanish in other parts of the Spanish-speaking world in contrast to those published in the Peninsula.

Key words: censorship; translation; importation of books; Late-Francoism; archive



En *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Javier Sánchez Zapatero señala que “el silencio y la distorsión que marcó [la recepción de literatura] durante la dictadura han provocado la alteración del canon literario de tal modo que parece difícil, más de treinta años después del final de la dictadura, plantear una lectura normalizada de sus textos” (2012: 90). A la alteración del canon literario nacional cabría añadir también la recepción de literatura global a través de traducciones y de la importación de obras universales. Desde el campo de la traducción —tantas veces situado en la periferia de los estudios culturales y literarios— y siguiendo una línea que cuestiona las relaciones de poder, la ideología y el mecenazgo al que tanto traducción como literatura se prestan por su propia naturaleza (André Lefevere: 1992), la idea de Javier Sánchez Zapatero también parece estar presente en diversos investigadores del mundo de la traducción literaria. Jordi Cornellà-Detrell apunta lo siguiente:

[M]uy pocos son conscientes del problema. Hay bibliotecas públicas que aún cuentan con miles de libros que son leídos sin saber que están censurados. Muchos de ellos, además, se han importado a Latinoamérica, a veces incluso llegando a reeditar en diferentes países, y los fragmentos censurados permanecen intactos. Esto supone que hay una parte bastante grande de la población mundial a la que se le niega de manera rutinaria el acceso a la literatura tal y como debería leerse (2019: mi traducción).

Es, por tanto, necesario reflexionar sobre las nociones de “silencio” y “distorsión” dentro del campo de traducción literaria del franquismo, especialmente durante el último periodo, siguiendo la distinción llevada a cabo por Manuel Luis Abellán (1980) en cuanto a censura editorial se refiere. Dicha etapa abarca la entrada en vigor de la *Ley de Prensa e Imprenta* de Manuel Fraga Iribarne en 1966 hasta finales de los setenta, 1978 en particular, ya que es en esos años cuando empieza a aumentar la producción e importación de traducciones tanto en español como en catalán. Realizar este tipo de trabajo de archivo no solo nos permite escudriñar el campo literario y cultural del país bajo la dictadura franquista, sino que ofrece también la oportunidad de romper el “silencio” y la “distorsión” perpetrados en el canon literario y cultural heredado gracias al estudio de las traducciones llevadas a cabo dentro del contexto de la censura institucional. Asimismo, este acercamiento ayuda a investigar el papel de los



agentes involucrados en la circulación y la recepción de obras con el fin de entender el contexto y las dinámicas acaecidas dentro del mercado editorial de mediados de siglo veinte.

Mercado editorial y censura literaria en el tardofranquismo

A partir del inicio de la disolución de la dictadura franquista en 1975, el tema de la censura editorial ha sido tratado extensamente en los trabajos seminales de Manuel L. Abellán (1980), Hans-Jörg Neuschäfter (1994), Georgina Cisquella *et al.* (2002), Eduardo Ruiz Bautista (2008) y Fernando Larraz (2014). Desde sus inicios, el régimen franquista adoptó una retórica nacionalista y patriótica en su empeño por unir a la nación española y asegurar “su cohesión de manera incontestable” (Delgado, 2016: 276, mi traducción). Por medio de una retórica ultranacionalista y fervorosa representada por los pilares dogmáticos de Dios, patria y familia, el Estado tuvo como fin tomar el control total de la nación, siendo el “único capaz de dictaminar lo que conviene a sus protegidos, pues asume el papel en un hogar integrado por menores de edad” (Neuschäfter, 1994: 46). Por medio de dicho complejo paternalista, las instituciones franquistas estaban autorizadas y obligadas “a controlar las relaciones intelectuales y comunicativas entre sus miembros” (*ibid.*).

A pesar de ello, muchas editoriales comprometidas con la labor artística y cultural intentaron introducir diversas publicaciones en territorio español con el fin de promover la literatura universal y ofrecer a los lectores españoles obras internacionales del momento. Así se observa en la multitud de solicitudes formales presentadas por numerosas editoriales para publicar las traducciones al español —desde los sesenta también al catalán— “de autores polémicos, subversivos pero novedosos y modernos, de fama internacional, tales como Henry Miller, Anaïs Nin, Lawrence Durrell, Ernest Hemingway, Sylvia Plath y muchos otros escritores del siglo XX” (Monzón, 2022: 103). Por tanto, las publicaciones debieron pasar por un minucioso proceso de censura y revisión incluso antes de ser traducidas al castellano y al catalán. Una vez completado el manuscrito, la traducción se presentaba al comité para su autorización siempre y cuando cumpliera con las pautas formuladas en las leyes de 1938 y, más tarde, la ley de 1966. En los casos de denegación, se excluía a los lectores de tales



obras. Además de autorizar o denegar formalmente una obra, los censores podían también recurrir al “silencio administrativo”. A través de dicho veredicto, la editorial podía decidir seguir adelante con una publicación asumiendo futuros riesgos, tales como multas o procedimientos judiciales en caso de que el libro fuera posteriormente denunciado. Este “silencio”, en la mayoría de los casos, tenía como objetivo desalentar la publicación de una obra, pues la responsabilidad no quedaba en manos de la censura del Ministerio, sino que recaía en la propia editorial.

Otra de las vías para distribuir material literario era la importación de obras publicadas en el extranjero que también estaba monitorizada por el aparato de censura. Durante las primeras décadas de la dictadura franquista, tanto la producción nacional literaria como la extranjera pasaba por el mismo proceso de revisión y censura. A partir de 1966, el aparato de censura designa dos modalidades para gestionar las dos vías de producción y distribución editorial: la importación de libros y la censura de libros. Mediante la importación de materiales editados fuera de las barreras nacionales, muchas obras originales y sus traducciones al castellano hechas en Argentina o México fueron recibidas en España incluso antes de que las propias casas editoriales españolas las hubieran traducido. En muchas ocasiones esto ocurría debido a que el sistema de censura franquista había denegado con anterioridad la publicación de una obra al solicitar permiso para editarla y traducirla en España. Mientras que “otras veces, las editoriales Hispanoamericanas se hacían con los derechos de traducción antes que las editoriales españolas, por lo tanto, contaban con los permisos oportunos para traducir y editar la obra” (Monzón, 2022: 103).

Recientemente se ha observado cómo la traducción de obras extranjeras se convirtió precisamente “en uno de los componentes del cambio social, respaldado por diversas editoriales de izquierda antifranquista” (Godoyol, 2019: 96, mi traducción). Cornellà-Detrell (2016) también afirma que los campos de la traducción del español y el catalán se configuraron a lo largo del régimen en relación con los cambios socioeconómicos que experimentó el país a lo largo de las décadas. De manera similar, Josep Massot i Muntaner afirma que la editorial catalana Edicions 62 fue la primera gran editorial catalana que jugó un papel



importante en la edición de todo tipo de traducciones y se benefició de las políticas más aperturistas de la época de Fraga en las que se intentaba proyectar una imagen “ficticia” de libertad y pluralismo en el exterior (2016: 7). Naturalmente, la reincorporación de las editoriales catalanas al mercado editorial supuso un *boom* en su industria del libro. La editorial Aymà, por ejemplo, experimentó un crecimiento notable en los años 60 y 70 (Jané-Lligé, 2016: 75). Este fenómeno, junto con la “libertad ficticia” disfrazada de tolerancia a la que hace referencia Massot i Muntaner con respecto a las publicaciones en catalán tiene que ver con el hecho de que el catalán era una lengua minoritaria, por lo tanto había menos lectores que podían consumir dichas ediciones. A menudo, esto hizo que los censores estuvieran más dispuestos a considerar las traducciones al catalán para publicación, mientras que las rechazaban rotundamente en ediciones en español debido a su mayor distribución, tal es el caso de algunas de las novelas de Henry Miller traducidas al catalán, como se explica más adelante.

Metodología y corpus

Con motivo de las medidas impulsadas durante la segunda parte de la década de los sesenta, las políticas culturales del franquismo comenzaron a experimentar cambios promovidos por razones económicas, sociales y políticas. Con motivo de los estudios que llevo a cabo para mi tesis doctoral, en los últimos años he tenido la oportunidad de visitar el Archivo General de la Administración (AGA en adelante) en Alcalá de Henares para investigar las evidencias documentales que los censores dejaron por escrito en los informes sobre las traducciones al español y al catalán de las obras de diferentes escritores norteamericanos con el fin de contribuir a la historia de la edición y la traducción literaria del franquismo. El presente artículo recoge datos y conclusiones sobre la importación y circulación de traducciones censuradas durante las últimas dos últimas décadas de la dictadura, enfocándose en la recepción de varias obras del dúo norteamericano Henry Miller y Anaïs Nin, a través del estudio de los expedientes de importación y censura de libros en el AGA, así como de los procesos textuales que se dieron en las traducciones y diferentes ediciones por



medio de las relaciones y comunicación de los diferentes agentes y actores involucrados en la producción y edición de dichas traducciones al español y al catalán.

Las novelas que componen mi corpus de obras originales y sus traducciones tienen como fin ofrecer casos de estudio que puedan servir como ejemplo para entender las relaciones editoriales que se dieron durante el franquismo con el mundo exterior. En particular, esto se antoja relevante al estudiar la importación de literatura extranjera y, especialmente, obras ya traducidas al español en otras partes del mundo hispánico en contraste con obras únicamente editadas en la Península Ibérica, tanto en castellano como en catalán. Debido a la temática y contenido sexual de las obras escogidas, no es difícil suponer que, *a priori*, este tipo de novelas no fueran bien vistas por la censura franquista, pues la moralidad católica jugó un papel catalizador en la producción cultural en el país durante toda la dictadura. Sin embargo, un estudio de archivo muestra la ingente cantidad de expedientes relativos a los autores que analizo con fecha de 1962 a 1981. Dichos expedientes son prueba de los numerosos intentos por parte de editoriales más disidentes por introducir literatura extranjera de corte subversivo una vez promulgada la *Ley de Prensa e Imprenta* de 1966 y hasta el desmantelamiento total de la censura franquista en 1978¹.

Estudio de los expedientes de censura e importación de libros

Previo a la *Ley de Prensa* de 1966, todos los materiales impresos debían pasar por el escrutinio de la junta de censura desde que se establecieron las primeras pautas editoriales bajo la *Ley de Prensa* de 1938. Durante este periodo, los editores debían enviar sus libros al comité de censura para su autorización. Tras la aprobación de la ley de 1966 relativa a los materiales impresos, la censura pasa a ser de tipo preventivo. Los editores ya no estaban obligados a enviar sus

¹ Francisco Rojas Claros afirma que a finales de los años 60 y 70, una vez establecida la nueva *Ley de Prensa* de 1966, algunas librerías “llamadas de izquierdas” se llenaron de títulos hasta entonces impensables: basta con echar un vistazo a los catálogos de estas editoriales de vanguardia, llenos de significativas obras publicadas en sucesivas ediciones y de cuantiosa tirada, de autores de prestigio internacional y calidad incuestionable” (Rojas, 2013).



publicaciones para su revisión (Abellán, 1980; Ruiz Bautista, 2008). Sin embargo, las editoriales seguían estando sujetas a sanciones y multas severas en el caso de que una obra fuera denunciada. Por tanto, lo que en un principio se vio como una medida liberalizadora en aras de la “libertad de prensa” acabó siendo un arma de doble filo para las editoriales. Muchos editores siguieron presentando sus manuscritos para aprobación, lo que al final hizo que la burocracia fuera igual de tediosa tanto para los editores como para los censores.

Los archivos relativos a la “consulta voluntaria” están compuestos por la solicitud del editor mediante la cual un libro se sometía a revisión para su aprobación. Esta contenía una carta con información tanto del libro(s) como del editor (título, tirada, precio, páginas, etc.) y muchas veces también se incluía el libro en cuestión. En el caso de una traducción, si la editorial solicitaba permiso para traducir y publicar la obra, primero enviaba el texto original y un documento con los datos de la traducción (en caso de tener contrato con el traductor). En algunos casos, los editores enviaban el borrador de la traducción, sus galeradas o la portada, si la hubiera. Sin embargo, según se observa en los expedientes del AGA, los editores no siempre enviaban un borrador de traducción en esta primera fase, sino que, en muchas ocasiones, esperaban el veredicto de la junta antes de realizar la traducción para ahorrarse gastos innecesarios en el caso de denegación de la obra. Generalmente, los archivos de censura contienen los informes de los censores sobre el libro y la resolución final: documento oficial que la junta enviaba a los editores, junto con información importante sobre las pautas de censura que se debían aplicar para que el libro pudiera publicarse (qué páginas debían suprimirse o suavizarse). En casos como los expedientes de las novelas que analizo, los editores enviaban una carta apelando la resolución con el objetivo de persuadir a los censores para que reconsideraran y cambiaran su veredicto.

Algunas novelas de Henry Miller en español y catalán

Tropic of Cancer (1934) de Henry Miller fue una de las novelas más importadas durante el franquismo en comparación con muchos otros autores de su tiempo y estilo. De 1962 a 1976, la traducción argentina de Mario Guillermo Iglesias,



Trópico de Cáncer (Santiago Rueda, Buenos Aires, 1962), fue solicitada para importar un total de 56 veces; un promedio de cuatro veces al año durante catorce años. Muchas de estas solicitudes fueron aprobadas por la junta de censura, siendo las editoriales importadoras y distribuidoras más recurrentes: Atheneum, Aguilar, Hispar, H. Argentina, Nuevas Estructuras y Edhasa. Por el contrario, *Black Spring* (1936) —en traducción de Patricio Canto, *Primavera negra* (Santiago Rueda, Buenos Aires 1964)— fue solicitada para ser importada 35 veces desde 1964, sin embargo no fue admitida para importación hasta 1976. *Tropic of Capricorn* (1937), la última novela de la colección de *Los Trópicos* de Miller, fue solicitada 44 veces para su importación, solo en algunas ocasiones se aceptó. La mayoría de las solicitudes para importar las novelas de Miller, incluso las no incluidas en la colección *The Tropics*, como *The Roxi Crucifixion*, *Sunday after War*, *Max and the White Phagocytes*, habían sido importadas de la editorial Santiago Rueda (Buenos Aires). Otras traducciones realizadas en Buenos Aires también fueron encuadradas en la Península con ediciones de las editoriales Sur (*El mundo del sexo*, *La sabiduría del corazón* y *El tiempo de los asesinos*), Siglo XX editores (*El ojo cosmológico*, *Pesadilla de aire acondicionado* y *El Puente de Brooklyn*), y Losada (*Recordar para recordar*).

Curiosamente, la traducción de Iglesias de *Trópico de Cáncer* contiene un prefacio escrito por Anaïs Nin para el libro que apareció en la edición en inglés de Grove Press de 1961. La misma traducción fue aceptada repetidamente para importación desde 1963 hasta 1976. Además, en 1967 la editorial catalana Aymà solicitó permiso para editar y hacer circular la traducción de Iglesias. Esta vez el resultado fue negativo, con un informe desfavorable escrito por los censores que condenaron la novela de Miller: “monólogo de un verdadero degenerado [...] Violencia y sensualidad constante [...] verdadera lección de pornografía descriptiva que desemboca en momentos de asco en su lectura” (Expediente 2791-61, catálogo 21/18052).

La siguiente solicitud de traducción de *Trópico de Cáncer* por parte de Iglesias fue en 1976. En este caso, la novela formaba parte de una edición especial editada por la editorial Aymà: la colección *Novela erótica contemporánea* (1976). Dicha colección contenía las traducciones de Iglesias de



Trópico de Cáncer y *Trópico de Capricornio*, Santiago Rueda (1962), junto con *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence, traducido como *Primera Lady Chatterley* por Federico López Cruz, y *Nexus* de Henry Miller (traducido por L. G. de Echevarria); todas ellas ediciones argentinas recopiladas por Aymà en una colección especial. No fue oficialmente aceptado para su publicación. Por el contrario, el informe final de la censura va más allá y denuncia el libro:

La publicación del presente libro ha de producir cierto escándalo incluso alguna denuncia o querrela. Por ello me parece aconsejable y conveniente proceder a la denuncia del mismo, siendo la Autoridad judicial la que se pronuncie sobre la posible existencia de figura delictiva (Expediente 5179-76, catálogo 73/05474).

A diferencia de *Trópico de Cáncer*, la traducción argentina de *Primavera Negra* traducida por Patricio Canto (1964) no fue aprobada para importación, a pesar de que las solicitudes fueron presentadas por diferentes editoriales durante más de una década y las dos versiones fueron editadas por Santiago Rueda. Por ejemplo, nótese las anotaciones de los censores sobre *Primavera negra*: “libro obsceno, impío, blasfemo, sucio, completando lo que no dijo el autor en *Los trópicos*” (Expediente 956-64, catálogo 66/6456); “rebelesiano” (Expediente 1170-64, catálogo 66/6457); “autobiografía con alusiones pornográficas. Denegado” (Expediente 498-65, catálogo 66/6461); “Parece un libro escrito por un loco” (Expediente 1201-74, catálogo 66/6563).

A pesar de los esfuerzos de las editoriales peninsulares para que las novelas de Miller se publicaran en la España franquista, la edición doméstica de *Primavera negra* al castellano —traducida por Carlos Bauer y Julián Marcos en 1970— corrió la misma suerte y no fue publicada hasta el final del franquismo en 1978 por la editorial Alfaguara/Bruguera. Sin embargo, la traducción catalana de Jordi Arbonès, *Primavera negra* (Aymà, 1968) fue aprobada para su publicación en 1970, después de que el editor y el traductor consiguieran presentar una versión “limpia” de la novela, es decir, duramente autocensurada, como destaca este censor: “Esta novela, ya autorizada en catalán, si bien es una traducción pulcramente hecha, y no como la castellana aquí informada” (Expediente 11036-



70, catálogo 66/06214)².

Algunas novelas de Anaïs Nin en español y catalán

En cuanto a la obra de la escritora Anaïs Nin, entre 1969 y 1978 solo se solicitaron importaciones de tres de sus trabajos: *Under a Glass Bell* (P. Owen London, 1968); *The Diaries of Anaïs Nin (1931-1934)* ed. Brace & World. NY (1966) y *A Spy in the House of Love* ed. Penguin Books (1973). En el caso de Anaïs Nin, estas tres ediciones en inglés (originales) fueron aprobadas para la importación en varias ocasiones y, lo que es más, ninguno de los informes contenía ningún comentario negativo hacia los libros. Esto proporciona una marcada divergencia con las ediciones realizadas a nivel nacional al analizar los archivos de censura. Por ejemplo, en 1965, Aymà solicita permiso para traducir toda la colección *Cities of the Interior* al castellano y al catalán. Los comentarios de los censores a la novela son los siguientes:

Relatos lentos, de psicoanálisis y claro erotismo, apuntándose pasiones lésbicas. Peligroso por su hondo y morboso erotismo [...] Apenas hay una acción pues se trata de relatos prolijos, introspectivos, en el modo que inauguraron Marcel Proust y James Joyce. No debe autorizarse (Expediente 9212-65, catálogo 21/16873).

Sin embargo, un segundo censor creía lo contrario:

no se encuentra en ellas nada decisivo que persuada su no autorización. En la página 275* hay una expresión irreverente, pero como cosa de paso, puede ser pasada por alto, y dejada a que se subsane en la traducción, como parece razonable (*ibid.*).

Por lo tanto, la junta de censura solicitó la presentación de las traducciones en las que se podrían aplicar las modificaciones necesarias. Sin embargo, solo unos meses después, Aymà solicitó permiso para traducir por separado *A Spy in the House of Love* y *Ladders to the Fire* y, a diferencia de la solicitud anterior para traducir toda la colección, fueron rechazadas: “Esta escritora norteamericana se encuentra en la línea, a veces tan oscura de la literatura erótica de Henry Miller, con el que ha trabajado”, y continúa al reseñar *A Spy in the House of Love*: “En

² Para un estudio detallado de las diferencias en las traducciones de *Primavera negra* en catalán (Jordi Arbonès) y en castellano (Carlos Bauer y Julián Marcos) ver Monzón, 2020.



Sabina hay muchas Sabinas que también reclaman vivir y amar. Más que alguna que otra escena escabrosa está esta doctrina disolvente, esta visión del amor moderno tan destructora” (Expediente 7088-65, catálogo 21/16626). Por lo tanto, ambas novelas son rechazadas. Tras esto, Aymà apela la decisión, haciendo las siguientes afirmaciones sobre Nin:

nacida en Barcelona e hija del notable musicólogo español Joaquín Nin; compañera de Henry Miller, Lawrence Durrell y otros grandes escritores contemporáneos, sus novelas están obteniendo vivos elogios de la crítica más solvente y recientemente han sido traducidas al francés y al italiano (Expediente 7088-65, catálogo 21/16626).

En verdad, Anaïs Nin no nació en España sino en Francia. Del mismo modo, la española, catalana para ser más exactos, no era la única “sangre que corría por sus venas”, como dice el editor. Por el contrario, Nin tenía herencia cubana, danesa y española; información que se omite deliberadamente en las cartas de Aymà.

A pesar de los argumentos de los editores, los informes de los censores muestran un gran desprecio por las obras de Nin, más incluso que las reticencias que mostraron a la hora de revisar las de Henry Miller. En las novelas de Nin, la sexualidad femenina es primordial y abundan los pasajes que contienen encuentros sexuales, esta vez desde una perspectiva femenina. En los años previos a la *Ley de Prensa* de 1966, la presencia de la Iglesia Católica influyó mucho en las decisiones de censura. De ahí que temas considerados inmorales o perniciosos (blasfemia, sexualidad, feminismo liberal) fueran duramente perseguidos y censurados (Andrés, 2012: 13). Por lo tanto, ninguna de las traducciones al español y al catalán de *A Spy in the House of Love*, aunque hechas localmente, fue formalmente autorizada durante la dictadura, sino que recibieron “silencio administrativo”. La única traducción que pasó con éxito el filtro de la censura —aparte de los originales aceptados para la importación— fue la de David Casanueva (Aymà, 1971), lo que sugiere que, al igual que ocurrió con la traducción al catalán de las novelas de Miller hechas por Jordi Arbonès, podría también haber sido objeto de autocensura.



Redes transatlánticas: censores, editores, traductores y lectores

En el caso de las colecciones de Henry Miller, las editoriales argentinas Ediciones Santiago Rueda y Editorial Sudamericana, ambas con sede en Buenos Aires, tenían los derechos de autor de las traducciones al español de *Trópico de Cáncer* (trad. Mario Guillermo Iglesias, 1962) y *Primavera negra* (trad. Patricio Canto, 1964). Estas traducciones fueron solicitadas en repetidas ocasiones para su importación en España, siendo la editorial y distribuidora Edhasa la firma más recurrente. Por el contrario, durante la década de 1960, la editorial catalana Aymà encargó todas las traducciones al español y al catalán de la colección *Ciudades del interior* de Anaïs Nin, así como las versiones catalanas de las novelas de Miller citadas anteriormente. Por otro lado, la editorial Alfaguara/Bruguera realizó ediciones peninsulares de las novelas de Miller al español durante la década de 1970. Además, en cuanto a la inconsistencia en la importación a España de las traducciones argentinas de las obras de Henry Miller —*Los trópicos*—, los informes de los censores y los veredictos finales muestran la arbitrariedad con la que la junta permitió ciertas novelas en el país. Por ejemplo, las traducciones hechas en Argentina de *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio* fueron importadas en varias ocasiones, mientras que la traducción de *Primavera negra* fue negada hasta la saciedad.

Por otro lado, el hecho de que las obras de Anaïs Nin solicitadas para su publicación en España durante este periodo fueran únicamente traducciones nacionales y no importadas de Argentina —a diferencia de las novelas de Miller en sus versiones en español— puede explicarse por la lucha de las editoriales españolas por mantener la exclusividad de los derechos de traducción de las obras de Nin. Así lo afirma la editorial Aymà en sus cartas a la junta de censura en 1965 tras su rechazo de la tirada en castellano y catalán de *Un espía en la casa del amor*. En 1975, Aymà envió otra carta a propósito de *Trópico de Cáncer* de Miller argumentando a favor de la publicación de la traducción al catalán “dado que los derechos de publicación de obras de Henry Miller en nuestro idioma fueron cedidos tiempo ha por el autor a editoriales hispanoamericanas” y justificando que no se “desaproveche la posibilidad de hacerlo en catalán” (Expediente 4979-75, catálogo 73/04812). Estos dos casos demuestran que la



necesidad de las editoriales españolas de importar traducciones era también una cuestión de derechos de autor, o la falta de ellos.

Además, el hecho de que algunos de los libros de Nin no fueron aprobados para su publicación hasta el final del régimen, a pesar de ser traducidos internamente en España, refuerza la teoría de que todas las traducciones, sin importar su origen, tuvieron que pasar por un proceso en el que tanto la forma como el fondo tuvo que ser revisado meticulosamente por los censores. Es decir, las traducciones estaban, *a priori*, sujetas a los mismos estándares de censura. Sin embargo, para los lectores españoles el desenlace podía variar dependiendo de si existía una traducción al español en algún lugar de Latinoamérica, pues significaba que, al menos, dicho libro todavía podía entrar de contrabando en el país, como declara Cornellà-Detrell (2016: 41).

Profundicemos ahora en las conexiones actor-red entre los traductores y los editores involucrados en las diferentes traducciones de las novelas de Henry Miller y Anaïs Nin al español y al catalán en ambos lados del Atlántico. La importación de traducciones hechas en Argentina era “una práctica que se había hecho frecuente en la España de posguerra debido a las dificultades económicas que atravesaba el país” (Gómez, 2009: 128, mi traducción). Así, en la década de 1940 el mercado latinoamericano de la traducción se había vuelto muy prolífico, con Argentina ostentando la hegemonía editorial dentro del mundo de habla hispana: “Todo empezó con la cruenta Guerra Civil Española (1936-1939), que sumió a la industria editorial de la península en una crisis de dimensiones tales que ya no pudo atender el mercado latinoamericano” (Petersen, 2021). En consecuencia, la débil posición de España en el panorama literario y cultural mundial tras casi dos décadas de franquismo permitió a las editoriales latinoamericanas llenar este importante vacío:

Ante la oportunidad, no solo las viejas casas argentinas reorientaron parte de su actividad a la cobertura de ese mercado externo sino que también aparecieron nuevos sellos que, en algunos casos, terminaron siendo las empresas editoriales más dinámicas e innovadoras que tuvo el país en toda su historia (*ibid.*).

Además, se ha argumentado que las publicaciones emitidas en Argentina eran de calidad superior, hecho que, además del aspecto conveniente de no tener



que involucrarse con los censores franquistas, facilitó que los autores internacionales delegaran los derechos de traducción a las editoriales latinoamericanas, como ocurrió con el caso de las obras de Miller:

Durante casi diez años los libros editados en Argentina y otros países de América tuvieron una calidad superior a los publicados en España, ya que tenían libertad absoluta para adquirir materias primas de buena calidad. Por otra parte, los grandes autores extranjeros contemporáneos preferirían contratar con los editores hispanoamericanos las traducciones de sus libros para liberarlos de la censura previa española (Lago Carballo *et al.*, 2016: 93).

Las secuelas de la Guerra Civil también provocaron la transformación de las empresas españolas radicadas en Argentina, que hasta ese momento habían operado como librerías o distribuidoras en Latinoamérica:

El traspaso de la industria editorial en español hacia América se dio principalmente mediante la transformación de editoras argentinas, de las casas españolas que funcionaban como librerías o distribuidoras (*ibid.*).

En definitiva, las editoriales detrás de las traducciones al español de Henry Miller, Sudamericana y Santiago Rueda, son dos ejemplos de la expansión literaria Argentina en el mercado internacional del libro.

Al igual que ocurría en el caso de la industria editorial en Argentina, las editoriales españolas y catalanas sufrieron diferentes cambios y procesos con relación al mercado editorial del mundo hispánico. La *Ley de Prensa* de 1966 que *a priori* se percibió como una medida liberalizadora para las editoriales y las publicaciones, provocó aún más medidas preventivas por parte de las editoriales, como por ejemplo, la autocensura, con el fin de dar salida a las publicaciones. Además de la autocensura, se observa cómo los mercados sufren cambios debido al auge de las publicaciones en catalán durante los años sesenta, al concluir la prohibición de publicar en lenguas que no fueran español. Las editoriales catalanas aprovecharon esta oportunidad de mercado y se pusieron a la cabeza de la producción de libros, lo que se advierte como un factor de cambio social que llega a finales de los setenta con el fin de la dictadura franquista.

Editoriales como Edicions 62, Seix Barral, Aymà, Janés, o Aguilar son claro ejemplo de esto a través de sus publicaciones literarias y filosóficas de



autores transnacionales. Además, como Rojas (2013) ha notado, durante las últimas décadas de la dictadura, algunas editoriales y librerías abanderaron lo que se ha denominado como “disidencia intelectual”. Estos agentes introdujeron en el país diversos materiales de manera extraoficial, los cuales se distribuían en las partes de atrás de algunas librerías o se pasaban mano a mano por los círculos *underground* de Madrid y Barcelona. Aun así, como apunta Lago Carballo, era poco el “ruido” que de manera legal y oficial podían hacer: “Josep Janés fue un modelo de la nueva alternativa editorial en España, pero estaban todos amordazados, condicionados por la censura” (2006: 138). La realidad del contexto sociocultural de España durante la dictadura hizo que el público general no tuviera acceso a materiales que no fueran aceptados o “adaptados” por la censura. Solo aquellos en las “redes” —lectores de corte intelectual, con poder adquisitivo, recursos y las conexiones indicadas dentro y fuera del país— pudieron tener acceso extraoficial a materiales prohibidos, como se explica en la publicación de Lago Carballo en relación con la importación de obras publicadas en el extranjero y quiénes las podía conseguir:

[Cuando un libro llegaba para importación] tenías que hacer una traducción nominal, en unas hojas que tenían cuatro calcos, tenías que decir uno a uno el título, el autor y el número de ejemplares [...] había una cantidad, hasta cuarenta ejemplares, usted puede importar hasta cuarenta ejemplares, más allá de eso no. Y yo, como librero, me vi forzado por muchas razones a empezar. Porque había un fenómeno que conviene tener en cuenta: los libreros no eran importadores, los libreros no teníamos la habilidad de los especialistas de la importación que era los Pepe de la Torre y compañía [... esos expertos importadores] tenían debajo de la cama de su casa particular los libros prohibidos (2006: 141-143).

Sin embargo, a pesar de los cambios y complejidades del sistema editorial y la censura institucional, los editores disidentes “nunca bajaron la guardia y, conociendo la arbitrariedad e imprevisibilidad del sistema de censura, trataron de enfrentarlo con paciencia e insistencia” (Godayol, 2019: 101, mi traducción). Los siguientes fragmentos de cartas a la censura enviadas por Aymà en el particular caso de las traducciones de la obra de Miller y Nin en castellano y catalán a partir de 1965 dan cuenta de los intentos llevados a cabo por editores disidentes. Por ejemplo, la carta de Aymà a los censores relativa a la publicación de *Trópico de Cáncer* en catalán (traducción de Arbonès) afirma:



El propio Miller y muchos de sus exegetas han rechazado la acusación de obscenidad o pornografía de que fue objeto hace varios decenios por parte del puritanismo anglosajón. La verdad es que ningún crítico, ni ningún lector medianamente formado, podrá ver —si no es hipócrita o víctima de prejuicios trasnochados— en ciertas descripciones relacionadas con el sexo, aquella complacencia viciosa, aquella salacidad provocadora que caracterizan a lo pornográfico. Un crítico ha dicho que las “verdades” anticonvencionales que a través de la narración nos comunica Miller equivalen a una transfusión de sangre, de “vida viva”. En última instancia el valor que se configura en el fondo de *Trópico de cáncer*, es la entidad profunda y desgarradoramente humana del escritor, de un hombre que ha vivido plenamente, entre la risa y el *llanto*, las más extremosas, dolorosas y excitantes experiencias [...]

Por lo demás es obvio que el sexo no es —ni debe ser— ningún misterio bochornoso, no es ningún pecado, sino el conjunto de las peculiaridades de estructura y función que distinguen el macho de la hembra, un factor importantísimo y el más trascendente de nuestra fisiología, que nos pertenece y nos afecta a todos. Si es así, ¿cómo puede ser obsceno para un adulto hecho y derecho? [...]

En nuestra propia experiencia editorial tenemos un precedente que nos ilustra sobre la cuestión en el campo concreto de nuestra legislación [...]

Si esto es así, si España ha evolucionado y sigue evolucionando hacia moldes de gradual democratización, creemos que ha llegado el momento de establecer que una obra literaria de gran calidad, como la referida, que circula libremente por todo el mundo civilizado, no puede ser obstaculizada en nuestro país, máxime tratándose de un libro cuyo tiraje y precio determinarían una difusión restringida que lo harían prácticamente inasequible por el sector poco preparado para el consumo de una literatura de este carácter (Expediente 4979-75, catálogo 73/04812).

Tal y como revelan los archivos de censura estudiados en este trabajo, Aymà envió cartas de este tipo en muchas ocasiones con el objetivo de apelar los veredictos de los censores hacia las traducciones de las obras de Miller y Nin durante finales de los años 60 y hasta mediados de los 70. Normalmente, los censores se mantuvieron firmes en sus decisiones. Sin embargo, hubo momentos en que marcaron las páginas con los pasajes que debían borrarse para que la novela fuera autorizada. La traducción catalana de Jordi Arbonès de *Black Spring* (1968) es uno de los textos que, tras haber sido objeto de autocensura, se permitió circular en 1970.

Coda

Hasta ahora se ha hablado de manera muy puntual sobre la rivalidad entre las editoriales españolas y sudamericanas —mayoritariamente argentinas según se evidencia en el archivo— por obtener los derechos de traducción para publicar obras contemporáneas en español durante los últimos años del franquismo. Esto se puede apreciar en la carta de Aymà a la censura que tiene como objetivo recurrir el informe de la obra de Nin:



Teniendo en cuenta que Anaïs Nin está muy satisfecha con nuestro apoyo para publicar algunos de sus trabajos en sus *lenguas naturales* —castellano y catalán—, sería lamentable que, debido al rechazo aquí apelado, la autora se inclinara a ceder a las peticiones de su editor, quienes le aconsejan que ceda los derechos de publicación de sus novelas en español a una editorial sudamericana (Expediente 7088-65, catálogo 21/16626, énfasis añadido).

Esta información indica cuán singular y multifacético fue el caso de Anaïs Nin. Por un lado, al tratar de obtener la aprobación para traducir y hacer circular sus obras traducidas, las editoriales locales intentaron apelar al sentimiento nacional de los censores destacando las conexiones de sangre de Nin con España. Por otro lado, el hecho de que aún no circulaba en el mercado latinoamericano ninguna traducción al español de las novelas de Nin hizo posible que las editoriales españolas y catalanas anhelaran hacerse con los derechos de traducción ante las editoriales sudamericanas. Pero, además de esta “guerra editorial transatlántica”, es interesante destacar también los detalles que se incluyen en los paratextos de las dos traducciones de la obra de Anaïs Nin llevadas a cabo en España. Tanto las portadas y contraportadas como el prefacio de la versión catalana dejan entrever la lucha editorial que estaba teniendo lugar entre las editoriales españolas por apropiarse de la figura de Anaïs Nin, apelando al afecto de arraigo y la conexión de la autora con España, aunque desde dos puntos de vista geográfica y lingüísticamente distintos: Madrid vs. Barcelona. Por ejemplo, la edición en catalán *Una espia a la casa de l'amor* traducida por Manuel Carbonell en 1968 (Ediciones Proa) incluye el siguiente prefacio: “*Per nosaltres, catalans, aquesta autora ofereix un interès especial. Anaïs Nin és filla del pianista i compositor català Joaquim Nin (1883-1949)*”. Sin embargo, en la versión al castellano presentada al año siguiente por Aymà, traducida por Carmen Alcalde y M.^a Rosa aparece en la contraportada:

Anaïs Nin nació en París en 1914. Para nosotros ofrece un interés especial, ya que es hija del pianista y compositor español Joaquín Nin y gran parte de su infancia transcurrió en Barcelona [...] Nuestra Editorial se honra con publicar, por primera vez en nuestro idioma, una obra de esta escritora de sangre española, famosa entre el público anglosajón y que ha sido traducida con gran éxito al francés y alemán.

No obstante, la verdadera recepción de la obra de Anaïs Nin en España tuvo que esperar hasta los años 80 pese a que Aymà intentara por todos sus medios



publicar sus traducciones, tal y como ocurrió con que la recepción de casi toda la obra de Henry Miller —y de muchos otros autores similares— con la excepción de que, al existir traducciones de su obra hechas en el extranjero (Argentina o México mayoritariamente) al menos tales ediciones pudieron importarse de forma extraoficial y ser leídas de manera clandestina.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel Luis (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ANDRÉS, Gabriel (2012). *La batalla del libro en el primer franquismo: política del libro, censura y traducciones italianas*. Madrid: Huerga & Fierro.
- CISQUELLA, Georgina, et al. (2002). *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona: Anagrama.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi (2019). “Franco’s Invisible Legacy: Books across the Hispanic World Are Still Scarred by His Censorship”, *The Conversation*, s.p. Disponible en <https://theconversation.com/francos-invisible-legacy-books-across-the-hispanic-world-are-still-scarred-by-his-censorship-115488> [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2022]
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi (2016). “El terratrèmol de les lletres catalanes: Traducció, censura i mercat del llibre en català als anys 60.” En Laura Vilardell (ed.), *Traducció i censura en el franquisme*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 97-126.
- DELGADO, Luisa Elena (2016). “Public Tears and Secrets of the Heart. Political Emotions in a State of Crisis”. En Luisa Elena Delgado, Pura Fernández, Jo Labanyi (ed.), *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Nashville: Vanderbilt UP, pp. 262-282.
- GODAYOL, Pilar (2019). “Depicting Censorship Under Franco’s Dictatorship: Mary McCarthy, a Controversial Figure”. En Lucía Pintado Gutiérrez y A. Castillo Villanueva (eds.), *New Approaches to Translation, Conflict and Memory*. New York: Palgrave Studies, pp. 91-111.
- GÓMEZ, Cristina (2009). “Censorship in Francoist Spain and the Importation of Translations from South America: The Case of Lawrence Durrell’s *Justine*”. *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference*. Dublín: Four Courts Press, pp.132-46.
- JANÉ-LLIGÉ, Jordi (2016). “La traducción de narrativa dels anys 60 i la censura”. En Laura Vilardell (ed.), *Traducció i censura en el franquisme*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 75-96.
- LAGO CARBALLO, Antonio et al. (2006). *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936-1975)*. Madrid: Siruela.
- LARRAZ, Fernando (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.



- MASSOT I MUNTANER, Josep (2016). "Pròleg". En Laura Vilardell (ed.), *Traducció i censura en el franquisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 5-8.
- MONZÓN, Sofía (2022). "Censores, traductores y editoriales transatlánticas: la circulación de *Primavera negra* de Henry Miller en España (1960-1980)", *Entreculturas revista de traducción y comunicación intercultural*, n.º 12, pp. 101-11.
- MONZÓN, Sofía (2020). "The struggles of translating Henry Miller in Franco's Spain (1939-1975): the different versions of *Black Spring* (1936)", *Transletters. International Journal of Translation and Interpreting*, vol. 4, pp. 203-19.
- NEUSCHÄFTER, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Trad. Rosa Pilar Blanco. Barcelona: Anthropos.
- PETERSEN, Lucas (2019). "Santiago Rueda un editor insólito", *Noticias*, s.p. Disponible en <https://noticias.perfil.com/noticias/cultura/2019-08-13-santiago-rueda-un-editor-insolito.phtml> [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2022].
- ROJAS CLAROS, Francisco (2013). *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962–1973)*. Alicante: Publicaciones de la U de Alicante, s.p.
- RUIZ BAUTISTA, Eduardo (2008). *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2012). "La recepción de la narrativa del exilio republicano español: memoria, distorsión y olvido." En Georges Tyras, Juan Vila (ed.), *Memoria y testimonio: representaciones memorísticas en la España contemporánea*. Madrid: Verbum, pp. 75-91.

Diablotexto *Digital*



**Discursos y prácticas censoras
sobre la cinematografía hollywoodiense
en la España de los años 50**

***Discourses and Censorship
Practices on Hollywood Cinema
in Spain During the 50's***

**M.^a CARMEN CÁNOVAS ORTEGA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

mncanovas@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-0355-4870>

**Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2023
Fecha de aceptación: 9 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 355-375
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27393
ISSN: 2530-2337**



Resumen: El cine fue uno de los principales entretenimientos en la vida de los españoles durante la primera mitad del franquismo, y entre todas las cinematografías disponibles la estadounidense era sin duda la más popular. Por ello las autoridades franquistas atendieron siempre con especial celo a las películas hollywoodienses, que mostraban unas formas de vida muy alejadas del proyecto social que el Régimen quería instaurar. Parece por tanto interesante explorar este discurso censor que modela el ideario de los filmes en esta década bisagra del franquismo, los años 50, e indagar en la construcción de los discursos elaborados por las Juntas de Clasificación y Censura y sus prácticas sobre los filmes estadounidenses más exitosos de la época. Procuramos aquí ofrecer un estudio del texto y el contexto.

Palabras clave: cine; censura; Hollywood; Franquismo

Abstract: Cinema was one of the main entertainments in the lives of Spaniards during the first half of the Franco regime, and among all the film productions available, the American one was undoubtedly the most popular. For this reason, Francoist authorities always paid special attention to Hollywood films, which showed ways of life far removed from the social project that the Regime wanted to establish. It therefore seems interesting to explore this censor discourse that shaped the ideology of films in this key decade of Francoism, the 1950s, and to investigate the construction of the discourses elaborated by the Classification and Censorship Boards and their practices on the most successful American films of the time. We attempt here to offer a study of the text and the context.

Key words: cinema; Censorship; Hollywood; Francoism



Ir al cine durante la primera mitad del franquismo era la principal forma de diversión de los españoles. Antes de que se consolidaran otras formas de ocio, como por ejemplo la televisión, esta práctica era casi una cita ineludible en la agenda semanal de los españoles, siendo la cinematografía procedente de Hollywood la predilecta del público. En consecuencia, el Régimen franquista receló siempre de las producciones estadounidenses pues mostraban formas de vida y conductas muy alejadas del proyecto nacional que quería instaurar tras su victoria en la Guerra Civil. La desconfianza respecto a la influencia en las masas de las modas extranjerizantes que el cine pudiera difundir hizo que se vigilasen especialmente los productos fílmicos estadounidenses como parte del control social que de forma general se estableció en todos los órdenes de la vida de las gentes. Esta fiscalización de la cotidianidad de los españoles supuso la intervención directa sobre las películas de Hollywood, como bien es sabido, a través de la censura de los filmes con eliminaciones, añadidos y variaciones no sólo del sentido de los argumentos cinematográficos, sino también con cortes directos de fotogramas a través del “tijeretazo”.

Teniendo en cuenta la importancia de esta forma de ocio en la España de los años 50, como veremos en las siguientes líneas, parece interesante acercarse a la forma en la que finalmente llegan al público de la época a través del recorrido que los filmes hicieron desde que se importaron hasta que llegaron a las salas de cine españolas, lo que suponía ineludiblemente pasar por la Censura española, que se centró en vigilar particularmente un aspecto muy determinado de las cintas: la sexualidad.

Aunque este enfoque no es nuevo, hemos elegido ampliar la lente investigativa sobre los años 50 del pasado siglo, quizá la década menos estudiada del franquismo, pues se encuentra entre los autárquicos años 40 y los desarrollistas 60, que por ser las décadas tanto de instalación como de definitivo despegue del Régimen han recibido más atención en los estudios.

Por otro lado, el acercamiento de la Historia a los Estudios culturales, y al cine como fuente histórica, tiene un largo recorrido desde que Marc Ferró defendió la idoneidad de su utilización destacando su carácter testimonial



(Ferró, 1968, 1995). Para él, el historiador debía enfrentarse a las películas del mismo modo que a un documento escrito. A partir de su propuesta, y en un contexto de renovación historiográfica general, la aproximación de la disciplina histórica al cine como expresión y producto cultural ha sido una constante en la agenda investigadora mundial. En España, esta acogida ha sido sin embargo más tardía, aunque en los últimos años se están produciendo trabajos muy sugerentes que se han desarrollado con estos enfoques (Hueso, 1983 y 1998; Romanguera, 1983; Caparrós Lera, 1997a y 1997b; Camporesi, 1993, y 2001; Montero y Paz, 2012; García Carrión, 2013; Monterde, 1999; Viadero Carral, 2016) y se han acercado a las políticas cinematográficas del franquismo (Díez Puertas, 2002; León Aguinaga, 2010), las posibles influencias sociales del cine en los espectadores (Labanyi, 2002 y 2005) y en particular de las películas de Hollywood en la España de Franco (Bosch y Del Rincón, 1998 y 2000), también se han ocupado de investigar las representaciones de género en el cine español de la época (Gil Gascón, 2005; Rincón, 2014; Álvarez Rodrigo, 2022). Aunque son clásicos los estudios de Gubern y Font (1975), González Ballesteros (1981) y Neuschäfer (1994) sobre censura cinematográfica, y se ha prestado mayor atención en nuestro país, como es lógico, a la censura de películas españolas, desde hace algún tiempo se está reparando en la censura de las películas estadounidenses desde los departamentos de Traducción e Interpretación de las universidades (Ávila, 1997; Gutiérrez Lanza, 2000; Ballester Casado, 2001; Vandaele, 2015). No obstante, nuestra propuesta pretende atender a los ejes tiempo y espacio, y desarrollar el análisis fílmico a partir de un contexto muy determinado que tiene en cuenta dos lugares de partida y de llegada muy diferenciados, Estados Unidos en el pleno apogeo de la Guerra Fría y la España de Franco en la década de consolidación del Régimen.

Los contextos censores

Como decíamos en líneas anteriores, bien distintas son las realidades sociales que nos interesa considerar a la hora de enfrentarnos a los productos fílmicos hollywoodienses, y es preciso tener en cuenta que antes de que éstos se



estrenen en las pantallas de cine españolas pasarán por una triple censura: la de los grandes estudios de Hollywood, la oficial del Estado español franquista y la privada de la Iglesia española. No debe pasarse por alto que estas películas venían ya censuradas de EE.UU, lo que aliviará el trabajo de los censores españoles, que retocarán menos las películas que se importan desde el país norteamericano al menos hasta mediados de los años 50, cuando la censura de Hollywood empieza a debilitarse indefectiblemente.

El proceso censor hollywoodiense es bien conocido, pero ya antes de que apareciera el sistema de autocensura de los estudios cinematográficos, a través del Código Hays, empezaron a proliferar por Estados Unidos gran cantidad de consejos de censura estatales y municipales, pues el cine estuvo siempre bajo el ojo inquisidor de los llamados “Guardianes de la moral”: asociaciones y organizaciones, clérigos, políticos, reformadores cívicos, policías, etc. Los poderes públicos pronto crearon Juntas de censura locales, lo haría primero Chicago en 1907, Pensylvania en 1911 y Kansas y Ohio en 1913. Para el año 1915 se habían creado “ya gran cantidad de consejos de censura estatales y municipales, para imponer a las películas los criterios morales de la comunidad local” (Black, 1999: 20). La industria respondió con la creación en 1922 de la Motion Picture Producers and Distributors of America, la MPPA, al frente de la cual se colocó a William Hays, un republicano conservador deseoso de acallar las críticas de los moralistas y al mismo tiempo de atraer al mayor número de espectadores a las salas. La fórmula que encontró para dar solución al problema es conocida por todos, la creación de un código católico de censura para el cine, que empezó a implementarse de manera seria a partir de 1934, aunque la industria lo había adoptado cuatro años antes.

La Iglesia, el Gobierno y la familia eran las piedras angulares de una sociedad ordenada; que el éxito y la felicidad se derivaban del respeto a este sistema [...] y que las películas debían mostrar a las masas la conducta adecuada (Black, 1999: 29).

Creada la Oficina de Producción del Código, la PCA, ésta actuó como mediador entre la industria de Hollywood y la Iglesia Católica, siendo sus relaciones frecuentemente tirantes. La creación asimismo de la Legión de la Decencia en 1933 por la Iglesia Católica como un grupo de presión vino a



reforzar la influencia católica y sus intervenciones en el seno de la industria cinematográfica. Durante el mandato de Joseph Breen al frente de la PCA, desde 1933 hasta 1954 como censor jefe de Hollywood, ésta y la Legión de la Decencia trabajaron codo con codo en la intervención de guiones y películas. Con sede en Nueva York, la Legión de la Decencia en teoría sólo se encargaba de clasificar las películas de acuerdo con un sistema de cuatro niveles en función del contenido más o menos cuestionable desde un punto de vista moral y sexual. La última clasificación, que suponía la condena de la Iglesia, era muy temida por los productores que veían peligrar sus ingresos en taquilla. En la práctica, los guiones se enviaban extraoficialmente a la Legión para conocer una posible clasificación condenatoria y poder revisar y cambiar los aspectos más problemáticos de los filmes según el gusto católico. En consecuencia, oficiosamente, eran los católicos los que decidían qué podía verse o no en las películas que producía Hollywood. Por su parte, la oficina de Breen, la PCA, exigía el visto bueno y sello correspondiente para que las películas pudieran ser estrenadas. La aplicación del Código se hacía a nivel del guion, desde la planificación misma de los filmes, planteando otras formas de narración y utilizando estrategias de compensación narrativa. Si el mal era mostrado en la pantalla, debía castigarse de modo debidamente ejemplarizante. Si en algo fue efectivamente original y práctico fue el hecho de estar gestionado directamente por el sector cinematográfico, pues las censuras locales aunque fueron eficaces nunca estuvieron coordinadas a nivel nacional, y lo que podía condenarse en un estado podía permitirse en otro.

Compartieron por tanto ambas censuras, la española y la de Hollywood, el incuestionable denominador común del catolicismo, que estuvo muy presente en la elaboración del Código Hays y que servirá de inspiración a otras cinematografías nacionales, entre ellas la española, aunque la primera estará administrada por la industria y la segunda directamente por el estado. Aunque en nuestro país no existió un código de censura normativizado hasta 1963, la práctica censora franquista estuvo fuertemente influida por el Código norteamericano si bien la falta de una norma establecida, como decimos, para aplicar la censura, hizo que frecuentemente los criterios para aplicarla fueran



arbitrarios y poco ordenados. Los juicios censores en consecuencia estuvieron fuertemente influidos por la ideología de quien los aplicaba y es fundamental entender que en la dinámica del franquismo las fuerzas que integraron el Régimen, sus ideologías y proyectos nacionales, aunque convivieron, fluctuaron en su capacidad de influencia y poder a lo largo de la dictadura. Pese a que en realidad las fronteras ideológicas no estuvieron tan definidas, es importante destacar que el contexto histórico, que tiene a la Guerra Fría como telón de fondo, produjo un viraje incuestionable en los planteamientos definitorios del Régimen, que en estos años busca la legitimidad internacional que le permita obtener ayuda económica y financiera y el respaldo de los organismos internacionales como paso al fin del ostracismo internacional y de la miseria económica. España se redefine estos años como un aliado necesario en la contención del avance comunista y se presenta como reserva espiritual de Occidente. Consecuentemente se desfascistiza, aunque no arrincona del todo a Falange, que sigue muy presente en la vida política de la primera mitad de los años 50, si bien ésta se va anquilosando a lo largo de la década. Los idearios nacionales diversos, presentes durante todo el franquismo, cohabitaron y se combinaron correlativamente en la composición de las Juntas de Censura, compuestas a principios de la década por miembros mayoritariamente falangistas que dieron paso a lo largo de los años 50 a elementos más cercanos al conservadurismo y el catolicismo en congruencia con sus redefinidos planteamientos nacionalcatólicos, más aceptables para la comunidad internacional.

En cualquier caso, y aunque el contenido doctrinal de la censura en España no está específicamente definido y como hemos comentado en otras líneas no se normativiza hasta 1963, cuando se legisla particularmente sobre la materia, la impronta católica está presente en su aplicación desde que empieza a implementarse en 1937, antes de que finalice la guerra. Si bien muchos falangistas camisas viejas forman parte de las Juntas de Censura durante los años que estudiamos, a partir de 1946 su capacidad de influencia en el seno de las mismas será limitado, pues en su formación, compuesta por un Presidente, Vicepresidente, y diez vocales “libremente designados por el Ministerio a



excepción del Vocal representante de la Iglesia, que será nombrado a propuesta del Ordinario diocesano” (Orden de 28 de junio de 1946, BOE 19 de julio de 1946), tendrá especial relevancia el voto del vocal eclesiástico que “será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto” (BOE 19 julio de 1946), confirmándose que una vez acabada la Segunda Guerra Mundial la inclinación ideológica de la Junta cambia, dándose un giro católico. Aunque en 1952 se sustituye la Junta Superior de Orientación Cinematográfica de 1946 por la recién creada Junta de Clasificación y Censura y se reduce el número de vocales, se mantendrá el voto del vocal eclesiástico otorgándole una especial consideración, si bien en la práctica los votos del Presidente y del Vicepresidente tendrán más peso *de facto* en las deliberaciones de las Juntas.

Con todo, la inspiración de la doctrina católica es incuestionable en los criterios censores y así queda expuesto en el proyecto de Código que el censor Francisco Ortiz Muñoz presentó en una conferencia pronunciada en el salón de actos del CSIC el 21 de junio de 1946, titulada “Criterio y normas morales de censura cinematográfica” (Ortiz Muñoz, 1946). El texto, prácticamente una reproducción del Código Hays que quedó en una mera propuesta, es interesante porque, aunque no tuvo aplicación práctica, nos puede servir como guía de las argumentaciones que subyacían en la práctica censora, ya que a la articulación de su propuesta precede una interesante disertación que justifica la labor censora. Este censor, de largo recorrido en la censura estatal, señalaba:

El Estado español se ha declarado católico desde el principio del Movimiento Nacional. Esta declaración significa que ha tomado las normas dogmáticas y morales del catolicismo como ley fundamental en su actuación en cuanto Estado. Un Estado católico debe juzgar de la existencia y eficacia de esas causas corruptoras según la doctrina católica. Los organismos de censura [...] deben impedir todo lo que contravenga al dogma o a la moral católica, y en cuanto pueda tener trascendencia social (Ortiz Muñoz, 1946: 6-7).

Como puede observarse en la cita, la identificación del Estado franquista con la doctrina católica será absoluta; no obstante, los criterios para aplicarla, declara Ortiz Muñoz, no pueden ser tan severos en la censura civil como en la religiosa que, como veremos, fue más dura en sus juicios que la estatal. Haciendo uso de la “prudencia política”, el censor desaconseja una excesiva prohibición de



temas, que pueden ser “vigorosos y fuertes”, siempre que se presenten de manera pulcra, “sin concesiones al instinto lascivo” y siempre que la “resolución o desenlace sea ejemplar y aleccionador” (1946: 18).

Esta compensación narrativa de castigos ejemplarizantes que propugna el Código Hays es la que en la censura franquista mandará a la hora de ejercerla de manera práctica. De hecho, Ortiz Muñoz declara que su propuesta está prácticamente copiada del Código norteamericano, si bien acentúa su necesidad de intervención en una materia que preocupa particularmente al franquismo: la sexualidad, precisando por tanto de unas particulares normas para el pueblo español, ya que

el español, por temperamento, reacciona siempre virilmente ante cualquier motivo sensual...en otros países, de temperamento poco sanguíneos, de climas fríos [...] las gentes acaso permanecen insensibles [...] (1946: 13-14).

Por tanto, la sexualidad será un campo abonado para la intervención de la censura civil, con la explicitación de cortes directos de fotogramas, así como será asociado a lo moralmente decente o moralmente prohibido. Moralidad y sexualidad se encuentran perfectamente imbricados en los discursos de los censores estatales, a menudo centrándose en las conductas y cuerpos de los sujetos femeninos, pero no sólo en ellos, sino que en su concepto esencialista de lo que debía ser la masculinidad y la feminidad, definían lo que era una sexualidad correcta o incorrecta, a través de la eliminación de temas como la homosexualidad, el adulterio o la promiscuidad sexual. Como armas, no solo el “tijeretazo”, sino el doblaje, que se establece obligatoriamente para todas las producciones extranjeras cuando el franquismo se instala en el poder, y que se mantiene pese a no ser ya obligatorio a partir de 1946, lo que permitió la modificación de diálogos y argumentos.

La intervención censora estatal española se vio incrementada en la segunda mitad de la década de los 50. Los productos fílmicos estadounidenses que llegarán a España se producen en un contexto diferente, pues la industria de Hollywood sobre todo a partir de 1952 y 1953 empezará a perderle el miedo a la Oficina de Breen. Existen algunos hitos importantes que contribuyeron a crear un entorno más propicio que permitirá una mayor libertad en la



presentación de temas en forma y fondo, y que tienen origen en dos sentencias históricas de la Corte Suprema de Estados Unidos. La primera, el caso *Paramount*, se refiere a una sentencia antitrust de 1948 que hace que las *Majors*, las grandes empresas integradas que monopolizaban el negocio de la producción, distribución y exhibición de filmes, deban desprenderse de las salas de cine, con lo que empiezan a perder el control absoluto que tenían hasta entonces en el proceso de producción y consumo de productos fílmicos. La segunda, el caso *Burstyn*, también conocido como “la decisión milagrosa”, en 1952, suponía que el cine debía quedar bajo la tutela de la Primera Enmienda, como cualquier otro medio de comunicación. Aunque la censura estadounidense no se elimina, empiezan a eliminarse barreras legales que finalmente permitan una revisión del Código de Producción a partir de 1956. Incluso la Legión de la Decencia se verá obligada a revisar su sistema de clasificación por edades a finales de los años 50. Todo ello permite que en Estados Unidos se produzcan a mediados de la década películas que antes habrían sido impensables. Las películas de Otto Preminger *La luna es azul* (1953) y *El hombre del brazo de oro* (1955) se estrenaron sin el sello de la PCA, por tanto, sin el visto bueno de la censura, y obtuvieron sin embargo una excelente acogida de público. En España por el contrario el primer filme no se estrenó nunca, pues trataba el tema de la virginidad y el adulterio de manera frívola y cómica, y el segundo lo hizo en 1967, ya con el más aperturista José M^a García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía. Estos dos ejemplos nos dan la anécdota para entender que el paternalismo del Estado franquista no permitirá nunca la transgresión de los ideales del Régimen, teniendo a la familia tradicional como célula social básica, la cual debía reproducir la escala jerárquica y autoritaria del Estado. Éste, igual que un padre que cuida y protege a sus hijos, debería encauzar los mensajes más transgresores de acuerdo con los principios del nacionalcatolicismo, procurando la salvaguarda de la integridad moral del pueblo español, amenazada por modas y costumbres foráneas y corrompidas.

Por su parte la Iglesia católica estuvo desde fechas tempranas muy preocupada por la moralidad del cine. Harto conocida es la encíclica *Vigilanti*



Cura de 1936, en la que el Papa Pío XI elogiaba la creación de la Legión de la Decencia, y declaraba que

[...] no existe hoy un medio más potente que el cinematógrafo para ejercer influencia sobre las multitudes, tanto por la naturaleza misma de la imagen proyectada sobre la pantalla, cuanto por la popularidad del espectáculo cinematográfico y por las circunstancias que le acompañan [...] Es, por tanto, una de las necesidades supremas de nuestro tiempo vigilar y trabajar con todo esfuerzo para que el cinematógrafo no siga siendo escuela de corrupción [...] Por esto será necesario que en todos los países creen los obispos una oficina permanente nacional de revisión que pueda adelantar las buenas películas, clasificar las demás y hacer llegar ese juicio a los sacerdotes y a los fieles [...] (Pío XI, Encíclica *Vigilanti Cura*, 29 junio 1936).

Con estas instrucciones en perspectiva y lamentándose del debilitamiento de la censura oficial del Estado, el 17 de febrero de 1950 la Comisión de Ortodoxia y Moralidad, de acuerdo con la dirección central de Acción Católica, aprueba las *Instrucciones y Normas para la Censura moral de Espectáculos* y crea asimismo el 8 de marzo del mismo año la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos. A partir de este momento, la Iglesia católica española aúna y concentra en un único organismo las acciones que con anterioridad hasta esta fecha habían llevado a cabo organizaciones católicas de carácter privado, como la Confederación Nacional de Padres de Familia y las Congregaciones Marianas y el Secretariado Central de Espectáculos de Acción Católica. Cada una de ellas había desarrollado un sistema clasificatorio de filmes que con la creación de la Oficina Nacional convergen en uno. Se tratará de una tabla de clasificación numérica asociada a determinadas edades en función de su peligrosidad moral, que será difundida a través de *Ecclesia*, la revista de Acción Católica, portavoz oficiosa de la Iglesia en España, y a través de la publicación regular de guías y fichas en la prensa católica, así como estarían disponibles en las iglesias que frecuntaran los fieles. La tabla quedaba de la siguiente manera:

1.- Todos, incluso niños (hasta los 14 años); 2.- Jóvenes (de 14 a 21 años); 3.- Mayores (a partir de 21 años); 3-R.- Mayores, con reparos (a partir de 21 años, pero con sólida formación moral); 4.- Gravemente peligrosa (Rechazable para todos).

La censura eclesiástica fue más dura en sus juicios que la censura civil del Estado. De hecho, muchas películas fueron condenadas con un número 4, es



decir, gravemente peligrosas y por tanto rechazables para cualquier buen católico, y sin embargo la censura estatal la autorizó para mayores de 14 o 16 años¹.

También estuvieron en desacuerdo censura civil y censura eclesiástica en lo que se suponía que era tolerado o no para niños y jóvenes. Muchos filmes considerados aceptables y por tanto autorizados para todos los públicos por las Juntas de Censura, fueron clasificados por la Iglesia con un número 2, que englobaba edades comprendidas entre los 14 y los 21 años.

Fueron muchos los ejemplos que manifiestan una falta de armonía entre lo que toleraba o no la Iglesia católica española y el Estado español a través de la censura oficial. No obstante, y aunque la censura estatal no fuera lo suficientemente exigente para la Iglesia, que se mostró más inflexible con los planteamientos de la cinematografía hollywoodiense, estos productos fílmicos fueron muy examinados por la censura civil, habida cuenta de que las cintas que venían de Estados Unidos eran las más exitosas y preferidas entre el público de la época, más susceptibles de influir en el ánimo del espectador, lo que requería una inspección desarrollada con especial ahínco.

La práctica censora

Podemos afirmar que durante el franquismo el principal modo de entretenimiento de los españoles era ir al cine. Esta actividad, no se configuraba solo como una experiencia individual, sino que era fundamentalmente colectiva, a través de la ritualización de una práctica que se había convertido en una costumbre para millones de personas. En 1953, en una encuesta realizada por el Instituto de la Opinión Pública titulada “Así pasan el domingo los españoles” (Opinión, Boletín del IOP, n.º 14, julio 1953), el 27% de los encuestados declaraba que iba al cine, porcentaje muy superior al resto de entretenimientos disponibles en la época, pues aventajaba a los que iban al fútbol (14%), oían la radio (14%), o iban a los toros (2%).

¹ La ley irá fluctuando en lo que respecta a la frontera de edad que inauguraba el “para mayores”, estableciendo finalmente en 1954 el límite de edad en los dieciséis años (Orden 30 noviembre 1954).



Entre las razones, el precio barato de la entrada, la falta de otras alternativas de ocio como por ejemplo la televisión, puesto que aunque empieza a emitir en 1956 su uso se popularizará ya en la década de los sesenta, una amplia red de cinematógrafos diseminada por el territorio, disponibles y accesibles para la gran mayoría de españoles que contaban además con una amplitud de horarios muy considerable gracias a la sesión continua, y que eran además lugares muchas veces mejor acondicionados que las propias casas, que carecían de refrigeración o calefacción en los años que estudiamos. No debemos desdeñar además otros motivos de índole emocional que atraían al público a las salas, como la necesidad de evasión a través de la experiencia que les proporcionaba el visionado de una película, una vivencia que les hacía escapar por un par de horas de la grisura en la que el franquismo aún estaba instalado. Entre todas las cinematografías, el *American way of life*, exportado al mundo por Hollywood como un modo de vivir cimentado en el bienestar y en las dinámicas del confort en plena Guerra Fría, era el más atractivo para el espectador de la España franquista. Fue sin duda la cinematografía triunfante entre todas las disponibles en la época. La falta de datos de taquilla, disponibles sólo a partir de los años 60, empujan al investigador del periodo a desarrollar otras estrategias y apoyarse en otros datos para fundamentar tal afirmación. La permanencia en cartel se convierte en un buen instrumento que nos permite apreciar hasta qué punto fueron las películas de Hollywood las predilectas del público español de los años 50. Durante las temporadas cinematográficas comprendidas entre los años 1949 y 1961, los filmes estadounidenses estuvieron en cartel una media de 25,72 días, por encima de los españoles (17,54), italianos (18,05), franceses (15,71) o ingleses (20,44)².

Teniendo en cuenta los gustos del público, la censura se encargará de que contenidos o estéticas cuestionables puedan adecentarse para las

² Los porcentajes, de elaboración propia, han sido realizados calculando el promedio de días en cartel de las películas exhibidas en España durante la década de los 50, concretamente entre 1949 y 1961, a partir de los datos disponibles en el CICE (Centro Informativo Cinematográfico Español), cuyo archivo puede consultarse en la Fílmoteca Española.



pantallas españolas y evitar que penetren en el pensamiento o en los hábitos de los espectadores.

Los filmes serán revisados varias veces, mínimo dos, pues deben presentarse a la censura en versión original primero, donde se decidirá si se permite la importación y el doblaje de las cintas, y en versión doblada después, para poder comprobar si el resultado final es tolerable o no. Ya en el primer visionado los censores expresarán si es necesario hacer algún corte o modificación de diálogos, y en muchas películas su aprobación quedará en suspenso hasta que no se haya visto ya modificada. Una vez hechas las modificaciones por las empresas distribuidoras, se vuelve a presentar a la censura para que determine si finalmente la aprueba, se autoriza para todos los públicos o para mayores de 14 o 16 años, si debe volver a modificarse, o si, con todo, se prohíbe definitivamente.

A la hora de implementar la censura será fundamental, como ya se ha señalado anteriormente, el principio aleccionador y correctivo en el desenlace de las tramas fílmicas. No resulta redundante insistir en que la práctica fue muy subjetiva y su ejercicio muy arbitrario, y aunque se percibe una similitud semántica en las argumentaciones que los censores plasmaron negro sobre blanco en sus informes, así como tendieron en general a no contradecir la autoridad moral de ciertos miembros, que por trayectoria o rango eran considerados especialmente, pueden percibirse disonancias ideológicas sobre aspectos o temas a los que ciertos vocales darán más importancia y que serán más triviales para otros.

En general, muchos aspectos morales quedarán resueltos con un final compensatorio en el que se condene la maldad. *Vértigo, de entre los muertos*, (Alfred Hitchcock, 1958) venía ya censurada de Estados Unidos. La Oficina de la PCA, encabezada por Geoffrey Shurlock que había sucedido a Joseph Breen en el cargo desde 1954, se había mostrado muy preocupada tanto por las blasfemias como por el sexo ilícito entre la pareja protagonista, así como había sugerido que el final debía quedar claramente expuesto enfatizando que el malvado Gavin Elster tendría que ser juzgado. Hitchcock eliminó algunas blasfemias, pero en general ignoró la mayoría de las proposiciones de la PCA,



debilitada ésta ya a finales de los años 50. Finalmente, el director británico se vio obligado a filmar un final alternativo en caso de que la Legión de la Decencia mostrase serias oposiciones. Este final no fue utilizado en Estados Unidos; sin embargo, para que el filme pudiera ser exhibido en España fue determinante. La película se presentará a la censura en versión original el 26 de noviembre de 1958, prohibiéndose. Tanto el carácter morboso de la cinta, como el tema de la reencarnación fueron motivos suficientes para que tanto el vocal eclesiástico, el Rvdo. Padre Juan Fernández, como el vocal religioso Andrés Avelino Esteban, la prohibiesen, declarando que

“todo se desarrolla en un ambiente morboso de transmigración de las almas o encarnación de unas en otros seres, que todo influye para que se prohíba esta película” (Expdte. Censura cinematográfica 18540, AGA 36/3684).

Los vocales conservadores ultracatólicos Pío García Escudero y José Luis García de Velasco se mostrarán más preocupados por el adulterio y la falta de un final con castigo ejemplarizante. Ante la prohibición, Paramount Films España presentará sus propuestas de modificación que incluían cambios en los rollos 7, 8, 9, 13 y 14 y presentando además un anexo con “el segundo final que se hizo para la referida película”, que Hitchcock rodó para apaciguar las presiones de la censura de la PCA y la Legión de la Decencia, pero que finalmente no utilizó. En el guion que se transcribe en dicho anexo se puede leer:

ESCENA 46: INTERIOR ESTUDIO DE MIDGE.

VOZ RADIO.- Una vez liquidadas las propiedades de su esposa, Gavin Elster marchó al extranjero y su último paradero conocido fue Suiza, pero ahora se tiene fundamento para creer que se encuentra en otro lugar, probablemente en el sur de Francia. El capitán Hansen ha declarado que no cree que haya dificultad en obtener su extradición una vez que haya sido localizado. Otras noticias locales... (Expte. Censura cinematográfica 18540, AGA 36/3684)

Este final, no obstante, no resultaba lo suficientemente aleccionador por lo que la Paramount además propone que,

Como se trata de una información facilitada a través de la radio, se puede decir lo que esta Junta Superior juzgue más oportuno al respecto y dejar sentado con toda exactitud que el asesino Gavin Elster ha sido detenido y obtenida su extradición para



ser juzgado y conducido a la silla eléctrica (Expdte. Censura cinematográfica 18540, AGA 36/3684)

El filme volverá a ser revisado esta vez por la Comisión Superior de Censura, prohibiéndose por todos los miembros a excepción del presidente José Muñoz Fontán que manifiesta que con las modificaciones hechas es preciso que vuelva a examinarse. La cinta finalmente se autoriza para mayores de 16 años y se estrena el 29 de junio de 1959 simultáneamente en el Palacio de la Prensa y el cine Roxy B, con una excelente acogida de público, permaneciendo en cartel 63 días. La censura eclesiástica por su parte la calificó con un número 3, es decir, para mayores de 21 años, por su “ambiente morboso y personajes desequilibrados” (*Ecclesia*, n.º 944, 15 agosto 1959).

Resulta de vital importancia entender que un contexto más permisivo permitió que la película se estrenase tanto en Estados Unidos, con pocas modificaciones, como en España, pues de no ser por la intervención del más liberal presidente de la Junta, José Muñoz Fontán, probablemente nunca se hubiera autorizado.

Hubo no obstante otras áreas temáticas que no eran negociables, ni en Estados Unidos ni en España, como fue la cuestión del tratamiento de la homosexualidad en las películas. Cuando la obra de Tennessee Williams *La gata sobre el tejado de zinc* (1955) quiso ser llevada al cine por un productor independiente, Geoffrey Shurlock dejó muy claro desde el principio que este tema debía hacerse desaparecer de la trama pues, aunque el Código de producción se había renovado hacia mediados de la década, permitiendo otros temas controvertidos como por ejemplo la prostitución o el adulterio, éste era un contenido en el que la Oficina de la PCA se mostraba aún intransigente. El proyecto fue retomado por MGM. La adaptación de la obra se le encargó a Richard Brooks, que habilidosamente sustituyó toda sospecha de homosexualidad de Brick por un sentimiento difuso de inmadurez, anhelos perdidos de éxito profesional y la nostalgia de un tiempo pasado glorioso. En el filme, el personaje principal interpretado por Paul Newman piensa que fue la aventura consumada entre su mujer y su amigo Skipper lo que llevó a este último a quitarse la vida. A la PCA “le encantó que el estudio hubiera corregido



completamente el problema de la homosexualidad que tenía la obra de teatro y lo hubiera sustituido por debilidades de la carne más corrientes” (Black, 1999: 300).

Aunque la cuestión de la homosexualidad había sido modificada por los estudios de la MGM, cuando la película fue presentada en España a la censura civil las sospechas de que la relación entre Skipper y Brick era algo más que una amistad no se habían disipado lo suficiente para algunos de los censores. La cinta es visionada por primera vez en versión original el 10 de junio de 1959, quedando en suspenso su autorización hasta que no se presentasen los diálogos definitivos pues para la mayoría de los vocales resultaba “desagradable” y “oscura”. El padre Andrés Avelino Esteban manifestaba en su informe:

La trama es en su propia iniciación desagradable por las suspicacias a cerca de la amistad entre uno de los hijos y un amigo...Queda todo confuso...Conviene examinar los diálogos detenidamente antes de decidir sobre la película. (Expdte. Censura cinematográfica 18784. AGA, 36/3695)

Así, el censor reaccionario Mariano Daranas también declaraba en su informe que el tema era “escabroso” y que estaba además “agravado por una eventual traducción al castellano verdaderamente choconera [*sic*] que conviene tamizar y arear [*sic*] en la versión española definitiva” (Expdte. Censura cinematográfica 18784. AGA, 36/3695). Presentada de nuevo con la traducción de los diálogos corregidos, aunque aún en versión original, en sesión de 2 de julio del mismo año, el vicepresidente Alfredo Timermans, a pesar de reconocer que es “cruda y extraña a nuestra mentalidad”, no consideraba que existiesen motivos para prohibirla, y el vocal eclesiástico Juan Fernández, aunque la considera “estúpida y tonta”, no juzgaba que pudiera ofrecer ningún reparo. El padre Andrés Avelino Esteban, que en la anterior sesión se había inquietado por la confusa amistad entre Brick y Skipper, escribirá:

Atendido el sentido del diálogo en los momentos básicos de las relaciones entre los dos amigos nada en él sugiere unas relaciones indignas...Aún queda el desvío del marido de su mujer...pero parece que la sospecha de que hubiera sucedido algo entre ella y el amigo lo explica...La trama contiene toda la dureza señalada, pero no es escandalosa (Expdte. Censura cinematográfica 18784. AGA, 36/3695)



Pese a haber realizado las modificaciones pertinentes en el diálogo de la película, y haber disipado toda duda de las relaciones entre los amigos, el censor Mariano Daranas guardaba aún reticencias, considerándola inmoral,

[...] pero no por lo que la malicia pudiera sospechar. Las relaciones entre el marido despegado y el amigo muerto no tienen nada de perversión. Pero ¿hasta qué punto es moral que el matrimonio unido y prolijo sea antipático y sórdido, y el matrimonio descarriado y estéril el simpático, y por último el predilecto y beneficiario del padre millonario y testamentante? (Expdte. Censura cinematográfica 18784. AGA, 36/3695).

Finalmente, en sesión de 23 de octubre, y ya en versión doblada, se autoriza definitivamente la película para mayores de 16 años. Sabemos que desde julio hasta octubre el filme sufrió alguna que otra modificación más, concretamente en el rollo 10, aunque no se han conservado en la documentación de los expedientes dichas especificaciones. Con todo, el secretario de la Junta, el censor Francisco Ortiz Muñoz, consideraba llamativa la presencia de Elisabeth Taylor en combinación en el rollo 3 y había sugerido su eliminación; no obstante, al ser técnicamente muy difícil la supresión sin que el corte pudiera ser notado por los espectadores, y al no haber tampoco ningún otro vocal que hubiera insistido en ello, mostraba su conformidad con la versión presentada. Eso sí, antes de su estreno, el título debía ser cambiado eliminando la palabra “caliente”.

El filme se estrenó el 1 de febrero de 1960 en el cine Callao, permaneciendo en cartel cincuenta y tres días. La Iglesia, por su parte, le otorgó una calificación de 4; es decir, “rechazable”, pues la cinta presentaba a una familia que era la antítesis de lo que la Iglesia predicaba:

[...] llena de taras espirituales y humanas, en la que han hecho presa la codicia, el odio, la venganza y otras bajas pasiones, en un ambiente muy desagradable y de extrema dureza (*Ecclesia*, n.º 975, 12 de marzo de 1960).

De sobra se conocen otros procedimientos utilizados por las Juntas, que sin pudor decretan el tijeretazo de fotogramas que dejaban demasiada carne a la vista, para evitar “el realce provocativo e incitante de aquellas partes del cuerpo [que pudieran] suscitar más directamente el instinto y el apetito sensual” (Ortiz Muñoz, 1946:9). Prohibidas y cortadas quedaron las escenas de desnudo o



semidesnudo, de vestirse o desnudarse. También están los expedientes censores repletos de instrucciones que pedían “aligerar los besos”, o prohibirlos, sobre todo si eran con la boca abierta. Consecuentemente, y al realizar los cortes muchas veces en momentos decisivos de las tramas fílmicas, el resultado era la pérdida de seguimiento o sentido de los argumentos cinematográficos, quedando los espectadores perplejos ante el giro o la precipitación de los asuntos clave de las películas.

Aunque fue eficaz en muchos momentos, la censura no pudo impedir que penetrasen en el país aires de modernidad a través de los filmes que venían de Hollywood. Si bien la censura en Estados Unidos fue también mojigata, a partir de mediados de los años 50 aparecen, como ya se ha comentado, temas y estéticas más arriesgadas. Por mucho que la censura española quisiera ahormar estos planteamientos a los idearios del Régimen, había un trasfondo modernizador en la filmografía estadounidense que no se podía corregir. El *American Way of Life* presente en las películas seguiría siendo una aspiración y un modelo para la mayoría de los españoles.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro (2022). *Fisuras En El Firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*. Valencia: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.
- ÁVILA, Alejandro (1997). *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: CIMS.
- BALLESTER CASADO, Ana (2001). *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje: (1928-1948)*. Granada: Comares.
- BLACK, GREGORY (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. (1999). Madrid: Cambridge University Press.
- BOSCH, Aurora y DEL RINCÓN, M.^a Fernanda (2000). “Dreams in a Dictatorship. Hollywood and Franco’s Spain, 1939-1956”. En Wagneleitner, Reinghold y Tyler May, Elaine (eds.), *Here, there and everywhere. The foreign Politics of American Popular Culture*. London: University Press of New England, pp. 100-116.
- CAMPORESI, Valeria (1993). *Para grandes y para chicos. Un cine para los españoles, 1940- 1990*. Madrid: Turfan.
- CAMPORESI, Valeria (2001). “Historias lejanas. Lecturas de “Lo que el viento se llevó” en la España franquista”, *Historia Contemporánea*, n.º 22, pp. 67-80.



- CAPARRÓS LERA, José María (1997a). *Cien películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza.
- CAPARRÓS LERA, José María (1997b). "Análisis crítico del cine argumental", *Historia Antropología y Fuentes orales: Voz e imagen*, n.º 18. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat y Universitat de Barcelona, pp. 89-102.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2002). *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- ACCIÓN CATÓLICA ESPAÑOLA (1959). *Ecclesia: Órgano de la Dirección Central de Acción Católica Española*, n.º 944. Madrid: Acción Católica Española.
- ACCIÓN CATÓLICA ESPAÑOLA (1960). *Ecclesia: Órgano de la Dirección Central de Acción Católica Española*, n.º 975. Madrid: Acción Católica Española.
- "Expediente de censura cinematográfica, *Vértigo*, de entre los muertos". AGA 36/3684, n.º 18.540.
- "Expediente de censura cinematográfica, *La gata sobre el tejado de zinc*". AGA 36/3695, n.º 18.784.
- FERRÓ, Marc (1968). *La Grande Guerre, 1914-1918*, París: Gallimard.
- FERRÓ, Marc (1995). *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta (2013). *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al periodo 1936-1977*. Madrid: Ed. Complutense.
- GUBERN, Roman y FONT, Domenech (1975). *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
- GUTIERREZ LANZA, Camino (2000). *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*. León: Universidad de León.
- HUESO, Ángel Luis (1983). *El cine y la historia del s. XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- HUESO, Ángel Luis (1998). *El cine y el s. XX*. Barcelona: Ariel.
- LABANYI, Jo (2002a). "El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50." *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, n.º 2, pp. 253-262.
- LABANYI, Jo (2002 b). "Historia y mujer en el cine del primer franquismo", *Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 15, pp. 42-59.
- LABANYI, Jo (2005). "El cine como lugar de la memoria en películas, novelas y autobiografías de los años setenta hasta el presente". En Winter y Resina (Eds.) *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid: Editorial Vervuert, pp. 157-171.
- LEÓN AGUINAGA, Pablo (2010). *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MONTERDE, José Enrique (1999). "Historia y Cine. Notas introductorias". *Cuadernos de la Academia*, n.º 6, pp. 7-21.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos Editorial.



- ORTIZ MUÑOZ, Francisco (1946). *Criterio y normas morales de Censura cinematográfica. Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de junio de 1946*. Madrid: Magisterio español.
- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio (2012). *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles*. Madrid: Rialp.
- PIÓ XI [1943] (1936). *Encíclica Vigilanti Cura*. Santiago de Chile: Splendor. Disponible en <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/54555/1/208214.pdf> [Fecha de consulta: 3 de enero de 2023].
- RINCÓN, Aintzane (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- VANDAELE, Jeroen (2015). *Estados de gracia. Billy Wilder y la censura franquista. (1946-1975)*. Leiden, Boston: Brill. Rodopi.
- VIADERO CARRAL, Gabriela (2016). *El cine al servicio de la Nación (1939-1975)*, Madrid: Marcial Pons.

Diablotexto

Digital



Aproximación al estudio de las redes teatrales en Bizkaia (1939-1975): notas sobre espacios, modos de difusión, grupos y autores

Approach to the Study of Theatre Networks in Bizkaia (1939-1975): Notes on Spaces, Modes of Dissemination, Groups and Playwrights

**MARINA RUIZ CANO
LE MANS UNIVERSITÉ**

marina.ruiz_cano@univ-lemans.fr
<https://orcid.org/0000-0002-2091-7647>

**Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2023
Fecha de aceptación: 23 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 376-398
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27631
ISSN: 2530-2337**



Resumen: El presente artículo pretende arrojar luz sobre los modelos de creación y difusión teatral en Bizkaia entre 1939 y 1975. Para ello, hemos querido catalogar los diferentes actores de la historiografía teatral: las compañías, los autores y las salas teatrales. Hemos prestado atención a cuestiones relativas a la política cultural del momento, en particular a la labor realizada por las editoriales y las radios a la hora de difundir las obras dramáticas.

Palabras clave: teatro; Bizkaia; Franquismo; difusión; creación

Abstract: This article aims to shed light on the models of theatrical creation and dissemination in Bizkaia between 1939 and 1975. To do so, we have catalogued the different actors in the theatrical historiography: the companies, the authors and the theatres. We have paid attention to questions relating to the cultural policy of the time, in particular to the work carried out by publishers and radio stations when it came to disseminating dramatic works.

Key Words: theatre; Bizkaia; Francoism; dissemination; creation



El presente artículo pretende contribuir a la investigación sobre la historiografía teatral en Bizkaia durante el franquismo. La elección de esta provincia viene motivada por la escasez de trabajos sobre esta cuestión, lo que hace que la producción y difusión teatral vizcaína sea doblemente marginal (por su forma y por su situación periférica). De hecho, los estudios sobre el teatro del País Vasco ocupan un lugar secundario, o incluso inexistente, en las historias teatrales de España, reforzando así el discurso y el canon centralistas.

En esta época, y ya en el primer tercio del siglo XX, la actividad escénica en las diferentes provincias de este territorio histórico es muy desigual. Destaca, sin ninguna duda, el dinamismo de la escena guipuzcoana, más rico tanto en número de producciones, como en formaciones propuestas y estudios al respecto. Entre los factores que influyen en esta afición, puede citarse el peso de Marcelino Alzaga, Toribio Alzaga y Dolores Agirre, así como la existencia de la Academia de Declamación Vasca, la creación en 1932 de un concurso de literatura dramática impulsado por la revista *Antzerti* o la celebración, desde 1934, del *Eusko Antzerti Eguna* o Día del Teatro Vasco (Goenaga, 2021: 22). Antonio María Labayen, dramaturgo donostiarra, fue partícipe de estas dos últimas iniciativas y autor del estudio *Teatro Euskaro*, publicado en dos tomos en 1964 y 1965, y que aporta numerosos datos sobre las compañías, espectáculos y certámenes teatrales en Gipuzkoa, con apenas cinco páginas bajo la rúbrica “El teatro vasco en Vizcaya” que evidencian la escasez de teatro en esta provincia. Esto no significa que no hubiera representaciones en esta provincia durante la guerra, pues sí que había funciones tanto en castellano como en euskera (Urkizu, 2009a: 350 y ss.). Autores como Resurrección María Azkue, Manu Sota, Esteban Urkiaga o Arturo Campión habían cimentado, en el primer tercio del siglo XX, una afición teatral en Bizkaia cuyos núcleos principales eran Bilbao, Getxo, Durango, Mungia, Lekeitio y Bermeo (Goenaga, 2021: 23)

Dos trabajos más recientes se centran en la vida teatral guipuzcoana: *El teatro en Gipuzkoa (1970-1986): apuntes para una historia de las artes escénicas en Euskal Herria /Antzerkia Gipuzkoan (1970-1986): Euskal Herriko antzerkigintzari buruzko historia egiteko oharra* de Mari Carmen Gil Fombellida, publicado en 2004 en la editorial Michelena Artes Gráficas de San Sebastián, y



la tesis de Idoia Gereñu Odriozola, *Jarrai (1959-1968), abangoardiako euskal teatroaren ikur / Jarrai (1959-1968), hito del teatro vasco de vanguardia*¹, defendida en 2016 en la Universidad Carlos III bajo la dirección de Eduardo Pérez-Rasilla y Patri Urkizu, que analiza el caso de una compañía de teatro vanguardista que militaba por la rehabilitación del euskera. Los trabajos de este último sobre la escena vasca son también un referente en el estudio del ecosistema teatral vasco, tanto en lo que concierne a Hegoalde (País Vasco Sur) como a Iparralde (País Vasco Norte) pero, de nuevo, observamos un cierto vacío en lo que se refiere a Bizkaia y Araba. Esta laguna es el motivo por el que nos proponemos reconstruir parte de la vida teatral vizcaína entre 1939 y 1975.

Dicha ausencia es tanto más sorprendente cuanto que las primeras tentativas de crear un Teatro Nacional Vasco emanan de dos propuestas teatrales vizcaínas de finales del siglo XIX: el estreno el 2 de febrero de 1895 de *Vizcaytik Bizkaira*, de Resurrección M.^a de Azkue, elogiada por Sabino Arana en una reseña publicada en el periódico *Bizkaitarra*, así como la obra teatral del propio Sabino Arana, autor de *Libe* (1895), *La bandera fenicia* (1895) y *De fuera vendrá* (1897). Estas tres obras participan del proyecto cultural nacionalista e ilustran, o completan, las ideas recogidas en el texto *Bizkaya por su independencia* (1892), o en algunos artículos de la prensa nacionalista: *Bizkaitarra* (1893-1895) y *Baserritarra* (1897). Estos trabajos suelen estudiarse principalmente a partir de una perspectiva histórica, como demuestra la edición de *De fuera vendrá... Comedia en tres actos* llevada a cabo por el historiador José Luis de la Granja. Si bien estas obras apenas fueron representadas, los modelos culturales e identitarios propuestos implícitamente por el teatro sabiniano, articulados en torno al eje histórico-legendario defendido por *Libe* y al rural-anti industrial presente en *De fuera vendrá* (Amestoy, 1986: 58), han dejado una impronta evidente en la producción teatral vasca del siglo XX, cuestión que merece un estudio aparte. Del mismo modo, la tradición académica ha tendido a

¹ El trabajo puede consultarse en <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/23081#preview>, [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2023].



centrarse en el estudio teatral a partir del texto, ignorando otras cuestiones como la difusión y la recepción. La separación entre teatro en euskera y en castellano, que también ha guiado varias tentativas de análisis de la escena vasca, también puede explicar la falta de estudios más globales.

El franquismo supuso un duro golpe a la escena teatral vasca, que se sumió en una profunda letargia de la que no empezó a salir hasta la década de 1960, al amparo del movimiento de recuperación cultural vasca que abarcaba campos artísticos diversos como la poesía, la escultura o la música. Ahora bien, cuando por fin se quiso salir de ese estado de somnolencia, el entramado teatral había sido prácticamente aniquilado y había que empezar desde cero. Más que recuperarse, la escena vasca tenía que reinventarse, dejando atrás los modelos de teatro costumbrista que habían predominado en los años anteriores a la Guerra Civil (Ruiz Cano, 2021b). A pesar de la autocensura que se imponían algunos dramaturgos como Agustín Zubikarai (Eugenio Arozena, 1991: 5), el proceso de renovación que se había activado ya con este renacimiento no tenía marcha atrás, y el teatro se emancipaba del yugo al que le sometía la política, puesto que hasta entonces la escena había sido ante todo un instrumento al servicio de la ideología nacionalista vasca.

Asimismo, la literatura dramática copaba las publicaciones del mundo editorial en euskera en el período anterior a la Guerra. Como señala Juan Mari Torrealdei, el 48,3% de la literatura vasca publicada entre 1876 y 1935 era teatro (1997: 120). Esta vitalidad se frenó en seco por la encarcelación, asesinato o exilio de los escritores vascos (Ascunce, 2012), así como por el cierre de la revista *Antzerti* (literalmente, “Teatro”), que no sería recuperada por el Gobierno Vasco hasta la década de 1980. Cabe precisar, sin embargo, que la actividad teatral no desapareció, sino que se desplazó a Iparralde. El freno a las representaciones impulsó la publicación de textos, y decenas de obras de teatro se publicaron en el exilio, principalmente en la revista *Euzko Gogoia* de Guatemala (Gereñu, 2016: 91). Su primacía fue tal que el teatro se convirtió en “el principal instrumento cultural de conservación, uso, desarrollo y transformación de la cultura e identidad vascas” (Gil Fombellida, 2009: 420), y



su declive posterior es consecuencia matemática del aumento de escritores y, por lo tanto, de la diversidad de géneros literarios (Gil Fombellida, 2008).

La recuperación iniciada en los 60 cobró fuerza en Gipuzkoa, donde la vida teatral ya gozaba de una excelente salud antes de la Guerra, si lo comparamos con los otros territorios vascos. De hecho, se siguieron organizando los tradicionales Juegos Florales con representaciones en euskera. En Bizkaia, en cambio, la situación era dramática, pero en medio de este desierto, se empezaron a crear algunos montajes con estéticas diferentes que intentaron instaurar una capitalidad teatral bicéfala en Bilbao (Autor/a, 2021^a), a partir del centro y también a partir de la periferia. En este proceso de renovación, como es bien sabido, fue determinante la influencia del bilbaíno Gabriel Aresti, quien, en una conferencia de 1962, titulada «Nola erein teatroaren gaurkotasuna euskaldunen artean» [“Como construir la actualidad teatral entre los vascos”], afirmaba lo siguiente:

Komedietan eta tragedietan ikusten ditugun gauzak oso haltura gutxikoak dira. Horretan ere makal gabiltza. Gaurko problemak atera behar ditugu, jenteak, euskaldun jenteak pentsa dezan, gelditasun estatiko batean eztaadin para. Teatroarekin bete ditzakegu euskal kulturaren dauden hutsune asko. Euskal kultura parti dezakegu euskaldunen artean libersioarekin batera. Euskal kultura eta munduko kultura berriak, bizitza molde berriak, pentsaera eta portaera berriak. Euskal kultura berriztatu behar dugu, eta biderik egokiena, erraxena eta politena teatroa da.

Las cosas que se ven en las comedias y las tragedias no son de gran calidad. Tampoco somos muy buenos en eso. Tenemos que sacar problemas actuales en escena para que la gente, los vascos, piensen en ellos, para que no se queden en su estática tranquilidad. Podemos llenar muchos vacíos en la cultura vasca con el teatro. Podemos difundir la cultura vasca a través de actividades de ocio. La cultura vasca y las nuevas culturas del mundo, las nuevas formas de vivir, las nuevas formas de pensar y actuar. Hay que renovar la cultura vasca, y el camino más adecuado más fácil y más bonita de hacerlo es a través del teatro².

El teatro pasaba así a ser una herramienta cultural y no meramente política, aunque ambas estuvieran evidentemente relacionadas. En este sentido, Gabriel Aresti pronunció otra conferencia el 13 de mayo de 1964, “Euskal teatro berri baten beharra: euskal komedia” [“La necesidad de un nuevo teatro vasco: la

² Todas las traducciones del euskera al castellano son nuestras.



comedia vasca”], en la que insistía sobre los aspectos formales, y no políticos, que la escena debía adoptar.

Nos proponemos recuperar esta memoria cultural meta-periférica esbozando una cartografía del entramado teatral en Bizkaia durante el franquismo: autores, grupos y compañías, salas, teatros, festivales y espacios de difusión. A pesar de que hemos organizado el trabajo en bloques, cada una de las secciones se conecta con las otras, de ahí que nos parezca oportuno utilizar el término ecosistema teatral vasco. Partimos de la definición dada por la Real Academia Española de este término, que dentro del ámbito de la ecología se define como “sistema ecológico constituido por un medio y los seres vivos que habitan en él, así como por sus relaciones mutuas” (*DLE*), para considerar el ecosistema teatral vasco a partir de las relaciones, a menudo complejas, que se establecen entre los diferentes actores de la vida teatral (desde los creadores hasta las formas de difusión) del País Vasco, en particular de Bizkaia, ya utilicen la lengua vasca o la castellana. Para ello, hemos recopilado información de varias fuentes (trabajos académicos, prensa escrita, inventario de fondos de la Biblioteca foral de Bizkaia y de la Biblioteca Municipal de Bilbao, de momento) que se han centrado en aspectos concretos de la producción dramática vasca, que pretendemos ir completando en futuros trabajos con datos que nos parecen estar poco explotados (cartografía de los lugares de representación, métodos de financiación, publicaciones, textos inéditos) y que interactúan entre ellos. El objetivo es trazar una historiografía teatral vizcaína del siglo XX, que complete los estudios existentes sobre el teatro vasco. Tras haber estudiado, en el marco de una tesis doctoral, el panorama teatral de Euskadi desde 1975 hasta 2004, nuestro propósito actual es profundizar en la realidad dramática vasca del siglo XX, tanto en su vertiente literaria como escénica, y observar su evolución ética, estética y política. De esta manera, pretendemos completar la escritura parcelaria de la historia teatral del Estado español, al incluir un enfoque periférico que proponga otros modelos al canon hegemónico.



Cartografía teatral: editoriales, espacios, festivales y premios

La vida teatral vizcaína de esta época se desarrollaba principalmente sobre el escenario, y no tanto sobre el papel. Algunos autores contados publicaban sus obras en euskera, como era el caso de Gabriel Aresti, que ilustraba sus ideas de renovación temática y formal en sus obras. Su primer texto dramático, *Mugaldeko herrian eginikako tobera*, fue galardonado con el primer premio de teatro “Toribio Alzaga”, creado por *Euskaltzaindia* –la Academia de la lengua vasca– en 1961 y que se otorgaba cada dos años. Este premio le valió la publicación en la revista *Egan*, dirigida por Koldo Mitxelena y con sede en Gipuzkoa. Todas las obras de teatro de Aresti aparecieron ya sea en *Egan* –*Etxe aberatzeko seme galdua* (1962), *Maria Madalenaren seme santua* (1963), *...eta gure heriotzeko orduan* (1964) y *Justizia txistulari* (1967)–, ya sea en la editorial Lur –*Beste mundukoak eta zoro bat* (1969) y *Lau teatro arestiar* (1973)–, con sede en Donostia, y nacida en 1969 gracias al trabajo de Rikardo Arregi, Luis Haranburu Altuna, Xabier Kintana, Ramon Saizarbitoria, Ibon Sarasola, Arantxa Urretabizkaia y el propio Gabriel Aresti.

Gabriel Aresti había creado dos años antes la editorial Kriselu en Bilbao, que, en cualquier caso, acabó deslocalizándose a Donostia y cuyos libros se imprimían en Zarautz (Gipuzkoa), concretamente en la imprenta Itxaropena. Hemos intentado encontrar editoriales en Bizkaia en el *Diccionario de la edición vasca* y nos ha sorprendido la ausencia de dicha actividad³. La mayoría de editoriales vizcaínas desaparecieron en los años 30, o incluso antes, o aparecieron a finales de los años 70. Además, no solían publicar obras teatrales, objeto del presente estudio. Esta problemática situación provocaba que los autores se autoeditaran o publicaran en Gipuzkoa, como Aresti y Agustín Zubikarai, que publicó varias obras de teatro en la revista *Egan* de Donostia. Destacan las ediciones Libropueblo creada por Ramiro Pinilla ya en 1978, cuya primera publicación fue la obra teatral *Proceso, anatematización y quema de una bruja en un ensayo general*, escrita a cuatro manos por Ramiro Pinilla y José

³ La consulta del diccionario de la edición vasca proponer fichas sobre las diferentes editoriales. Para más detalles al respecto, puede consultarse en <https://mhli.net/es/euskal-edizioaren-hiztegia/> [Fecha de consulta : 22 de diciembre de 2023].



Javier Rapha Bilbao. Había sido estrenada en 1971 en el Festival de Sitges, con la dirección de Luis Iturri. También destaca el empeño de Elías Amézaga en dar a conocer su obra con la editorial Sendo de Algorta, municipio donde residía el escritor. Sin embargo, la mayor parte de las obras teatrales de Amézaga permanecen inéditas, y se encuentran en el depósito de la biblioteca municipal Bidebarrieta de Bilbao.

A pesar de que en la capital no se hablara tanto el euskera como en los municipios antes citados, también se encuentran espectáculos en dicha lengua, que se representaban no solo en plazas y frontones, sino en teatros oficiales, como el Teatro Ayala (abierto en 1942) o incluso en la Universidad de Deusto, que acogió la obra *Batzar Nagusia* (traducción de *Asamblea general*, original de Pilar Enciso y Lauro Olmo). Otros lugares que albergaban espectáculos teatrales eran el salón de Santiago Apóstol o la iglesia de San Antón, así como numerosos locales de catequesis. Cabe subrayar el papel desempeñado por los centros de enseñanza superior, antes de que se creara la Universidad del País Vasco, a la hora de impulsar la actividad teatral de esta comunidad. Si bien es cierto que no podemos hablar de un TEU como sucede en otras regiones de España, lo cierto es que la vida cultural y teatral vizcaína ha gravitado en torno a la Facultad de Ciencias Económicas de Bilbao, en donde existieron dos revistas de crítica cultural y teatral: *Facultad* (de enero de 1960 a febrero de 1962) y *Sarrico* (de junio de 1963 a agosto de 1965).

Al margen de estos espacios, muchas salas, en su mayoría de titularidad privada, compaginaban, como era típico en la época, las proyecciones cinematográficas con las funciones teatrales. El Teatro Trueba existió entre 1913 y 1986, y el cine alternaba con el teatro desde su primer año de vida, aunque también acogió algún espectáculo del Ballet Ruso. La historia del Teatro Gayarre, por su parte, se dividió en varias épocas, y su primera inauguración data de 1885. Tras una primera etapa efímera, de solo cinco años, un segundo Teatro Gayarre fue construido en 1916 en la actual Plaza Unamuno y cerró sus puertas al público en 1981, tras haber programado principalmente cine. En 1985, las “Konparsas” —colectivos de la villa encargados de animar la actividad festiva, como los Carnavales o la *Aste Nagusia*— propusieron organizar espectáculos



de artes escénicas en dicha sala, proyecto que nunca prosperó (Bacigalupe, 1988: 88). El Teatro Coliseo Albia existió entre 1916 y 2001 y pretendía ocupar el hueco dejado por el Teatro-Circo del Ensanche, demolido en 1914 debido a las deficiencias en cuanto a medidas de seguridad, claramente insuficientes. Finalmente, su actividad se diversificó y empezó a acoger todo tipo de espectáculo escénicos, tantos teatrales como operísticos y de zarzuela. El Teatro Buenos Aires, abierto en 1925, alternó teatro y cine desde sus orígenes y albergó la primera proyección de cine sonoro de la ciudad (Bilbao, 2012: 46). El Teatro Ayala, creado en 1943, compaginaba también la programación teatral con la cinematográfica. Esta última se acentuó a partir de 1972, cuando la Cadena Astoria tomó sus riendas. El cine fue predominante hasta el cierre definitivo de la sala en 2002.

Dos lugares, a menudo olvidados en la historiografía del teatro de la ciudad, se dedicaban principalmente a la programación de espectáculos de variedades, ambos sitios en Bilbao La Vieja y construidos en 1910: el Pabellón Vega y el Salón Vizcaya. Se inauguraron a pocos días de intervalo y alternaban proyecciones cinematográficas con espectáculos de magia, circo y varietés. El primero fue derruido en 1974, tras haber cambiado actividad y acusando sobre todo la degradación arquitectónica, mientras que el segundo cerró en 1981 (Bacigalupe, 1988: 173-191).

Por último, en la capital destacaban sin duda dos teatros: el Teatro Arriaga y el Campos Elíseos. El Teatro Arriaga se inauguró el 31 de mayo de 1890, y fue escenario, por cierto, del último encuentro entre Margarita Xirgu y Federico García Lorca en enero de 1936 (Bacigalupe, 1988: 146). Las décadas de 1940, 1950 y 1960 estuvieron marcadas por una programación que daba prioridad a los artistas carismáticos y que más público atraían, dejando de lado las producciones locales. En 1963, la sala pasó a manos de la empresa Trueba y empezó a contar con la participación de compañías fijas, como la Compañía de Revistas Zorí-Santos, que llevó a Bilbao una decena de sus obras. Tras varios pleitos, el Ayuntamiento de Bilbao recuperó la gestión del Teatro Arriaga en 1978, cuando este volvió a ser municipal. El Teatro Campos, por su parte, fue inaugurado en 1902 y se caracterizaba por impulsar la ópera vasca y la comedia.



Fue precisamente en esta sala donde se representó, por primera vez, la versión completa de *Luces de Bohemia*, el 10 de noviembre de 1966 y con un elenco local formado por Mariví Bilbao, Ramón Barea, Saturnino García, Jesús Luis Jimeno, Luis Iturri y José Luis Merino. Este hecho fue significativo en la vida de la ciudad, verdadero desierto cultural a tenor de las palabras de José Luis Merino: “Corría el año 1966. Vivíamos un Bilbao pacato, donde la palabra cultura sonaba a herida tumefacta” (1998).

Tanto el Campos como el Arriaga habían empezado a desdeñar un poco su cartelera a partir de 1963-1964 y traían a actores muy conocidos en todo el Estado español cuya presencia se justificaba únicamente por el éxito de un solo espectáculo (pensemos en Paco Martínez Soria o Arturo Fernández). La programación de este tipo de obras de carácter comercial se explicaba por el establecimiento de una cierta burguesía en la capital, pero no era del agrado de todos (Bacigalupe, 1988: 225).

Surgió así una nueva generación de teatreros que buscaba renovar la escena vasca, y cuyos espacios de representación se salían del circuito oficial. Por un lado, cabe mencionar la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de Sarriko, en donde Ignacio Amestoy se encargó de las Aulas de Teatro y Cine entre 1965 y 1967. Más céntrica que la facultad, el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica, creado en 1959, ocupaba un lugar predominante en el devenir de la escena bilbaína. Situado en un piso junto a la Diputación, era un teatro de bolsillo de poca capacidad, pues solo podía acoger a 103 espectadores. Su exiguo tamaño no estaba en absoluto reñido con la calidad de sus propuestas, como apuntaba la excelente crítica que le hace José Monleón (1967), y albergó 43 espectáculos con un total de 1120 representaciones entre 1959 y 1973, año de su desaparición. Es ahí donde se formó el primer grupo de teatro estable de Bilbao, llamado Teatroestudio. Las diferencias estéticas provocaron una escisión entre los miembros del grupo de teatro que empujó la creación de Akelarre por Luis Iturri, una de las compañías más potentes de Teatro Independiente.

Entre los espacios que programaban espectáculos de teatro de cámara y ensayo en posguerra, pueden citarse, además del mencionado Instituto



Vascongado de Cultura Hispánica, el Ateneo, el Teatro Estudio, la Asociación Artística Vizcaína o la Galería de Arte Illescas. También había teatro universitario en Ingenieros, de donde salió la compañía de teatro independiente Cobaya, creada en 1970 y organizadora de la Semana de Teatro Independiente de Bilbao en 1973 y 1974⁴.

No puede finalizarse esta cartografía sin mentar la radio como espacio de difusión teatral. Como señala Pedro Barea, desde finales del siglo XIX y hasta la década de 1950 se retransmitieron en directo funciones teatrales desde el Teatro Arriaga o el Teatro Campos. Poco después, las diferentes cadenas de radio – como Radio Bilbao, Radio Juventud de Vizcaya (emisora *amateur* creada en 1954) o Radio Popular de Bilbao– comenzaron a tener sus propios cuadros de actores, que grababan radioteatros emitidos a la hora elegida por cada radio (2001: 158). A lo largo de los años 1950 y 1960, el programa “Escenario Radiofónico” de Radio Juventud de Vizcaya adaptó al radioteatro obras de autores internacionales, como Albert Camus, Jean-Paul Sartre o Luigi Pirandello. Elías Amézaga, a quien dedicaremos la última sección de este artículo, adaptó para este programa la obra *El que dice sí, el que dice no* de Bertolt Brecht hacia 1964 (Barea, 2005: 274), consiguiendo así esquivar la censura. La radio permitía que ciertos autores, como Alfonso Sastre, Max Aub o Fernando Arrabal fueran conocidos en uno años en los que su representación escénica estaba a menudo vetada. También destacaron las emisiones de zarzuelas en Radio Bilbao. Radio Juventud tampoco se olvidaba del público infantil, a quien se destinaba por ejemplo el programa matinal “Títeres al viento” (Barea, 2001: 162).

Grupos y autores

Un autor importante de Bizkaia, y que comenzó a escribir antes que Gabriel Aresti, era Agustín Zubikarai. Fue director del grupo de teatro “Kresala”, como Juan Antonio Urruzunu, de la localidad de Ondarroa, y escribió un total de quince obras, todas en euskera. Diez de ellas fueron escritas durante el franquismo y

⁴ Auñamendi Entziklopedia. *Semana de teatro independiente de Bilbao*. Disponible en <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/semana-de-teatro-independiente-de-bilbao/ar-127653/> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2023].



publicadas principalmente en la revista *Egan* o por la editorial guipuzcoana Herri Gogoia. La compañía Kresala representaba sus obras normalmente en Ondarroa antes de llevarlas a otros municipios, la mayoría también guipuzcoanos. Entre las plazas de Bizkaia, destacaban Markina, Lekeitio y Ermua, todas limítrofes o muy cercanas a la vecina Gipuzkoa. Se representaron así obras como *Jaunaren Bidetan* (1956) o *Seaska inguruan* (1957). El 16 de febrero de 1964, se constituyó en Eibar la Asamblea de Grupos Teatrales, que contaba con compañías tanto de Bizkaia como de Gipuzkoa (Gereño, 1964). Los grupos vizcaínos provenían de Bilbao, Elorrio, Mungia y Ondarroa, mientras que los municipios guipuzcoanos eran diez (*Zeruko Argia*, 8 de marzo de 1964, 1). Una de las iniciativas de este colectivo era organizar espectáculos teatrales en euskera, entre los que destacaron las Jornada de teatro en Zaldibar, donde en 1967, se organizó una reunión de grupos de teatro en euskera que atrajo a nada menos que 32 compañías, lo que demuestra la vitalidad de la escena teatral en euskera en aquella década. Esta colaboración fue bloqueada por el estado de excepción impuesto por Franco en Gipuzkoa y Bizkaia en 1968, tras el asesinato de Melitón Manzanos (Zelaieta, 2000: 240).

Esta situación provocó la anulación a última hora el estreno previsto de la obra de Gabriel Aresti *Mugaldeko herrian eginikako tobera* (del Olmo, 2016: 102), y por el mismo motivo, la compañía de Bilbao Txinpartak cesó su actividad y terminó por desaparecer, minada como estaba por el exilio y el encarcelamiento de varios de sus miembros. Este grupo había sido creado en Bilbao en 1951 como asociación cultural, y su objetivo era defender y promover la cultura vasca, desde la lengua hasta la danza: “*Erriaren oyartzuna zabaltzera, gure izkuntza, gure bertso, gure abesti ta dantzak zabaltzera, gure oitura ta eskanduari, indar emotera*” [Extender el grito del pueblo, nuestra lengua, nuestro verso, difundir nuestra canción y nuestra danza, dar fuerza a nuestra tradición]. En este sentido, el propio nombre “*Txinpartak*”, que significa “Chispas, chisporroteo” es significativo, pues pretendía funcionar como detonador a la hora de normalizar y consolidar el euskera y las tradiciones vascas en una época en las que no estaban completamente permitidas (Izaola, 2023). Varios estudiantes de Bilbao, todos vascoparlantes y algunos de ellos miembros de Txinpartak, formaron en



1966 la compañía Kriselu Auspiciada por Euskaltzaindia, pretendía ser luz en el campo cultural vasco, tal y como explicaba Gabriel Aresti en su artículo “Kriselu, un grupo de teatro vasco”, publicado en el periódico *Hierro* el 4 de junio de 1966:

En nuestro campo cultural vasco sólo vemos oscuridades. Queremos dar un poco de luz, queremos ser “candil”, que esto es lo que en vasco significa el nombre de nuestro grupo. Lo hacemos con nuestro mayor entusiasmo, conscientes del ostracismo a que nos pretenderán los Zoilos y los Aristarcos. Pero Kriselu seguirá adelante. Nos han atacado: nos atacarán. Lo sabemos y lo deseamos (1966).

Al margen de los grupos de teatro mencionados en el epígrafe anterior, cuya existencia dependía directamente de un espacio, existían otros grupos de teatro independiente, entre los que destacaban los bilbaínos Akelarre, fundado en 1966 en torno a Luis Iturri, y Cómicos de la Legua, creado en 1968 y donde actuaban Ramón Barea, Alex Angulo o Mariví Bilbao. Otras compañías de Bizkaia eran o Bihar-Teatro de Títeres, nacida en Sestao en 1973 y Geroa, creada en Durango en 1967 al calor de la asociación cultural Gerediaga. Este grupo creó el primer Taller de Teatro de Vizcaya y también que montó la obra de Ramiro Pinilla *Kaixo Agirre* ya en 1979, fecha que marcó su profesionalización tras una década de supervivencia a base de vender pegatinas y de adaptar obras de autores conocidos en el Duranguesado. Estas dos últimas compañías empezaron a estrenar sobre todo después de la muerte de Franco, y de hecho ninguna de sus montajes anteriores aparece censado en el catálogo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música, de ahí que sea necesario llevar un trabajo de investigación todavía más completo para reconstruir el ecosistema teatral vizcaíno durante el franquismo.

La actividad se concentraba en la capital y, más concretamente, en torno a los grupos Akelarre y Cómicos de la Legua. Una vez más, los nombres de los grupos vehiculan una cierta visión de la escena: para los primeros, el teatro era ante todo comunión, rito, y adoptaron como templo laico el céntrico Teatro Campos Elíseos, que acogió muchos de sus estrenos hasta su cierre. Frente al trabajo realizado por Akelarre, mucho más simbólico y vanguardista, la otra gran compañía de la capital vizcaína era Cómicos de la Legua, liderada por Ramón Barea –a pesar de que reivindicaran una creación colectiva– y cuyas propuestas



eran mucho más cercanas a las clases populares, con temas sociales tratados en clave de comedia. La evolución fue evidente en el repertorio del colectivo, cuyas primeras obras eran a menudos poéticas, próximas a las lecturas dramatizadas y con abundante hipertextualidad. Con el tiempo, fueron escribiendo sus propios espectáculos, muy ligados a la historia local y pensados para representarse en espacios exteriores con el objetivo de entablar una comunicación más cercana con el público (Ruiz Cano, 2021b).

En este colectivo destacaban jóvenes de localidades pertenecientes al área metropolitana de Bilbao –Álex Angulo era de Erandio e Itziar Lazkano es de Portugalete–, que no solo han participado activamente del desarrollo de la creación teatral, sino que también han impulsado la formación escénica a través de varios talleres en diversas localidades de la provincia. No hay que olvidar que entre 1939 y 1975, y, a decir verdad, a lo largo de todo el siglo XX, las estructuras de formación teatral en Bizkaia han sido deficitarias por no decir inexistentes (Ruiz Cano, 2021b).

La recuperación de la vida teatral en Bilbao durante el franquismo, más allá del circuito comercial que venía de Madrid huyendo del calor estival, surgió pues en torno a la Facultad de Económicas en Sarriko (extremo oeste de la ciudad), así como en pabellones o garajes del barrio de Bolueta (al este de la ciudad), donde Cómicos de la Legua inició su andadura. Dicho de otro modo, la recuperación escénica de Bilbao se inició desde las afueras, que lideraron la necesaria y difícil profesionalización. Esta periferia puede además calificarse de lingüística si tenemos en cuenta el papel desempeñado por el bilbaíno Gabriel Aresti (*euskaldunberri*, cuya lengua materna es el castellano) a la hora de insuflar una nueva energía al teatro vasco, empezando por Bizkaia. Como señala Idoia Gereñu, esta renovación sigue en parte los principios postmodernos de los años 1970, y crea lazos con el teatro simbolista, con el de protesta, con el existencialista o con el absurdo (2018: 760). El sinfín de restricciones que se añadieron sin cesar a los estrenos en las salas de teatro provocó una vuelta de los espectáculos a la calle, sobre todo en plazas y frontones, que se recrudeció en los 70 (Gereñu, 2018: 756). Con este objetivo de tomar la calle, y según el testimonio de Pedro Barea, surgieron también algunas compañías efímeras y



clandestinas en torno al movimiento anarcosindicalista en Bilbao, pero todavía no hemos podido encontrar ningún rastro de su actividad teatral.

Frente a la difusión pública de obras efímeras, se encuentran aquellas obras que nunca se difundieron, pero cuyo rastro ha quedado guardado en los archivos municipales. Es el caso de la obra teatral de Elías Amézaga, cuya mayoría sigue inédita. Las únicas de sus obras que vieron la luz durante los primeros años del franquismo fueron *Redentor del mundo* —publicada en la editorial Bonfix de Madrid en 1953 al igual que *Los pecados se hacen de dos en dos*— y *El Proceso de María Estuardo* —publicada en Bilbao en una edición del propio autor en 1959 y que por cierto se estrenó, como su obra *Aranzazu*, en el ya mencionado programa de radio “Escenario Radiofónico” de Radio Juventud de Vizcaya (Barea, 2001: 161)—. Ya en los años 70, el autor editó dos volúmenes teatrales: *Teatro*, que en 1970 incluía las obras *Die Blonde Bestie*, *El Hacha*, *Stienz* y *Espantajos*, y *Eso*, publicada en 1971. En Algorta vieron la luz sus obras *Horno* y *Cómo se hace un rey*, publicadas separadamente por Sendo en 1973 y, por último, *Peñíscola* y *Savonarola*, esta última adaptación del escritor francés Michel Suffran, y editada por Gorka Editorial en 1975. *Un prólogo y seis obras dramáticas*, editado por Pedro Barea ya en 2004 por las Ediciones beta de Bilbao, recoge algunos textos teatrales de Amézaga, pero la gran mayoría siguen esperando su turno en los archivos de la Biblioteca de Bidebarrieta, en Bilbao. Cabe también señalar el ensayo sobre mayo del 68 *Et après? Aux barricades*, cuya forma dialogada lo aparenta a la literatura dramática, y que el autor publicó en 1969.

Debido al gran número de textos sin publicar de Amézaga, que de momento hemos fijado en 49 pero cuyo número real posiblemente sea más elevado (ver figura 1), el análisis de estos fondos merece un espacio mayor. Si bien no nos detendremos ahora en él, si nos gustaría precisar que dicho estudio debe realizarse de manera cruzada con los fondos de Aitor de Goiricelaya, cineasta y guionista de Munguía y uno de los fundadores del Teatro Nacional Universitario, que se encuentran en Eresbil, el Archivo vasco de la música. En efecto, ambos colaboraron en varias obras, y el fondo de Goiricelaya incluye



tanto copias de la música que utilizaba en sus puestas en escena como documentación sobre obras y grupos de teatro.

Inéditas en el depósito de la Biblioteca de Bidebarrieta de Bilbao
<i>¡¡Soltera!!</i>
<i>Aprietos del artista</i>
<i>Cada loco con su tema</i>
<i>Diálogos de sol sin sal</i>
<i>Doble casamiento</i>
<i>Duelo sin nombre</i>
<i>El 13.133</i>
<i>El conquistador</i>
<i>El inventor de la luna</i>
<i>El quinto mandamiento</i>
<i>El rey pescador</i>
<i>El secreto de la confesión</i>
<i>El último pecado</i>
<i>Empeñados</i>
<i>Espantajos (bufonada cruel en relieve)</i>
<i>Estanislao</i>
<i>La emperatriz Rosalinda</i>
<i>La muerte del loro</i>
<i>Laboratorio</i>
<i>Las tres mariekas</i>
<i>Lo inconfesable : original</i>
<i>Los artistas</i>
<i>Los engañados</i>
<i>Los mártires de la infancia</i>
<i>Los mercaderes de la muerte</i>
<i>Los pecados se hacen de dos en dos</i>
<i>Los protomártires vascos</i>
<i>Los que no volvimos de la guerra</i>
<i>Lucha por el derecho</i>
<i>Papa Renato</i>
<i>Perú, el ubérrimo Perú. Borrador de Yo, demonio</i>
<i>Posesión</i>
<i>Sangre y nieve</i>
<i>Se nos fue</i>
<i>Señorita Jairo</i>
<i>Sociedad de barberos</i>
<i>Te cubriré con mi sombra</i>
<i>Trastada estudiantil</i>
<i>Triple abrazo</i>
<i>Un asesinato</i>
<i>Un par de mangarranes</i>
<i>Una reina con damas</i>
<i>Vía-crucis de un loco</i>
<i>Viva el corredor Esteban</i>



<i>Y x si falla la explosión</i>
Perdidas
<i>De perdido a misionero</i>
<i>Muertos por la patria</i>
<i>Viejo rescoldo</i>
En preparación
<i>Al borde</i>
<i>Apóstol del diez y nueve</i>
<i>El caballero Bandido</i>
<i>Elecciones en Villapimiento</i>
<i>Las aventuras de don Sebastián</i>
<i>Magdalena</i>

Fig. 1. Obra teatral inédita de Elías Amézaga. Elaboración propia.

Conclusión

En este trabajo hemos empezado a buscar los restos materiales (fotografías, recortes de prensa, textos) que completen el conocimiento sobre la producción teatral vizcaína durante el franquismo. Las primeras conclusiones apuntan a una vida teatral bastante discreta, en donde las condiciones de perpetuidad de los textos no estaban reunidas. El acceso a los inéditos de Amézaga, el inventario de los espacios que albergaron la actividad teatral en todas sus fases —creación, ensayo, publicación, estreno, reseña— y el acercamiento a la programación radiofónica dibujan un primer esbozo de las redes teatrales en Bizkaia entre 1939 y 1975. Para que este ecosistema esté completo, queda aún por examinar meticulosamente los archivos de los diferentes municipios, bibliotecas públicas y teatros, así como llevar a cabo un estudio pormenorizado de la cartelera de estos años y de su recepción. En este trabajo hemos querido esbozar los principales circuitos que existían en Bizkaia, principalmente en Bilbao, lo que nos ha permitido identificar algunos rasgos propios culturales de esta provincia.

Por un lado, y a pesar de la represión que sufrían las lenguas diferentes al español, queda patente que la producción teatral en euskera existía. Si el declive posterior ha difuminado la creación en lengua vernácula, lo cierto es que no puede negarse ni su existencia ni el valor vanguardista de estas propuestas, entre ellas, la del teatro de Gabriel Aresti. La falta de editoriales que publicaran teatro en Bizkaia puede explicar la ausencia de datos cuantitativos y de estudios ulteriores. Esta falta de material historiográfico también se debe, posiblemente,



a la separación entre teatro y literatura dramática, de ahí que los guiones de Akelarre, de Cómicos de la Legua o de Geroa nunca hayan visto la luz.

Por otro lado, se ve cómo el teatro en Bilbao se desarrollaba a dos velocidades: la impuesta por el teatro más comercial, que venía desde Madrid y se representaba en el centro, y los nuevos aires que soplaban desde la periferia. Ahora bien, ambos tuvieron que hacer frente a un mismo problema: la falta de infraestructuras y de salas de exhibición estables en Bilbao, a lo que se sumaba la inexistencia de una verdadera formación dramática.

En definitiva, la producción teatral en Bizkaia ha sido durante mucho tiempo ignorada en los estudios de la industria cultural en el franquismo. Este estudio, aunque modesto, pretende visibilizar la actividad dramática de la provincia entre 1939 y 1975, que hizo frente a varias dificultades para conseguir construir un espacio de expresión y de disidencia, en cuanto que las propuestas dramáticas, tanto escénicas como literarias, expresaban un claro rechazo a la violencia y al centralismo, a partir de una estética innovadora, que ora bebía del rito y de la poesía, ora se alimentaba de la *commedia dell'arte* y del lenguaje popular de los barrios periféricos. De fondo, el espectro del euskera luchaba por no caer en el olvido, a través de espectáculos bilingües, incluso en los casos en los que el elenco no hablaba esta lengua o de las editoriales minoritarias, construyendo así una contracultura de resistencia que solo quería dialogar con la producción teatral internacional.

Compañías	
Akelarre	Bilbao (1966-1984)
Bihar-Teatro de Títeres	Sestao (1973)
Cobaya	Bilbao (1970-)
Cómicos de la Legua	Bilbao (1969-1980)
Gaur	¿?
Geroa	Durango (1967-1997)
Kresala	Ondarroa (1957-¿1972?)
Kriselu - Euskal Akademiako Teatro Taldea	Bilbao (1967)
Teatroestudio	Bilbao (1956-1973)



Txinpartak	Bilbao (1951-1968)
Principales autores que publican	
Agustin Zubikarai	Ondarroa (1914-2004)
Aitor Goiricelaya	Mungia (1933-)
Elías Amézaga	Bilbao (1921-2008)
Gabriel Aresti	Bilbao (1933-1975)
Teatros	
Pabellón Vega	Bilbao (1910-1974)
Salón Vizcaya	Bilbao (1910-1981)
Teatro Arriaga	Bilbao (1890-1914, 1919-1978, 1980-1983, 1986-)
Teatro Ayala	Bilbao (1942-2002)
Teatro Ayala (Astoria desde 1972)	Bilbao (1943-2002)
Teatro Buenos Aires	Bilbao (1925-1989)
Teatro Campos Elíseos	Bilbao (1902-1978, 1980-1995, 2003-)
Teatro Coliseo Albia	Bilbao (1916-2001)
Teatro Gayarre	Bilbao (1885-1890, 1916-1981)
Teatro Liceo	Gernika (1922-1937, 1945-1989)
Teatro Trueba	Bilbao (1913-1986)
Otros lugares de ensayo y/o representación	
Asociación Artística Vizcaína	Bilbao
Ateneo	Bilbao
Aulas de Teatro y Cine de la Facultad Sarriko	Bilbao
Convento de los Franciscanos de Iralabarri	Bilbao
Galería de Arte Illescas	Bilbao
Instituto Vascongado de Cultura Hispánica	Bilbao
Locales de Euskaltzaindia	Bilbao
Parroquia de San Antón	Bilbao
Salón Santiago Apóstol	Bilbao
Universidad de Deusto	Bilbao
Plazas y frontones	Varias localidades
Editoriales que publican teatro	



Kriselu	Bilbao (1967-1969)
Sendo	Algorta
Premios	
“Toribio Alzaga” de Euskaltzaindia	
El espectador y la crítica	Bilbao (1966-¿1985?)
Jornadas y festivales	
Jornada de teatro en Zaldibar	1967
Semana de Teatro Independiente de Bilbao	1973-1974
Teatro radiofónico	
“Escenario Radiofónico”	Radio Juventud de Vizcaya
“Títeres al viento”	Radio Juventud de Vizcaya
Zarzuelas	Radio Bilbao
Radioteatros varios	Radio popular de Bilbao

Fig. 2. Cartografía dramática en Bizkaia (1939-1975). Elaboración propia.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE SORONDO, Juan (2005). “Elías Amézaga, generosidad más allá de la palabra”, *Revista internacional de estudios vascos*, n.º 50, vol. 2, pp. 595-603.
- AMESTOY, Ignacio (2020). “Cuando fui amigo de Txabi Etxebarrieta: ¿ha sido la serie *La línea invisible* justa con él?”, *El Español*, 12-05-2020.
- ARESTI, Gabriel (1966). “Kriselu, un grupo de teatro vasco”, *Hierro*, 04 de junio.
- AROZENA, Eugenio (2006). *Zentsuraren gurpilean euskarazko antzerkia 1940-1980*. Zarautz: Oiartzungo udala.
- AROZENA, Eugenio (1991). *Augustin Zubikarai eta euskal antzerkia*. Donostia: Antzerti argitarapenak.
- ASCUNCE, José Ángel, GEREÑU, Idoia y GIL FOMBELLIDA, Mari Karmen (2012). *1936ko euskal erbestealdiko antzerkia. El teatro del exilio vasco de 1936*. Donostia: Hamaika Bide.
- BACIGALUPE, Carlos (1988). *Bilbao a escena*, Bilbao: Desclée De Brouwer.
- BACIGALUPE, Carlos (1997). “Apuntes para una historia del teatro bilbaíno. Elías Amézaga, el autor teatral vasco más prolífico”, *Bilbao*, febrero, n.º 102, p. 32.
- BAREA, Pedro (2005). “Radio bilbaína, voluntarios y creativos, emprendedores y comerciantes, propagandistas e informadores: un medio de comunicación que construyó ciudad”, *Bidebarrieta*, n.º 16, pp. 267-285.
- BAREA, Pedro (2001). “Creación literaria en la radio bilbaína”, *Bidebarrieta*, n.º 9, pp. 149-182.



- BAREA, Pedro (1977). “2 espectáculos, un libro y algunas noticias más”, *Pipirijaina*, n.º 4, junio, p. 17.
- BILBAO, Mikel (2012). “Arquitectura teatral en Bilbao durante los siglos XIX y XX. De los lugares para la memoria a los espacios recuperados”, *Bidebarrieta, Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, n.º 23, pp. 37-52.
- DEL OLMO, Karlos (2017). *Arestiren nazioa, antzerkia*. Azpeitia: Ehaze.
- GEREÑO, Xabier, (1964). “Euskal antzerki taldeai deya”, *Zeruko Argia*, 16-02-1964, p. 4.
- GEREÑU ODRIUZOLA, Idoia (2016). *Jarrai (1959-1968), abangoardiako euskal teatroaren ikur / Jarrai (1959-1968), hito del teatro vasco de vanguardia*, tesis de doctorado. Disponible en <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/23081#preview> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2023].
- GEREÑU ODRIUZOLA, Idoia (2018). “Teatroaren mututzea XX. mendean. Frankismoaren eta zentsuraren eragina euskal teatroaren bilakaeran”, *Euskera*, n.º 63, pp. 731-763.
- GIL FOMBELLIDA, Mari Karmen (2008). “Antzerkia eta nortasuna: Gerra Zibilaren aurreko euskal erbesteko fenomeno dramatikoari buruzko lehen oharra”. En José Ángel Ascunce Arrieta (coord.), *El exilio: debate para la historia y la cultura*. Donostia: Saturraran, pp. 333-344.
- GIL FOMBELLIDA, Mari Karmen (2009). “Antzerkia eta nortasuna. Gerra zibilaren aurreko euskal erbesteko fenomeno dramatikoa”. En Iñaki Beti Sáez y Carmen Gil Fombellida (eds.), *Exilio y Artes Escénicas, Arte eszenikoak erbestean*. Donostia: Hamaikabide elkarte, pp. 417- 423.
- GOENAGA, Aizpea (2021). “Breve historia del teatro vasco”. En Pedro Barea y Aizpea Goenaga, *Antzerkia/Teatro*. Etxepare Euskal Institutoa, pp. 14-71.
- IZAOLA AZKORRA, Joseba (2023). “Txinpartak Euzkal Antzerki Taldea”. *Aunamendi Entziklopedia*. Disponible en <https://aunamendi.euskotikaskuntza.eus/eu/txinpartak-euzkal-antzerki-taldea/ar-157128/> [Fecha de consulta: 22 de diciembre de 2023].
- LETE, Xabier (1965). “Aresti’ren Beste mundukoak 'ekin teatro berria asi zela, esan genezakegu”, *Zeruko Argia*, 24-01-1965.
- MERINO, José Luis (1998). “Un joven de 22 años”, *El País*, 05-05-1998.
- MONLEÓN, José (1967). “Arrabal en Bilbao”, *Triunfo*, n.º 260, 27-05-1967, p. 13.
- PALOMINO ARJONA, Manuel (2019). *Dramaturgia asturiana contemporánea*. Lulu.
- RUIZ CANO, Marina (2021a). “La escena teatral en Bilbao desde 1960: entre capitalidad bífida y acefalismo”, *Iberic@I - Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n.º 20, otoño de 2021, pp. 65-76.
- RUIZ CANO, Marina (2021b). *Espaces, mémoires et identités dans le théâtre espagnol : le cas du théâtre au Pays basque (1979-2004)*, tesis de doctoral inédita.
- SUDUPE, Pako (2009). Tradizioa eta modernitatea 50eko hamarkadan. Hernani: EHU.
- TORREALDAI, Joan Mari (2006). “Uztarriako elkarrizketak: Juan Mari Torrealdai”, *Uztarría*, 13-02-2006.
- TORREALDAI, Joan Mari (2000). Artaziak. Euskal liburuak eta Francoren zentsura 1936-1983. Zarautz: Susa.



- TORREALDAI, Joan Mari (1999). "Zentsurak basamortu kulturala ekarri zuen", *Euskonews & Media*, p. 37.
- Torrealdai, Joan Mari (1997). *Euskal kultura gaur*. Donostia: Jakin.
- URKIZU, Patri (2009a). "Euskal antzertia erbestean [1937-1959]". En Iñaki Beti Sáez y Carmen Gil Fombellida (eds.), *Exilio y Artes Escénicas, Arte eszenikoak erbestean*. Donostia: Hamaikabide elkarte, pp. 349-367.
- URKIZU, Patri (2009b). *Teatro vasco. Historia, reseñas y entrevistas, antología bilingüe, catálogo e ilustraciones*. Madrid: Cuadernos Uned.
- URKIZU, Patri (2000). "Nemesio Etxanizen 100. Urteurrena dela eta", *Oihenart: Cuadernos de lengua y literatura*, n.º 18, pp. 127-132.
- ZELAIETA, Angel (2000). *Gabriel Aresti (biografía)*. Zarautz: Susa.
- FONDO ELÍAS AMÉZAGA de la Biblioteca de Bidebarrieta (Bilbao).
- INVENTARIO DEL FONDO A189 – AITOR DE GOIRICELAYA. Disponible en <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/wp-content/uploads/sites/11/2017/07/A189-Inventario-1.pdf> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2023].
- CATÁLOGO "SUDOC - SYSTÈME UNIVERSITAIRE DE DOCUMENTATION". Disponible en <https://www.sudoc.abes.fr/> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2023].

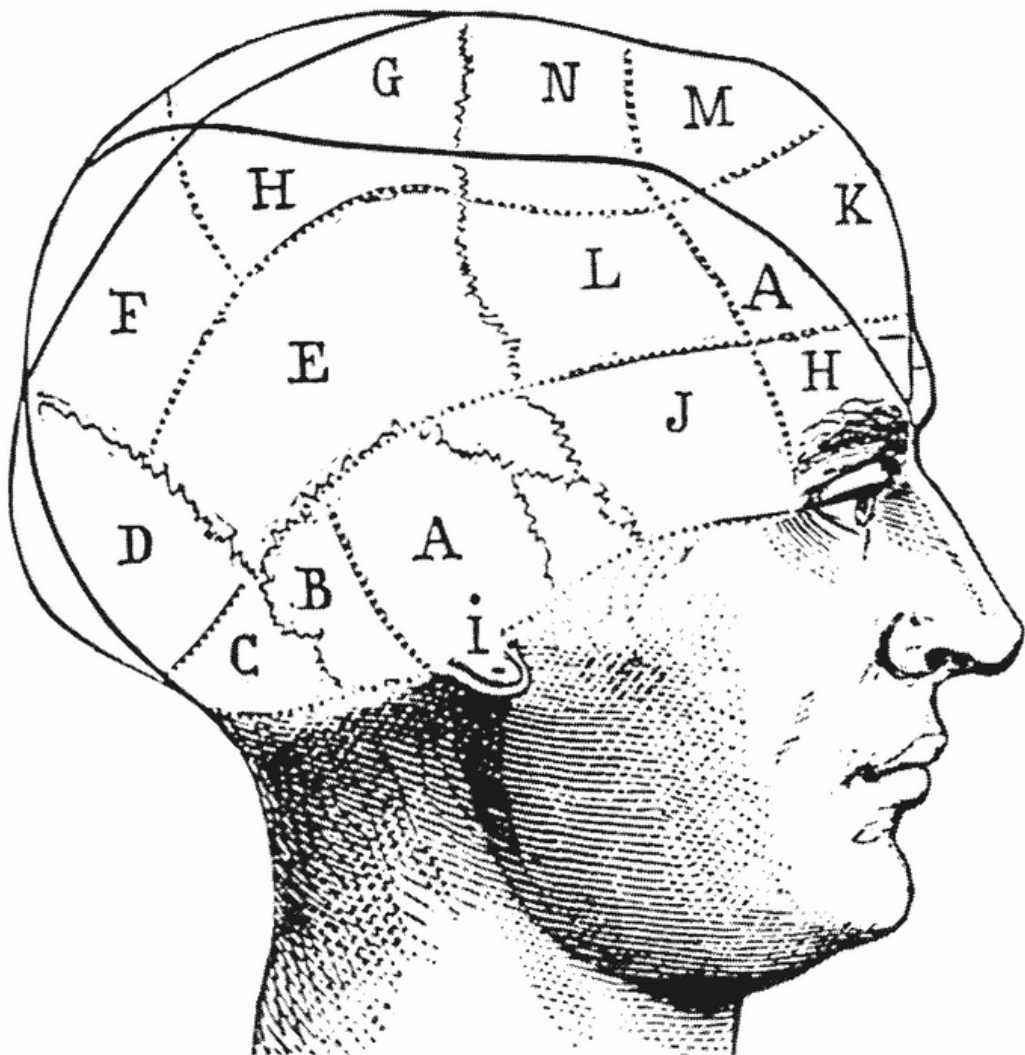
Diablotexto

Digital



Baza de textos

MISCELÁNEA



Diablotexto *Digital*



De lo criticable y de lo apreciado: últimos artículos de Javier Marías (2017-2021)

From what is criticizable and what is appreciated: latest articles by Javier Marías (2017-2021)

**FERNANDO VALLS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA**

Fernando.Valls@uab.es
<https://orcid.org/0000-0001-5304-1138>

**Fecha de recepción: 15 octubre de 2023
Fecha de aceptación: 17 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 399-423
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27667
ISSN: 2530-2337**



Resumen: El cultivo del artículo ha sido una constante en la trayectoria literaria de Javier Marías, pues entre 1994 y el 2022, año de su muerte, escribió una pieza semanal, aunque había empezado a colaborar en la prensa en 1978. Por tanto, ocupa un lugar importante en el conjunto de su obra, sin olvidar que el propósito era distinto del que lo llevaba a la ficción narrativa. Aquí, sin perder de vista el conjunto de sus libros, me centro en las dos últimas recopilaciones de artículos, las aparecidas en el 2019 y el 2022, para intentar explicar qué características presentan y qué significan en el conjunto de su escritura, de su pensamiento.

Palabras clave: Javier Marías, últimos artículos, visión del mundo, presencia de lo biográfico.

Abstract: The cultivation of the article has been a constant in the literary career of Javier Marías, since between 1994 and 2022, the year of his death, he wrote a weekly piece, although he had begun to collaborate in the press in 1978. Therefore, it occupies a place important in the whole of his work, without forgetting that the purpose was different from that which led him to narrative fiction. Here, without losing sight of the set of his books, I focused on the last two collections of articles, those that appeared in 2019 and 2022, to try to explain what characteristics they present and what they mean in the set of his writing, his thinking.

Key words: Javier Marías, latest articles, vision of the world, presence of the biographical



En el conjunto de la obra de Javier Marías, el cultivo del artículo ha sido una constante. Empezó a publicarlos de manera regular el 4 de diciembre de 1994, en *El Semanal*, que se entregaba con veintitrés periódicos de toda España, como suplemento dominical. Eran textos, por tanto, que tenían una enorme difusión. Llamó Marías a la sección *Línea de sombra*, en claro homenaje a Joseph Conrad, a su novela *La línea de sombra* (1917), muy apreciada por él¹. En aquellas páginas, tenía como vecino a quien acabaría convirtiéndose en uno de sus grandes amigos, el escritor y periodista Arturo Pérez-Reverte. De aquellas primeras colaboraciones, surgió el libro *Mano de sombra* (1997). Tras escribir ocho años en sus páginas, abandonó el suplemento al ser censurado, lo explica con detalle en el libro *Harán de mí un criminal* (2003), y el 16 de febrero del 2003 empezó a trabajar en *El País Semanal*, invitado por Jesús Ceberio, entonces director del diario, de cuyas primeras colaboraciones surgió el libro *El oficio de ver llover* (2005). El texto que daba título a este conjunto obtuvo, en su momento, el premio Miguel Delibes, el cual, junto al Premio de periodismo *Diario Madrid* que le concedieron en el 2020, son los únicos reconocimientos que ha obtenido como autor de artículos.

Pero antes, en 1978, había empezado a escribir con frecuencia en *El País*, casi siempre en la sección de opinión. Podría decirse que, durante más de cuarenta años, entre 1978 y el 2022, el año de su muerte, Javier Marías colaboró en la prensa y, a lo largo de casi treinta años, entre 1994-2022, de manera regular, con un artículo semanal. Por ello, repito, sus artículos ocupan un lugar importante en el conjunto de su obra, tanto de manera cuantitativa como cualitativa. Así, podemos situarlo junto a Francisco Ayala, Manuel Alcántara, Almudena Grandes, Manuel Vicent, Joan de Sagarra, Juan José Millás, Fernando Savater, Antonio Muñoz Molina, Luis Landero, Arturo Pérez Reverte, Andrés Trapiello, Enrique Vila-Matas, Almudena Grandes y Javier

¹ Véase el retrato que le dedica Marías, “Joseph Conrad en tierra”, *Vidas escritas* (1992: 21-25). El libro ha sido ampliado en las ediciones posteriores de Alfaguara, Madrid, 2000 y 2012. Es muy recomendable el prólogo de Elide Pittarello a la ed. de Debolsillo (2007: 7-12). Se ocupa también de Conrad en “El más pérfido de los aventureros”, *Vida del fantasma* (1995: 359-361); en *Demasiada nieve alrededor* (2007: 285-287) se recoge “El perseguido espíritu de Conrad”; y en un artículo titulado “La bendita ruina del barco”, recogido en su libro del 2022, comenta que cuando en Francia o en Grecia le han preguntado qué libro recomendaría en estos tiempos de confinamiento, se decantó por *El espejo del mar* (1906), de Conrad.



Cercas, por solo citar a algunos de los que tienen una larga y atinada trayectoria en el cultivo del género. De igual modo, cuando se haga la historia del articulismo español, Javier Marías ocupará un lugar relevante, tanto en su vertiente política como en la literaria, aunque mis preferidos sean los de corte conmemorativo y aquellos otros en los que rinde homenaje a personas que aprecia, a mi entender, los que quizá perdurarán.

Quien quiera hacer una biografía o un estudio del conjunto de la obra de Javier Marías tendrá que tener en cuenta las confesiones y opiniones que ha ido desgranando en estos libros de artículos que han alcanzado, nada menos, la cifra de 21. Recuérdese, además, que su padre, el filósofo Julián Marías, fue un articulista notable, varios de cuyos libros están compuestos por piezas que aparecieron antes en la prensa, siguiendo la costumbre establecida por su maestro Ortega y Gasset, y que el joven Marías vivió en la casa familiar la escena repetida de su progenitor leyendo en voz alta los artículos que había escrito, con Dolores Franco, la madre, corrigiéndoselos, según ha recordado en alguna ocasión.

Sin perder de vista el resto de sus libros de artículos, voy a centrarme en los dos últimos: *Cuando la sociedad es el tirano* (2019) y *¿Será buena persona el cocinero?* (2022)², o sea, se trata de trabajos publicados en la prensa entre el 2017 y el 2022. Son los años de los gobiernos de Mariano Rajoy y Pedro Sánchez, pero también los del intento de golpe de estado en Cataluña, saltándose tanto la Constitución como las leyes autonómicas, los llamados años del *procés*, del auge del feminismo, tras el movimiento #MeToo, del surgimiento del populismo de Podemos y Vox, del gobierno de coalición, encabezado por el PSOE, el año del Brexit, la aparición del coronavirus y la tragedia de la invasión rusa de Ucrania.

En la recopilación del 2019, aparecen 96 artículos publicados entre el 5 de febrero del 2017 y el 27 de enero del 2019. El libro lleva una inicial “Nota del editor” (pp. 11-13), sin más precisiones, en el que se nos proporciona algunos datos útiles para entender mejor el libro. El título, *Cuando la sociedad es el tirano*, proviene de una de las piezas, la recogida en las pp. 201-203, en la que

² El título del libro, tomado de una de las piezas, reduce al absurdo el tema de que se ocupa, la denuncia que lleva a cabo.



Marías parte de una cita de John Stuart Mill, pensador del XIX, para preguntarse en qué consiste la *opinión pública*, concepto del que se abusó durante la Transición, pero que hoy aparece representada sobre todo por las llamadas redes sociales, en teoría muy democráticas, pero en esencia, como ya sabemos a ciencia cierta, plagadas de juicios categóricos, insultos y mentiras, a veces anónimos, sin firmar o con seudónimos, un auténtico basurero. Con lo que Marías concluye, como bien resumen sus editores en la citada nota: “detrás de lo que hoy se considera la sacrosanta ‘opinión pública’, a menudo no hay casi nadie *real* ni reflexivo, sólo unos cuantos activistas que saben multiplicarse, invadir el espacio [...] Cualquier sociedad es por definición manipulable, y en muy poco tiempo se le crean e inoculan ideas inamovibles”. Marías reflexiona sobre diversos asuntos, pues se muestra “muy consciente de los males que nos acechan: la demagogia, los extremismos, el peligro siempre latente de los sistemas totalitarios y los tics dictatoriales; al revelarlos, nos previene de los ‘vientos de autoritarismo’, por decirlo con sus palabras, y de su contagio” (pp. 11 y 12). Siendo consciente de las dificultades que conlleva su tarea, no renuncia a opinar y razonar con libertad, y a hacerlo siempre con unas gotas de humor e incluso de cierta ironía.

Voy a centrarme en las piezas que me han interesado más, dada su condición de artículos -en cierta forma- ensayísticos y literarios, aunque sin perder de vista el conjunto del volumen. Se trata de “De quién fiarse” (pp. 27-29); “Decimoquinta” (pp. 48-50); “Cuidado con lo diabólico” (pp. 78-80), “Sospechosas unanimidades” (pp. 84-86), “Mangas cortadas” (pp. 87-89), “Desalojar es siempre alojar” (pp. 90-92), “Vals” (pp. 186-188), “Cosas que no se disuelven” (pp. 192-194), “Lengua hiriente y superior” (pp. 213-215), “Literatura de penalidades o de naderías” (pp. 255-257), “Cuando conviene marcharse” (pp. 270-272) y “Palabras que me impiden seguir leyendo” (pp. 282-284). En total, se trata de once artículos, que paso a analizar.

En “De quién fiarse”, señala lo que podría considerarse su propio canon literario. Destaca novelas, cuentos y teatro, tanto españoles e hispanoamericanos como del resto de la tradición occidental, que surgen al hilo de una reflexión sobre la relectura, práctica que nos dice que tiende a rehuir. Así, confiesa que no se atreve a volver a leer libros que leyó de muy joven, por



temor a que lo decepcionen. En suma, recuerda a una serie de autores que le interesaron y que ahora divide entre aquellos que le siguen gustando (Conrad, Flaubert, Melville y Dickens), los que leyó con devoción pero que ahora le generan dudas (Faulkner), aquellos que nunca lo sedujeron mucho, aunque con ciertas salvedades (Joyce y Virginia Woolf), y los que sospecha que en una nueva lectura lo decepcionarían seguro (*Cien años de soledad*). La idea la completa y matiza en unas líneas que cito: “No sé si aguantan todo Valle-Inclán ni todo Beckett, ni las novelas largas de Henry James (sí los cuentos), ni todos los puntillosos arabescos de Borges. No desconfío de los relatos de Horacio Quiroga³. Si *Rayuela* me pareció una tontada en su día, no quiero imaginarme ahora. No regresaría a las novelas de Fitzgerald ni Hemingway (sí a algunos cuentos de éste). Por supuesto, pueden revisitarse sin fin Shakespeare, Cervantes, Proust y Lampedusa”. Y nos confiesa que no ha querido releer *Corazón tan blanco* (Alfaguara había sacado entonces una edición conmemorativa), por temor a comprobar que antes escribía mejor, “como pienso siempre”.

En la segunda parte de este enjundioso artículo, se ocupa también de otro tema: la pérdida de libertad para opinar con sinceridad sobre los libros ajenos, algo que sí solía hacer -recuerda- su maestro Juan Benet⁴. Contrasta la admiración insincera que se da entre escritores, cineastas y gentes del teatro, con cómo-amparados en el anonimato- ponen verde a cualquiera en las llamadas redes sociales⁵. El caso es que está mal visto criticar la obra de otro escritor, mientras que la adulación recíproca se produce con frecuencia, por ejemplo, entre Cela y Umbral o entre Carlos Fuentes y Juan Goytisolo⁶. Si antes sabíamos qué opinaban unos escritores de otros (proporciona varios

³ Sobre Horacio Quiroga, véase Javier Marías, “Pasada vida o muerte” (2000: 308-319).

⁴ Sobre Juan Benet, véanse los cuatro artículos que recoge en *Literatura y fantasma* (1993: 123-137); en *Demasiada nieve alrededor* (2007: 288-290), el titulado “Y el espíritu inverosímil de Benet”; y en *Tiempos ridículos* (2013: 351-354), “El señor Benet regresa un rato”. No faltan referencias en otros artículos y libros de Marías.

⁵ Por lo que se refiere al cine, en “Nada es nuevo mucho rato” (pp. 42-44), recuerda el impacto que le causó *West Side Story* (1961), sobre la que comenta: “me sigue gustando mucho con excepción de dos o tres escenas cursis”; aunque el artículo se centra en cómo olvidamos obras que fueron en su momento novedades que nos llamaron la atención, pues “lo único que excita a la gente es lo aún no aparecido, sea una novela, una película o una serie de televisión de éxito”.

⁶ Y aunque podrían añadirse otros ejemplos más recientes, quizá no merezca la pena hacerlo en esta ocasión.



ejemplos tanto del Siglo de Oro como del XX), se lamenta de que ahora no ocurra así, aunque no me parezca del todo cierto. Un buen ejemplo reciente serían los *Diarios* de Chirbes, aunque hayan aparecido tras su muerte, de cuyos juicios algunos escritores y críticos se han tomado de inmediato cumplida venganza. Concluye que aquellas opiniones literarias de los escritores orientaban y servían, “y no dejaba los veredictos en las porosas manos de los críticos”. Al respecto, estos últimos siempre han sufrido severas críticas, en ocasiones con razón, por parte de nuestro autor⁷.

“Decimoquinta” es el número que ocupa en el conjunto de su producción su novela *Berta Isla* (2017), aunque entonces no era todavía el título definitivo, que había acabado unos días antes, tras veinticinco meses de escritura. Opina Marías que “las mejores historias son las que no se relatan completas” (p. 49), e igual que ha rescatado en su nueva novela personajes de *Tu rostro mañana* (2002-2007), Berta Isla asomará en novelas posteriores. Respecto al título, lo inscribe en lo que considera una “noble tradición” de grandes novelas, inglesas, rusas y francesas que aparecen denominadas con el nombre de los principales protagonistas, aunque se olvida de las españolas, como *Pepita Jiménez*, *Fortuna y Jacinta* o *Tristana*. Pero, además, traza un breve balance de sus libros, desde que se publicara el primero en 1971, y se lamenta de que su vieja máquina de escribir, una Olimpia Carrera de Luxe, empiece a fallar, ya que se siente incapaz de pasarse al ordenador.

En “Cuidado con lo diabólico”, se ocupa de los malos usos de la lengua y critica tanto la cursilería con ribetes poéticos como ciertas aberraciones lingüísticas, de las que nos proporciona ejemplos, aunque lo verdaderamente cuestionable sea que alguien tenga que demostrar que es inocente, pues lo considera “la mayor perversión imaginable de la justicia, a saber: que corresponda al acusado probar algo, y no al acusador”. Así, en este artículo, Marías se declara “acérrimo defensor de la libertad de ambas cosas, la expresión y el pensamiento” y “contrario a prohibir nada” (pp. 78 y 80). En “¡Oigan!” se

⁷Véase Javier Marías, “Seis recomendaciones superficiales a los críticos jóvenes”, *El País*, 23 de septiembre de 1990; “La muy crítica crítica”, *El País*, 2 de octubre de 1999, p. 17; y “La crítica de mi tiempo”, *El País Semanal*, 18 de abril del 2010, pp. 198-200. Recogidos, respectivamente, en *Pasiones pasadas* (1991: 211-216); *Literatura y fantasma* (2000: 223-229) y *Ni se les ocurra disparar* (2011: 198-200).



lamenta de que *escuchar* esté sustituyendo a oír. El primer párrafo del artículo se compone de expresiones en que aparece el verbo oír, y que están a punto de desaparecer, según Marías. Aclara la diferencia que existe entre ambos verbos, semejante a la que encontramos entre *ver* y *mirar* y, además, se lamenta de que el adjetivo *emocional* haya desterrado a *sentimental* y a *emotivo*. Como hace en otras ocasiones, remite a un artículo suyo anterior⁸ donde señalaba toda una serie de latiguillos que le “servían para saber en seguida si quien escribía o hablaba era un impostor, un mentecato, un cantamañanas o incluso un hipócrita” (p. 17). En esencia, creo que era gente con escaso respeto por su propia lengua, sobre todo políticos y periodistas, que habían aprendido algo de inglés, a costa de destrozar el español. En otro artículo critica que el totalitarismo “ahora se llama benévolamente ‘populismo’” (p. 36), de la misma forma que al racismo se le denomina *supremacismo*.

En “Sospechosas unanimidades” empieza afirmando que “casi nada es nuevo”. Así, recuerda que en 1987 publicó en *Diario 16* un artículo “en el que me atrevía a cuestionar que Cela fuera el mejor escritor español vivo y el único merecedor del Nobel”⁹. Y cuando en 1989 le concedieron el Nobel, comentó “que era la peor noticia posible para la literatura española” (p. 84). Estas opiniones discordantes, reconoce Marías que “siempre fui un impertinente y un aguafiestas”, le valieron insultos, amenazas y el veto en TVE, a pesar de que no fue el único escritor que había cuestionado en esos años, la conducta y el valor literario de Cela, Marías lo llama con sorna el “Escritor Único”, pues, en un momento u otro, también lo habían hecho Félix de Azúa, Antonio Muñoz Molina o Julio Llamazares, a quienes el narrador gallego había tachado de “jóvenes novelistas subvencionados”. Además, Marías recuerda siete episodios de la vida de Cela que no lo dejan en buen lugar, pues le parecen la prueba de su gran cinismo. Pero lo que critica, en realidad, es que en España siempre “comete sacrilegio quien disiente” de las opiniones dominantes, lo que Marías llama “la Guardia de las Esencias y los Lugares Comunes de cada época”.

⁸ Véase “Breve y arbitraria guía estilística para detectar farsantes”, *Mano de sombra* (1997: 192-194).

⁹ Se refiere a “Monoteísmo literario”, con comentarios al margen del autor, escritos a mano, recogido en *Vida del fantasma* (1995: 131-136); y luego en *Literatura y fantasma* (2000: 175-179), aunque en la primera edición de este último libro (Siruela, 1993), no aparecía dicho artículo.



Hoy, sin embargo, comenta Marías, su más obsesivo detractor es Pablo Iglesias, líder de Podemos, quien en un *tuit* tachó a Marías, con léxico trumpista, de “pollavieja”. Quizá la gente como Cela y sus acólitos, y Pablo Iglesias con los suyos, lo que no admiten es que no se les rinda pleitesía, que se les cuestione.

A partir de una anécdota protagonizada por los estudiantes de Oxford, sobre la existencia o dimensión de las mangas de sus togas, en el artículo titulado “Mangas cortadas”, cuestiona que todas las opiniones sean respetables y, en esencia, comenta que el escritor tiene que aceptar que puede ser juzgado, y “ante las críticas o los denuestos, no le cabe sino encajarlos y callar [...] Ante la reprobación no nos corresponde quejarnos ni replicar” (p. 88). Esta idea la defiende con diversos ejemplos, aunque solo voy a detenerme en uno de ellos, en el que comenta que un artículo suyo “desató furias” porque cuestionaba la grandeza de una escritora que estaban intentado revalorizar. Aunque no la cita, se trataba de Gloria Fuertes (1917-1998), a la que ya se había referido en un artículo anterior, “Más daño que beneficio”, de este mismo libro, donde comentaba lo siguiente: “sufrimos una campaña orquestada según la cual Gloria Fuertes era una grandísima poeta” (p. 77)¹⁰. En otro artículo, titulado “Obras y alardes” (pp. 18-20), responde a las acusaciones, que se le hicieron a raíz de unas opiniones suyas sobre el teatro, malentendiendo lo que había dicho, pues a veces los montajes van contra los autores y le parecen inverosímiles y no conseguían, como pedía Coleridge en 1817, la “voluntaria suspensión de la incredulidad”, cuando, por ejemplo, personajes clásicos masculinos aparecen representados por actrices (Glenda Jackson haciendo del Rey Lear), o femeninos interpretados por actores (Ismael Merlo o José Luis Gómez en los papeles de Bernarda Alba o Celestina), o situar la acción de

¹⁰ Buena prueba de que la obra de Gloria Fuertes nunca fue olvidada, de que siempre se le prestó atención, en contra de lo que venía repitiéndose, son las tres ediciones de libros distintos publicados por Cátedra, en su colección de clásicos: *Obras incompletas*, 1976. Ed. de la autora; *Historias de Gloria. Amor, humor y desamor*, 1981. Ed. de Pablo González Rodas; y *Mujer de verso en pecho*, 1995. Ed. de Francisco Nieva. Todos ellos, reeditados en varias ocasiones. No menos significativas, por lo que se refiere a su amplia difusión, me parecen las siguientes ediciones: *Cangura para todo*, Lumen (*Grandes autores*), 1967; *Poeta de guardia*, Lumen (*El Bardo*), 1968; *Cómo atar los bigotes del tigre*, Javalambre (*Fuendetodos*), 1973; y *Poesía. Antología poética (1950-1969)*, Plaza & Janés (*Selecciones de poesía española*), 1972. Ed. de Francisco Ynduráin. En los últimos años, Torreozas, BlackieBooks y Nórdica, han tenido el acierto de reeditar sus obras.



Macbeth durante el nacionalsocialismo. Marías confiesa que es “un espectador -y un lector- a la vez ingenuo y resabiado”. Sea como fuere, aclara, no le hacía ningún desprecio al teatro en sí e incluso considera lícito *recrear* o *reinterpretar* a los clásicos, siempre que se precise que la obra está inspirada en ellos-, sino que comentaba que no le interesaba un tipo de teatro “en el que el texto es lo secundario” o que fuera en contra de su autor¹¹.

En “Desalojar es siempre alojar” cuenta que las primeras versiones que hacía de sus artículos siempre eran mucho más críticas y estaban escritas en un lenguaje más punzante (“vuelco toda mi indignación y mi sarcasmo en esos borradores”, p. 90), pero que al dejarlos reposar, limaba las mayores asperezas y rebajaba el tono. Esta primera confesión desencadena una reflexión sobre cómo, en las últimas décadas, no parece saber distinguirse entre lo que se dice en privado y aquello que puede contarse en público, pues pocos piensan en las consecuencias que acarrea lo que comentamos. A continuación, denuncia que esa actitud ha contagiado el voto (“la mayoría nos vemos obligados a votar lo que menos nos asquea”, reconoce), pues, “se vota cada vez más como quien lanza un tuit”, sin tener en cuenta que el voto, una vez emitido, no puede rectificarse hasta las próximas elecciones, con las consiguientes consecuencias “colectivas e irremediables”. Por tanto, sigue su razonamiento, en las elecciones es donde menos se puede ceder a los impulsos y cabreos, por el mero afán de desalojar a alguien del poder, pues puede ocurrir que “el cargo más poderoso del mundo lo ocupe un oligarca autoritario y deficiente”, como es el caso de Donald Trump (lo llama el Muñecón en el libro del 2022, p. 236), pero podría ser también el del Brexit, Le Pen, Wilders, la CUP o Podemos, ejemplos que aduce Marías (pp. 90-92).

“Vals” debe leerse como un doble homenaje: a Juan Benet y a su hermana mayor Marisol, a quien vuelve a referirse en “La viuda del fantasma” (p. 96), recogido en *¿Será buena persona el cocinero?* Entre la herencia que le dejó Don Juan¹², su maestro, está el vals Kupelwieser (“La suma sabiduría”), de Schubert, de 1826, que no dura ni un minuto y medio, y que luego daría

¹¹ Véanse, al respecto, sus artículos “Trabajo equitativo, talento azaroso” y “Ese idiota de Shakespeare”, *Cuando los tontos mandan*, Alfaguara, Madrid, 2017, pp. 267-269 y 294-296.

¹² El apelativo de *Don Juan*, con mayúscula, tenía un punto de ironía, como el de *joven Marías*, o el de *profesor Rico*.



título a su novela *Un viaje de invierno* (1972)¹³. Me parece una melodía apropiada para una caja de música. El caso es que, en el 2018, se habían cumplido 25 años de la muerte de Benet cuya obra apenas nadie había recordado, a pesar de que quizá sea, junto a la de Gil de Biedma, entre los autores de su generación, nos dice Marías, la obra que se muestre más viva¹⁴. De lo que se lamenta Marías es del “desdén habitual con que todas las generaciones españolas de novelistas hemos tratado a nuestros predecesores” (p. 187). Reconoce, sin embargo, que tampoco tuvo Benet en vida muchos lectores (recuérdese que murió en 1993), ni lo pretendió, aunque “solo al final intentó complacer levemente, cansado de que sus esfuerzos no obtuvieran más que la recompensa del prestigio. Quizá llega un momento en que eso no basta”. Eso debió de ocurrir con las novelas *El aire de un crimen* (1980), finalista del Premio Planeta, *Trece fábulas y media* (1981) y *El caballero de Sajonia* (1991); y con los libros -digamos- de interpretación histórica: *Qué fue la guerra civil* (1976), *Otoño en Madrid hacia 1950* (1987) y *Londres victoriano* (1989); aunque habría que recordar también, a este respecto, sus excelentes artículos y ensayos en diarios y revistas.

Los dos párrafos finales del artículo resultan especialmente emotivos, dentro de su sobriedad, pues nos cuenta la despedida entre maestro y discípulo cuando aquel era consciente de que le quedaba poca vida (“Esto es el fin, joven Marías, esto es el fin”, le dijo, tras abrazarlo “tímida y torpemente”, p. 188), y también nos refiere el recuerdo de cómo su hermana Marisol (“desprendía una dulzura que Benet, pese a ser un sentimental, no mostraba”, p. 188), en cierta forma tomó el relevo, en el aprecio y protección, si se quiere simbólica, de sus amigos más jóvenes, tales como Vicente Molina Foix, Félix de Azúa, Eduardo Mendoza o el mismo Marías.

El siguiente artículo es uno de esos que hay que leer con especial detenimiento, aunque aquí he de limitarme a hacer unas mínimas consideraciones. En “Cosas que no se disuelven”, Marías hace una dura crítica

¹³ La primera edición es de 1972, en *La Gaya Ciencia*, Barcelona. Con posterioridad, han aparecido dos ediciones más, dignas de ser tenidas en cuenta: la de Diego Martínez Torrón, Cátedra, Madrid, 1980, y la de Ignacio Echevarría, Debolsillo, Barcelona, 2009.

¹⁴ Se trata de una opinión discutible, me temo, pues no menos viva me parece que está la obra de Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité o José Manuel Caballero Bonald, por citar unos pocos nombres relevantes.



de ETA, a sus falsos planteamientos, y a aquellos que la apoyaron o bien miraron hacia otro lado, mientras la banda terrorista cometía 854 asesinatos (es la cifra que da Marías, aunque fueron algunos más), pues, mientras “una parte de los vascos se dedicó a acusar, a delatar, a pintar dianas, a señalarle a la banda cuáles debían ser sus objetivos [...]”; otra parte de la población volvía la vista y callaba, por miedo o por ambigüedad”. Lo grave, continúa Marías, es que hoy, “todavía Podemos y los independentistas catalanes hacen excelentes migas con los políticos bendecidos por la banda (o a la inversa), a los que consideran *gente de paz*”. En suma, sigue diciendo: “ha habido una telaraña de terror en todos los ámbitos, no muy distinta de la que tejieron el nazismo, el stalinismo, la Stasi de la RDA o el franquismo de los primeros quince años”. Y señala a Arzallus como “la figura dominante del periodo”. Y aunque ETA había anunciado que se disolvería dentro de un mes (el artículo se publica en *El País Semanal*, el 22 de abril del 2018), concluye Marías: “Para quienes la padecemos no se disolverán sus injustificables crímenes; pertenecen a una clase que jamás puede disolverse” (pp. 192-194). Hoy resulta aún más evidente que el artículo incluye un reproche a los pactos del PSOE con Bildu, y sus justificaciones, para mantenerse en el poder. Pactos y justificaciones compartidos con el PNV y con Podemos y sus adláteres en toda España. Respecto a la política nacional, se muestra muy crítico no solo con la derecha, con el PP, sino también con el PSOE, y sobre todo con Podemos y los independentistas catalanes. Entre las muchas opiniones en las que cuestiona a estos últimos, se reitera su afán por hacer un referéndum, pues “nada tan fácil de manipular, teledirigir y tergiversar como un plebiscito o un referéndum”, como se ha visto con el Brexit que parece haber dejado a todos insatisfechos (pp. 32 y 38). Considera, además, que ERC, PDeCAT y la CUP “son formaciones con vocación absolutista”; y a los de Junts pel Sí, Jordi Pujol incluido, los considera “aventajados alumnos de Franco” (pp. 36-38). A los miembros de Podemos, los denomina “falsos izquierdistas”, que no entienden que “los derechos de autor no sólo son justos, sino un avance social enorme” (p. 35), y sobre Pablo Iglesias, en concreto, tiene bastante mala opinión (p. 37).

“Lengua hiriente y superior” contiene una dura crítica a los independentistas catalanes, sobre quienes comenta Marías que “llevan ya



tantos años alejados del raciocinio, inventándose agravios imaginarios y negando la realidad”, sin importarles caer en contradicciones, pues “se han hecho impermeables a la crítica [...], al ridículo y al razonamiento”. Se pregunta cómo vivirían en una Cataluña aislada, sin reconocimiento alguno internacional, y “qué harían con más de la mitad de la población catalana contraria a su decisión”. Comenta, además, la denominada Ley de Transitoriedad, mediante la cual los jueces serían nombrados por el Govern y los medios de comunicación estarían controlados por la Generalitat. En suma, continúa y hace balance, se trata de un proyecto político “de extrema derecha, clasista, racista, de ricos contra pobres, insolidario y totalitario”, por no llamarlo antidemocrático. El nombramiento de Quim Torra como presidente de la Generalitat, fanático entre los fanáticos (quien escribió una serie de comentarios ofensivos sobre el resto de los españoles o dedicados a quienes considera *catalanes impuros*), confirma sus peores pronósticos. Marías iguala a Torra, no sin razón, con Le Pen (padre, precisa), Orban, con “el gemelo polaco superviviente”, Salvini, los Auténticos Finlandeses, la Aurora Dorada griega y los supremacistas noruegos. En suma, desenmascara algunas de las mentiras que vienen utilizando los independentistas catalanes, como la de su sometimiento por parte del gobierno español, y reproduce algunas de las ofensas que Torra les ha dirigido a aquellos *catalanes impuros* (según él son “bestias con forma humana, carroñeras, víboras, hienas”, animalizándolos como hicieron los nazis con los judíos), o a los españoles (pues, “según él o sus maestros, los catalanes son más *blancos* que el resto de España *y por lo tanto superiores*”), igualándolo a Mussolini por su lengua, “tan hiriente y superior”. Toda esta denuncia es obra de quien -como él mismo nos recuerda- nunca se ha mostrado como un gran entusiasta de su país (pp. 213-215).

El título del artículo, “Literatura de penalidades y de naderías”, anticipa su contenido. Tacha esa literatura de moda producto de una época en la que prima el narcisismo, en la que los escritores se dedican a contarnos las penalidades que han sufrido a lo largo de su existencia, debido a su entorno familiar, género, identidad o condiciones sociales en las que se ha desarrollado su vida. Lo llama, con fortuna, *literatura disfuncional*. La descripción que hace Marías de las distintas variantes y posibilidades produciría risa, si no fuera



trágica. Pero, además, no entiende que cuestiones privadas, sin interés alguno para él, precisa, deban ser publicadas, pues “me aburren soberanamente”. Cita, sin embargo, una excepción, la del escritor Thomas Bernhard, ya que su “calidad literaria es sobresaliente”. Lo preocupante para él es que estos libros tengan cierta demanda y, a continuación, explica las razones que percibe para que haya surgido dicho interés. El otro ejemplo que aduce, en este caso para denostarlo, es el de Karl Ove Knausgard. Se refiere, en concreto, a los seis volúmenes de *Mi lucha* (2009-2011), obra de la que confiesa haber leído las trescientas primeras páginas, que le parecieron insulsas y planas. En suma, nos dice, el problema estriba en que estas obras, “las de penalidades y las de naderías”, son alabadas tanto por los críticos como por los escritores, “que han hecho una regresión fundamental y ya sólo se fijan en lo que antes se llamaba ‘el contenido’”. El artículo concluye, sin embargo, con lo que podríamos considerar como una poética del autor, de ahí su valor esencial, en la que viene a decirnos lo siguiente: “echo de menos a los autores que *inventaban* historias apasionantes con un estilo ambicioso, no pedante ni lacrimógeno, y además no procuraban dar lástima, sino mostrar las ambigüedades y complejidades de la vida y de las personas: a Conrad, a Faulkner, a Dinesen, a Nabokov, a Flaubert, a Brontë, a Pushkin, a Melville. Y hasta a Shakespeare y a Cervantes, por lejos que vayan quedando”. Y esas son características y valores que no solemos encontrar en esas *novelas disfuncionales* (pp. 255-257).

Releído hoy, tras la muerte de Marías, “Cuando conviene marcharse”, publicado el 18 de noviembre del 2018, resulta ser un artículo que estremece, pues murió casi cuatro años después, en septiembre del 2022, cuando el mundo no solo no había mejorado, sino más bien todo lo contrario. En él recuerda una conversación mantenida con Pérez Reverte, en la que este, dada la penosa situación en que se encuentra el mundo, los malos tiempos que les había tocado vivir, viene a decirle que a ellos les corresponde salir de la escena, desaparecer: “A gente como nosotros -le dice Pérez Reverte- nos va tocando salir, sin ver más deterioro”. Pero Marías comenta que hay que esperar cuando menos a que el mundo se enderece un poco (muestra de su optimismo), pues sería una lástima abandonarlo y no disfrutar de las mejoras, ya que lo peor de morir -nos dice- consiste en no enterarse de cómo continúa



la historia, pues, “la novela de la vida prosigue siempre”. Pero, más allá de la anécdota que le sirve como punto de partida, el artículo es una reflexión sobre las pérdidas y ganancias que puede traer consigo la muerte, o el consuelo que supone que los seres queridos, al irse, hayan podido evitar ciertos males que nos han afectado a todos. Además, concluye, en un desenlace memorable, que lo aqueja la dolencia de los fantasmas literarios: “seres que se resisten a perderlo todo de vista; que no solo se preocupan por quienes dejaron atrás y su suerte, sino que tratan de influir desde su bruma, de favorecer a sus amigos y perjudicar a sus enemigos; o a los que, según su opinión, ya no cuentan, hacen más llevadero el mundo o lo envilecen”. Se trata, por tanto, de un texto extraordinario y, en cierta forma, premonitorio, y para los que hemos apreciado a Javier Marías como persona y escritor, cargado de esperanza (pp. 270-272). En otro, algo posterior, recogido en el libro del 2022, titulado “Una despedida” (pp. 267-269), cuenta que ha acabado *Tomás Nevinson*, la que será su última novela, de cuyos personajes se despide, remedando los adioses de Cervantes en el *Persiles*. Pero lo significativo, a nuestro propósito, es el comienzo del artículo, en el que comenta que atisba cada vez más cercana la despedida de sus colaboraciones en *El País Semanal*, “por numerosas y variadas razones”.

En “Palabras que me impiden seguir leyendo” se ocupa de los usos de la lengua, tema que siempre le interesó y dedicó muchas explicaciones a *desfacer entuertos*, aunque con poco éxito¹⁵. En esta ocasión, se queja de la utilización de tópicos, lugares comunes, o de léxico y expresiones con los que algunos pretenden hacerse los *modernos*. Cuando se encuentra con ellos, confiesa, abandona la lectura. Se queja de que el feminismo que él llama *feroce* haya plagiado o acuñado diversos *palabros*, tales como *empoderar* y sus derivados: *heteropatriarcado*, y la monjil *sororidad*, *cipotudo*, *marichulo*, *machuno*, *viejuno* (en vez de *vetusto*), etc. Se lamenta también del uso de toda una serie de “verbos cursis calcados del inglés más estúpido”, anglicismos innecesarios, como *empatizar*, *socializar* o *interactuar*. O cuando se junta un adverbio original con un adjetivo, como ocurre en “asquerosamente rico” o

¹⁵Véase la recopilación de artículos sobre el tema de Alexis Grohmann, *Lección pasada de moda. Letras de lengua*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012. Este libro debería actualizarse y ser de lectura obligatoria para políticos, periodistas, escritores y público lector, en general.



“ridículamente feliz”. O expresiones a la moda del día, como “la idiotizada expresión” “sí o sí”, o *emeritar*, en vez de *merecer*, u *ojiplático*. En fin, a quienes destrozan así la lengua, Marías los considera unos farsantes que - confiesa- lo sacan de quicio y no soporta.

En 1987 y 1991 publicó dos artículos (“De la actual dificultad de insultar” e “Insultos y protestantismo”), recogidos en *Lección pasada de moda. Letras de lengua* (2012), en los que comentaba que habían ido desapareciendo de nuestra lengua las palabras insultantes, y que cada vez era más difícil encontrar una expresión o palabra que realmente molestara. Pero en este libro, utiliza varias con esa intención, lo que nos hace pensar que las nuevas circunstancias, han pasado casi treinta años, han traído nuevos insultos, o al menos Marías los utiliza como tales, referidos a personas, situaciones o para calificar el presente. Se trata, en fin, de insultos de siempre que parecen apropiados si los destinamos a los nuevos sujetos que gobiernan España y el mundo (ya saben: Trump, Le Pen, Chávez y Maduro, Erdogan, Boris Johnson, Orbán, los Kuczynski, Putin, Puigdemont, Torra, Pablo Iglesias...), y a las nuevas situaciones que han propiciado con sus infinitos desmanes¹⁶. Sigamos con la política internacional. Como sabemos, Trump, Chávez, Maduro, su “servil caricatura fallida” (p. 22), y Putin, se convierten en algunas de sus principales bestias negras, como se observa en otros dos artículos: “Hugo Trump o Donald Chávez” y en “Atribulados”, donde, desde el mismo título, los presenta como intercambiables. Aprovecha, además, para criticar a aquellos que tuitean sin cesar, a quienes considera “personas megalomaniacas y narcisistas” (p. 21). En un artículo posterior, se plantea “Qué no es una sociedad libre”. Empieza afirmando que “a buena parte de los españoles no les

¹⁶. Valgan unos cuantos ejemplos: “cursis horteras”, “megalomaniacos y narcisistas”, “chiflado”, “tiempo idiotizado”, “época tenebrosa”, “gobernantes iletrados y gañanes”, “demagógicos y totalitarios”, “zafiedades [...], puerilidad sonrojante [...], estupidez supina, y además clasista”, “generaciones de cabestros” y “mastuerzos”, “personajes *tintinescos*” (por los independentistas catalanes), “franquistoides”, “vejestorios cabrones” (así, han llamado a Marías y a las gentes de su edad), “pueril”, “cínico”, “estúpido”, “tontaina”, hipócrita, puritana y sesgada (la sociedad) (pp. 15, 21, 22, 25, 34-36, 47, 51, 62, 70, 72,74, 82, 87, 102 y 110). En “Mascarillas e idiotas cabales” (pp. 264-266), recogido en el volumen del 2022, describe hasta seis tipos de idiotas distintos que ha detectado, hasta llegar al que denomina el “idiota total”: “el idiota que corre”, “el o la idiota en patinete o bici”, “los y las idiotas con móvil” (los desdoblamientos son irónicos), los que se bajan o se quitan la mascarilla para leer o escribir un mensaje, “el que va con perro” y los que celebran botellones y fiestas en los pisos turísticos.



gustan la democracia ni las sociedades libres”, y que tanto los partidos de derecha, como los nacionalistas, demagógicos y totalitarios, hoy llamados *populistas*, están llenos “de admiradores de Franco”, de quien las gentes de Junts pel Sí se muestran como “aventajados alumnos”, cuando afirman -como hizo Pujol en su momento y ahora, la señora Borràs- “que quien lo atacara a él atacaba a la patria” catalana. La crítica se centra en el PP, ERC, PDeCAT, la CUP, Bildu y Podemos. Analiza cómo Pablo Iglesias y sus adláteres en Podemos han cuestionado la libertad de prensa, mediante sucesivos ataques e intimidaciones. Por último, critica cómo los totalitarios, los populistas, se amparan en la democracia directa para alentar falsos referendos. El artículo acaba señalando que, puesto que la “sociedad libre y democrática [...] está amenazada por demasiados flancos”, debe pensarse bien a quién se vota en las próximas elecciones.

En “A calles tétricas, festín pagano”, tacha de horrorosa la Semana Santa, las obligaciones que conllevaba, como las procesiones, y recuerda las películas que, en su infancia, era obligado ver, aunque hubo otras que solían ponerse también en aquellas fechas que sí vio con gusto, como las llamadas *de romanos*, que mostraban “lo pagano en su apogeo”, de ahí el título del artículo. En “¿A quién podemos cargarnos hoy?”, por su parte, cuestiona las críticas que ha recibido una foto de portada del *Vogue USA*, las califica de nimiedades, en la que aparecen siete jóvenes modelos entrelazadas por la cintura, formando un grupo. Concluye, como ocurre en otros artículos suyos, sentenciando que “hay masas de gentes cuyo único aliciente en la vida es enfurecerse y criticarlo todo” (p. 25). En el resto de los artículos del libro, vuelve a ocuparse –sobre todo- del uso de la lengua y de la religión, de la política, nacional e internacional, del cine¹⁷, de la literatura y de los nuevos inquisidores, que prohíben lo que no les gusta (*cancelar* en su lengua de madera).

Me parece que se le ha prestado poca atención a *¿Será buena persona el cocinero?* (2022), el último libro que Javier Marías publicó en vida. Los recuerdos, con motivo del fallecimiento de quien podríamos denominar el *fantasma justiciero*, se han centrado sobre todo en sus novelas y en la

¹⁷ Sus artículos sobre cine están recogidos en *Donde toda ha sucedido. Al salir del cine* (2005b).



consolidación del Reino de Redonda, olvidando este lúcido conjunto de artículos.

El libro se compone de 95 columnas publicadas en *El País Semanal* entre el 2019 y el 2021. Se ocupa, en ellas, de temas muy diversos, adoptando a menudo un tono crítico y una sinceridad poco habitual, que a los fundamentalistas les resultaría seguro políticamente incorrecta, aunque -a menudo- bien razonada, estemos o no de acuerdo con ella. Así, trata el asunto del capitalismo salvaje; de nuevo se refiere al mal uso de la lengua española, de la fascinación paleta por el inglés (de modo que podría decirse que hoy sabemos algo más de inglés, pero mucho menos español) y de las traducciones erradas; del #MeToo y las últimas oleadas del feminismo (véase, al respecto, “No tienen suerte”, pp. 33-35), aunque también de la pionera revista *Vindicación feminista*, en “Un olvido recordado” (pp. 138-140), de la que Marías fue colaborador, utilizando el seudónimo de Luisa Viella¹⁸; de la imitación acrítica de todo cuanto nos llegue de los Estados Unidos (como denuncia en “Copiones todos”, que concluye: “Por favor, todos copiones patéticos del país más bobo de nuestra era”, p. 32)¹⁹; de los paranoicos y conspiranoicos (véase “La verdad y el respeto”, pp. 81-83); del fútbol²⁰; de las desdichas que padece la capital por culpa de los políticos que la han gobernado, sin olvidar su barrio y casa, en el Madrid de los Austrias, junto a la Plaza de la Villa; del independentismo catalán (que tacha, con razón, de

¹⁸ *Vindicación feminista* (1976-1979) fue una revista que se convirtió en el principal referente del feminismo durante los primeros años de la Transición. Su principal objetivo era proporcionar información y propiciar el debate y la denuncia sobre la situación de la mujer. Publicó 29 números, llegó a vender 25.000 ejemplares, sufrió tres procesos judiciales y el número 15 fue secuestrado. La fundaron Carmen Alcalde y Lidia Falcón y, entre sus principales colaboradores, estaban Ana María Moix, a cargo de la sección “Nena, no t’ enfilis” (“Niña, no te subas a la parra”), Empar Pineda, Marisa Híjar, Nativel Preciado, María José Ragué, a cargo de la crítica de cine, teatro y televisión, la fotógrafa Colita, Rosa Montero, Victoria Sau y Antonina Rodrigo, entre otras.

¹⁹ En “La mirada sucia” concluye afirmando que “todas las memeces de los Estados Unidos acaban por instalarse aquí: a mi modesto y arbitrario juicio, España es el tercer país más idiota de Occidente, y el más americanizado” (p. 104). Los primeros deben ser, para Marías, la Inglaterra del Brexit y la Italia de Berlusconi, Salvini y Meloni.

²⁰ En “Destruyores del fútbol” (pp. 141-143) señala los equipos por los que siente simpatía, con el Real Madrid, a la cabeza, siempre que no vuelva Mouriño. Y el titulado “Insaciabilidad”, concluye así: “He dicho que el fútbol y su insatisfacción permanente han teñido el mundo, pero quizá sea más bien el capitalismo más salvaje y demente, el que pide más y más y más, y más beneficios un año tras otro hasta que nos muramos...” (p. 17). Véase, al respecto, la recopilación *Salvajes y sentimentales. Letras de fútbol* (2000).



reaccionario y racista; en suma, de antidemocrático); del Brexit, y al cabo nos confiesa que, tras su implantación, la anglofilia de que hacía gala ha ido menguando (p. 18); de algunas figuras nefastas de la política internacional (Trump, Putin, Erdogan o Boris Johnson), con lo que el mundo aparece gobernado en parte por tontilocos, así como de la política española, de Vox y el PP a Bildu y Podemos, con Pablo Iglesias a la cabeza, como bestia negra, en competencia con Ada Colau. Léanse las merecidas burlas que Marías le dedica, en “Vamos a oprimir nosotros”, a la denominada *Guía de Comunicación Inclusiva para construir un mundo más igualitario*, editada por el Ayuntamiento de Barcelona. Si a Colau le atribuye un “cerebro garbancil”, el de Elisenda Paluzie, la presidente de la independentista ANC, le resulta, en cambio, “lentejil” (p. 127). También se ocupa de su familia; e incluso confiesa, tras haber reconocido sus “convicciones de izquierdas”, a quién ha votado (en el 2020, al PSOE, aunque reciba asimismo sus correspondientes dosis de estopa, empezando por el presidente Sánchez). Y según se dice en la nota inicial del editor, aborda -además- “las grandes pasiones del autor”, como son los libros, la música, las películas (véase “Presenciar el pasado”, pp. 63-65) y las series, con *Los Soprano* a la cabeza, así como los amigos más cercanos. Así, por ejemplo, confiesa, en “Sobriedad y carnavalada” (pp. 147-149), que de las artes aprecia, ante todo, la “sobriedad. O cierta contención, o que no fueran muy explícitas ni desde luego desgarradas, histéricas ni altisonantes”; y en “¿Será buena persona el criminal?” afirma que “lo que no es admisible es que se intente borrar de la faz de la tierra -que se trate de impedir que otros elijan- la obra de quienes son o fueron *malos ciudadanos*” (p. 44).

Pero vayamos a los textos concretos y observemos -como hicimos con el libro anterior- no solo su contenido, sino también los paratextos: así, los títulos de los volúmenes y de los artículos, pues Marías tenía una manera singular de nombrarlos. Fijémonos, asimismo, en la estructura, en la lengua, en los temas y motivos que utiliza, así como en los principios y finales. Una estructura que suele utilizar a menudo consiste en enunciar un asunto de actualidad que, a continuación, ejemplifica con varios casos o sucesos, para cerrarlo, como conclusión, con las deducciones sobre la idea expuesta al inicio.



¿Cuáles destacaría? No resulta fácil, pues hay mucho bueno donde elegir pero, por resaltar unos pocos, me decanto por los artículos “Dejar de meter la pata sin cesar” (pp. 27-29), “El muy antiguo crimen de un escritor” (pp. 39-41) junto con el que da título al conjunto (pp. 42-44), “La viuda del fantasma” (pp. 96-98), “Que no se libre nadie” (pp. 105-107), “Con ojos futuros” (pp. 117-119), “Cuando uno ya no sabe por qué” (pp. 129-131), “La moda de ser tonto y parecerlo” (pp. 59-161), el excelente “Espíritu totalitario en versión grotesca” (pp. 222-224), “Peligro de extravío” (pp. 255-257), “Una despedida” (pp. 267-269) y “Ante la gente corriente”, en el que cuenta lo que, precisamente, no quiere la gente corriente (pp. 288-290)²¹.

Solo voy a detenerme en uno de ellos, en el contundente “La moda de ser tonto y parecerlo” (pp. 159-161), aunque daré cuenta brevemente de los demás. El calificativo *tonto* ha tenido una gran prosapia así en el cine como en la literatura, y en la española en particular, de Alberti a Ana María Matute, por no hablar de su uso en la vida cotidiana. Marías lo ha utilizado a menudo como título de libros y artículos, y para calificar situaciones o personas por las que siente escasa simpatía. En este caso, tras elogiar a varios amigos y colaboradores, critica “las descerebradas redes sociales”, “la imbecilidad abrumadora y generalizada de nuestra época”, la “permanente sucesión de bobos haciendo o diciendo bobadas”, y -podría decirse- concluye, cuando estamos en el año 2000, con la siguiente afirmación: “Creo que por primera vez en la historia está de moda ser idiota y comportarse como tal”.

Así, a menudo aparece la crítica de las costumbres, a la manera de Larra, la infantilización del mundo actual, sin que falte nunca el humor, el sarcasmo e incluso la sátira²²; se muestra en contra de tener que pedir perdón por hechos ocurridos en el pasado remoto, como reclamaba el presidente

²¹ En cambio, creo que desmerecen del resto artículos como “Engreimiento verbal” y “Almeida y Villacís, émulo de Carmena”.

²² Como apunta Eduardo Mendoza, tenía Marías el sentido del humor de los cascarrabias. También se mostró lúcido en el cultivo de la sátira, como puede observarse en “Señores antiguos” (pp. 51-53), en el que se burla de que escuelas catalanas (Tàber, Montseny y Fort Pienc) hayan prohibido *Caperucita Roja*, al considerarlo sexista pues no puede tolerarse que un cazador, un hombre, matara al lobo y salvara a la niña; *La bella durmiente*, porque el Príncipe la salva con un beso no consentido, e incluso la leyenda de Sant Jordi, ahora convertida en Santa Jordina, quien respeta al dragón, pues no puede causársele daño a los animales, todo muy cursi y blandengue.



mexicano López Obrador (“ha demostrado ser muy tonto o un demagogo o ambas cosas”), un tema que ya había tratado en su anterior libro de artículos. Así, en “Disimulados actos de soberbia” critica “la estúpida moda de los perdones vicarios y en diferido”, pues -concluye- “extender las culpas indefinidamente en el tiempo, a los individuos *similares*, a los países o a las instituciones, es una vacuidad oportunista y peligrosa” (pp. 45 y 47). Critica lo políticamente correcto y la denominada ‘apropiación cultural’, que resulta ser, además, un ataque a la imaginación, junto con las muchas tonterías, ridiculeces y cursilerías del presente; las redes sociales o las denuncias anónimas en internet.

En un artículo publicado el 29 de marzo del 2020, “Entusiastas del pánico”, alude al coronavirus por primera vez, y seguirá haciéndolo en los siguientes. De las complicaciones surgidas por el virus, al ser un fumador empedernido, parece ser que murió Marías, de hecho, en septiembre del 2022. Así, las crisis, nos dice, no nos hacen mejores, pero a Marías, le costó además la vida. En un artículo titulado “Cosas buenas por hacer” (pp. 246-248) se lamentaba de los muchos amigos que habían muerto en el 2020 por causas ajenas al coronavirus. Concluye comentando algo que ahora podemos decir del mismo Marías, y es que “las mejores vidas resultan cortas, porque siempre les quedarán cosas buenas por hacer”.

Como hemos podido observar en estos dos libros, y en otros conjuntos de artículos aludidos, Javier Marías no solía callársele que pensaba, incluso cuando se trataba de abordar los temas más controvertidos: la política (con críticas feroces tanto a la derecha como al PSOE, a Podemos y a los nacionalistas catalanes y vascos)²³, el feminismo a la moda del día, la defensa de la libertad del artista, las a menudo pseudomodalidades sociales absurdas o el habitual mal uso del lenguaje. El caso es que Marías ni rehuyó la polémica ni temió discrepar de verdades más o menos establecidas. Sin embargo, se habrá resignado a no convencer apenas a nadie con sus opiniones, a pesar de estar bien razonadas. Como señala Jacinto Antón (2022), le unía a Arturo Pérez

²³ Al respecto, véase su libro *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad* (2009).



Reverte y a Agustín Díaz Yanes²⁴ “el hastío ante las nuevas formas de intransigencia”, pero es que, además, “la estulticia y el fanatismo le exasperaba”. Y el crítico de cine Carlos Boyero (2022) con motivo de la muerte de nuestro escritor, comentó: “Se me han oscurecido aún más los domingos sin sus impagables columnas. Además de infalibles e implacables detectoras de gilipollez, era el pensamiento lúcido y admirablemente expresado de alguien tan inteligente como libre. Y no abundan”. Recuérdese que Boyero, con su habitual acierto e independencia de criterio, había elogiado, en el mismo sentido, la obra de Rafael Chirbes.

Me llamó mucho la atención que, en el anuncio que publicó la editorial Alfaguara con motivo de su muerte (por ejemplo, en *El País*, 15 de septiembre del 2022, y quizá también en otros medios), bajo el título de “El mejor homenaje es leerlo”, en donde se reproducen cuatro cubiertas de libros suyos (tres novelas: *Tomás Nevinson*²⁵, *Berta Isla* y *Así empieza lo malo*; y un relato infantil: *Ven a buscarme*), ninguna de ellas sea la de *¿Será buena persona el cocinero?* Se echa de menos, además de por su interés, sobre todo, porque fue el último libro que apareció en vida del autor, durante el 2022, unos meses antes de su fallecimiento. ¿Quizá se prescindió de él porque se trataba de un libro de artículos? ¿Las editoriales no deberían apoyar más aquellos libros que tengan -digamos- menos tirón comercial?

Pero lo que al fin y a la postre importa, lo que tenemos que preguntarnos, ahora que la obra de Marías se ha cumplido, es qué significan todos estos artículos en el conjunto de su escritura, de su pensamiento. Qué características presentan desde las cubiertas, los títulos, la estructura adoptada, o la lengua que utilizan, así como los temas y motivos que trata, sus principios y finales. Él tenía muy claro, como puede colegirse de “Hollywood

²⁴ La novela *Así empieza lo malo* (2014) está dedicada a Carme López Mercader y “Para Tano Díaz Yanes, / tras cuarenta y cinco años de amistad, / por echarme siempre un capote / cuando el toro se me viene encima”. El artículo “Sienta bien la admiración” (pp. 219-221) comienza con una alusión al director de cine.

²⁵ Creo que nadie ha reparado en que este apellido puede haberlo tomado Marías del pintor y litógrafo Christopher R.W. Nevinson (1889-1946), uno de los vorticistas. Sirvió en el cuerpo sanitario del ejército británico durante la Primera Guerra Mundial, cuyos horrores plasmó en sus cuadros. Fue, además, fundador del London Group, formado en 1931, y se le recuerda por mostrarse hostil con los componentes del grupo de Bloomsbury, en especial con Roger Fry, con quien polemizó.



soviético” (pp. 258-260), que el propósito de los artículos era diferente de la ficción narrativa. Quizás hayamos dado respuesta, aunque de forma breve, a alguna de estas cuestiones.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN, Jacinto (2022). “Todos de luto en Redonda, el rey ha muerto”, *El País*, 12 de septiembre, p. 32.
- BOYERO, Carlos (2022). “Llanto”, *El País*, 17 de septiembre, p. 47.
- CHIRBES, Rafael (2021). *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*. Prólogos de Marta Sanz y Fernando Valls. Barcelona: Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (2022). *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*. Barcelona: Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (2023). *Diarios. A ratos perdidos 5 y 6*. Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Jorge (2022). “Un recuerdo sudamericano de Marías”, *ABC*, 1 de octubre, p. 3.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (2003). “El columnismo como género literario”. En Salvador Montesa Peydró (ed.), *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo*. Málaga: Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas, pp. 61-76
- GROHMANN, Alexis, y MAARTEN STEENMEIJER (eds.) (2006). *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Madrid: Verbum.
- GROHMANN, Alexis (2006). “El columnismo de escritores españoles (1975-2005): hacia un nuevo género literario”. En Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer, *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Madrid: Verbum, pp. 11-43.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.) (1999). *Artículos periodísticos (1900-1998)*. Madrid: Castalia.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco y MARTÍN NOGALES, José Luis (eds.) (2007). *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*. Madrid: Cátedra.
- MARÍAS, Javier (1991). *Pasiones pasadas*. Barcelona: Anagrama.
- MARÍAS, Javier [1992] (2006). *Corazón tan blanco*. Ed. de Elide Pittarello. Barcelona: Crítica.
- MARÍAS, Javier [1992] (2007). *Vidas escritas*. Prólogo de Elide Pittarello. Barcelona: Debolsillo.
- MARÍAS, Javier (1993). *Literatura y fantasma*. Madrid: Siruela.
- MARÍAS, Javier (1995). *Vida del fantasma. Entusiasmos, bromas, reminiscencias y cañones recortados*. Madrid: El País/Aguilar.
- MARÍAS, Javier (1997). *Mano de sombra*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2000). *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2000). *Salvajes y sentimentales. Letras de fútbol*. Madrid: Aguilar, Madrid.



- MARÍAS, Javier (2010). *Salvajes y sentimentales. Letras de fútbol*. Ed. y prólogo de Paul Ingendaay. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2002). *Tu rostro mañana. 1. Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2004). *Tu rostro mañana. 2. Baile y sueño*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2007). *Tu rostro mañana. 3. Veneno y sombra y adiós*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2003). *Harán de mí un criminal*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2005a). *El oficio de oír llover*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2005b). *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*, Prólogo de Miguel Marías. Ed. al cuidado de Inés Blanca y Reyes Pinzás. Barcelona: Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores.
- MARÍAS, Javier (2007). *Demasiada nieve alrededor*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2009). *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad*. Ed. de Inés Blanca. Barcelona: Los libros del lince.
- MARÍAS, Javier (2011). *Ni se les ocurra disparar*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2012). *Lección pasada de moda. Letras de lengua*. Ed. y prólogo de Alexis Grohmann. Barcelona: GalaxiaGutenberg / Círculo de Lectores.
- MARÍAS, Javier (2013). *Tiempos ridículos*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2014). *Así empieza lo malo*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2014). *Ven a buscarme*. Ilustraciones de Marina Seoane Pascual. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2017). *Berta Isla*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2017). *Cuando los tontos mandan*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2019). *Cuando la sociedad es el tirano*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2021). *Tomás Nevinson*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2022). *¿Será buena persona el cocinero?* Madrid: Alfaguara.
- MENDOZA, Eduardo (2022). "Un triste recuerdo", *El País*, 12 de septiembre, p. 29.
- MONTESA, Salvador (2003). *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas.
- PALOU, Josep (1995). "Los riesgos del articulista", *El País*, 2 de junio.
- PITTARELLO, Elide (2005). *Entrevistos. Javier Marías*. Barcelona: RqueR editorial.
- SANMARTÍN, Adrián (2003). "Javier Marías: ¿Será buena persona el cocinero?", *Los Lunes de El Imparcial*, 9 de mayo.
- SEOANE, María Cruz (2005). "Para una historia de la columna literaria", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 703-704, 8-11.
- S.A. (2003). "Javier Marías en primera persona", *Sincolumna.com*, 3 de noviembre.
- SIMÓN, Federico (2022). "Una sociedad de piel fina: los artículos de Javier Marías en *El País Semanal*", *El País*, 16-04-2022.



- SOTELO, Adolfo (2022). “L’écriture de la semaine”, *La Vanguardia*, 12 de septiembre, p. 27.
- STEENMEIJER, Maarten (2005). “Javier Marías columnista: el otro, el mismo”. En Irene Andres-Suárez y Ana Casas (ed.), *Javier Marías*. Madrid: Arco/Libros, pp. 255-273.
- STEENMEIJER, Maarten (2006). “Javier Marías, columnista: el otro, el mismo”. En Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer, *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Madrid: Verbum, pp. 79-96.
- VAN NOORTWIJK, Annelies, y VAN HAASTRECHT, Anke (eds) (1997). *Periodismo y literatura*. Amsterdam: Rodopi, Foro Hispánico.
- VVAA. (2005). *El género del columnismo de escritores contemporáneos (1975-2005)*, *Ínsula*, n.º 703-704. Coordinado por Alexis Grohmann.
- WINTER, Ulrich (2001). “Literatura, periodismo y ‘campo intelectual’. Algunas observaciones acerca del columnismo de escritores a principios de los años 90”. En José Manuel López de Abiada y otros (eds.), *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Verbum, pp. 293-304.

Diablotexto *Digital*



**Humanidades médicas, humanidades
ambientales y literaturas indígenas
contemporáneas en América Latina**

***Medical Humanities, Environmental Humanities
and Contemporary Indigenous Literatures
in Latin America***

**MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

m.angel.martinez@uv.es
<http://orcid.org/0000-0002-5755-1415>

**Fecha de recepción: 8 de octubre de 2023
Fecha de aceptación: 5 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 424-442
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27668
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Las humanidades médicas nacieron con la esperanza de paliar algunas de las exclusiones que se realizan en la práctica de la biomedicina. Se esperaba que su enseñanza promoviera la capacidad de comprensión del personal sanitario, la compasión, el cuidado, el afrontamiento del dolor y de la muerte, etc. Sin embargo, el alcance de esta disciplina, al menos en su versión más extendida, no suele cuestionar los pilares fundamentales del conocimiento y la práctica biomédica. En este artículo, partimos de la lectura de un *corpus* de literaturas indígenas de América Latina para plantear la posibilidad de ensanchar el horizonte de las humanidades médicas a través del cruce de esta disciplina y de las humanidades ambientales.

Palabras clave: Humanidades médicas; Humanidades ambientales; Literaturas indígenas contemporáneas; América Latina

Abstract: Medical Humanities were born in the hope of alleviating some of the exclusions made in the practice of biomedicine. Medical Humanities were expected to promote healthcare personnel's capacity for understanding, compassion, caring, coping with pain and death, etc. However, the scope of this discipline, at least in its most popular version, does not usually challenge the fundamental pillars of biomedical knowledge and practice. In this article, we start from the reading of a selection of indigenous literature from Latin America to raise the possibility of widening the horizon of Medical Humanities through the crossing of this discipline and Environmental Humanities.

Key words: Medical Humanities; Environmental Humanities; Contemporary Indigenous Literatures; Latin America



Introducción: la conquista biológica¹

Hace aproximadamente tres años, el 29 de abril de 2020, me llamó la atención un vídeo que apareció en la parte superior de la pantalla de mi ordenador. Estaba trabajando en la redacción de un proyecto sobre literaturas indígenas, quería consultar un par de diarios, y tras hacer una búsqueda en Google, me topé con el vídeo. Cuando lo reproduje, me encontré con la siguiente escena: un plano de tierra rojiza, visible desde una cierta altura, por el que circulan tractores y retroexcavadoras, delimitado por familias de árboles tropicales. Una extensión de tierra que parece haber sido organizada con una cuadrícula, que es la que indica el lugar y la disposición de los huecos que empezamos a distinguir desde el ojo del dron. Cada uno de ellos —descubro— es un nicho, una tumba seguramente anónima. Lo que estoy mirando es la construcción de una fosa común en la ciudad de Manaus, la capital del estado de Amazonas, en Brasil.

La crisis que generó la expansión de la COVID-19 fue, como se ha repetido en los últimos años, una crisis global. Desde distintos organismos locales, nacionales e internacionales, se insistió de hecho en la necesidad de hallar soluciones globales para atenuar sus efectos². Más allá de los diferentes criterios desde los que podíamos entenderla, esta aspiración parecía razonable. Sin embargo, no debemos olvidar que la diseminación planetaria del virus produjo efectos igualmente disímiles en distintos contextos y comunidades. Los

¹ Agradezco a las investigadoras Mafe Moscoso y Pablo Méndez las conversaciones que están en el origen de este texto. Asimismo, el artículo se inscribe en el marco de trabajo de dos proyectos de investigación: el proyecto “TEIDE – Temporalidades de Emergencia. Imaginarios, Diagnósticos y Ecologías” (PID2020-120564GA-I00), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España; y el proyecto “Crisis climática, salud mental y bienestar en el Antropoceno. Una aproximación desde la ontología histórica” (PID2021-124477OA-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

² Sirva como ejemplo, en nuestro campo de trabajo –los Estudios Latinoamericanos–, el texto de presentación del Congreso LASA 2021. En este texto, se hizo uso de la expresión “crisis global” y se subrayó la dimensión “planetaria” de la expansión de la COVID, debido a que la enfermedad “se desarrolla en el momento histórico de mayor conectividad global”. Por esta razón, el Congreso LASA 2021 tenía “el propósito de convocar a las personas que estudian las sociedades y culturas latinoamericanas y del Caribe a reflexionar sobre las lógicas que inscriben a la región en los procesos de globalización contemporáneos, sobre los impactos que estos procesos han tenido en la vida de sus habitantes, en la arquitectura institucional de los Estados y en las dinámicas culturales del continente”. Ver texto completo en: <https://lasaweb.org/es/lasa2021/>.



pueblos amazónicos y las naciones indígenas de América Latina se han visto inmersas, en muchos casos, en una situación de peligro de desaparición por su exposición al SARS-CoV-2. A la violencia histórica y continuada que se cierne sobre estas poblaciones, se le sumó el peligro de contagio, la posibilidad de desarrollar la enfermedad y el abandono por parte de los Estados directa o indirectamente responsables (tanto del Norte como del Sur global).

En estas circunstancias, entonces, creo que conviene no olvidar dos hechos. Primero, que la zoonosis, el salto del SARS-CoV-2 a la especie humana, se ha producido en unas condiciones que en buena parte han sido generadas en la cadena de producción capitalista —en particular, por su brazo extractivista. La deforestación, la fragmentación de ecosistemas, la extinción de ciertas especies animales o las prácticas de la agricultura y la ganadería industrial funcionan, de facto, como se señala desde el ámbito de la ecología de las enfermedades, como el caldo de cultivo material para la emergencia de enfermedades víricas como la COVID-19³.

Es decir: unas condiciones de las que no solo no participan ni producen las comunidades indígenas, sino que son las mismas que las violentan, las mismas condiciones que han estado implicadas históricamente en su exterminio.

³ “La gente tiene que entender que todo esto está pasando porque estamos alterando el ecosistema rápidamente”, afirma el biólogo Carlos Zambrana-Torrel, uno de los miembros del equipo de EcoHealth Alliance, que estudia desde hace dos décadas aquellos virus alojados en especies salvajes que son susceptibles de saltar a los humanos. “Nosotros llevamos tiempo diciendo que hay una posibilidad de que algo así [Covid-19] ocurra... Tenemos que ser conscientes de que se estima que hay 1,7 millones de virus que todavía no conocemos y que están donde han estado siempre: en la naturaleza. Por eso, siempre y cuando mantengamos la distancia que ha existido siempre, se reduce el riesgo” (cit. en Patricia Peiró, “Los virus que dormían en la naturaleza hasta que llegaron los humanos”, *El País*, 28 de marzo de 2020). Ver también los estudios de Andreas Malm, *El murciélago y el capital. Coronavirus, cambio climático y guerra social* (Barcelona, Errata Naturae, 2020); David Quammen, *Contagio. La evolución de las pandemias* (Barcelona, Debate, 2020); VV.AA., *Sopa de Wuhan. Pensamientos contemporáneos en tiempos de pandemias*, (Aspo, 2020); VV. AA., *La fiebre. Pensamientos contemporáneos en tiempos de pandemias* (Aspo, 2020); Benjamin Roche *et al.*, “Was the COVID-19 pandemic avoidable? A call for a ‘solution-oriented’ approach in pathogen evolutionary ecology to prevent future outbreaks”, *Ecology letters*, 23 – 11, 2020, pp. 1557-1560; Alice Latinne *et al.*, “Origin and cross-species transmission of bat coronaviruses in China”, *Nature Communications*, 11 – 1, 2020, pp. 1-15; Heidi Albers *et al.*, “Disease risk from human–environment interactions: environment and development economics for joint conservation-health policy”, *Environmental and Resource Economics*, 76 – 4, 2020, pp. 929-944; Erica Johnson *et al.*, “An ecological framework for modeling the geography of disease transmission”, en *Trends in ecology & evolution*, 34 – 7, 2019, pp. 655-668; o Consuelo Lorenzo *et al.*, “Enfermedades zoonóticas virales emergentes. Importancia ecológica y su evaluación en el sureste de México”, *Sociedad y ambiente*, 15, 2017, pp.131-146.



Cuando la Articulación de los Pueblos Indígenas de Brasil (APIB) nos advertía de que la tasa de mortalidad por la COVID-19 en territorios indígenas doblaba la tasa del resto del país⁴, o el alcalde de Manaus se refiere a un posible “crimen contra la humanidad” (Reuters Staff, 2020), debemos entenderlo así: la aparición y el efecto del SARS-CoV-2 sobre estos pueblos se inscribe en la larga historia del “imperialismo” (Crosby, 1988)⁵ y de la “conquista biológica” (Cook, 2005)⁶.

⁴ Ver: <https://apiboficial.org/> y <https://apiboficial.org/emergenciaindigena/>.

⁵ “La tesis central de Crosby es que el éxito de la colonización europea sólo es comprensible en el contexto de... los sistemas ecológicos... El colonizador europeo avanza acompañado de animales, plantas, virus..., un poderoso ejército invasor al que el hombre únicamente ha prestado, involuntariamente en muchos casos, el medio de transporte. Las plantas europeas se propagan a mayor velocidad que los colonos; tras ellas, cerdos, vacas, caballos y ovejas crecen en rebaños semisalvajes...; los agentes patógenos de origen europeo, algunos tan inocuos como el sarampión o la rubéola, diezman las poblaciones nativas llevándolas al borde de la extinción. Es todo un mundo que destruye a otro”. Efectivamente, en la idea del “imperialismo ecológico” de Crosby, los seres humanos aparecen “como un elemento más, ni siquiera el más importante, de la expansión de todo un ecosistema” (Pérez Viejo, 1989: 490-491). Ver: Alfred Crosby, *Imperialismo ecológico. La expansión biológica de Europa. 900-1900* (Barcelona, Crítica, 1988).

⁶ “Desde la época de los grandes exploradores de la Edad del Descubrimiento, la gente se ha preguntado cómo unos centenares de españoles y un pequeño número de aliados fueron capaces de conquistar dos de los más grandes imperios del momento: el azteca y el inca. ¿Por qué sobrevivieron algunos mientras otros sucumbieron masivamente a los extranjeros que llegaban a las playas de las Indias al final del siglo XV? ¿Cómo pudo desaparecer tan rápidamente la numerosa población aborigen y ser reemplazada por extranjeros que, tras un periodo de aclimatación, dejaron de morir para multiplicarse sin contratiempos?... En el siglo XVI se ofrecieron dos explicaciones. La primera queda retratada en las argumentaciones de fray Bartolomé de las Casas (1474-1566), ... quien subrayaba que la crueldad de los españoles había sido el principal factor que hizo posible la dominación europea y la subyugación indígena. Españoles y portugueses mataron y mutilaron a los indios, los esclavizaron y los hicieron desgraciados de múltiples formas. La maldad de los españoles, difundida a través de la llamada Leyenda Negra, era una atractiva explicación para otras naciones, puesto que justificaba sus propias ocupaciones en los territorios de un «perverso» imperio católico. La segunda explicación para la aniquilación del pueblo amerindio era de carácter religioso. Los frailes y teólogos cristianos no podían comprender la razón por la que los indios, en un tiempo tan poderosos, parecían estar condenados a la extinción. La causa, según ellos, debía ser providencial y asociada, de una forma u otra, con el plan secreto de Dios de ayudar a la más rápida expansión de la fe a todos los pueblos... Sin embargo, la crueldad explica sólo una parte de las razones de la conquista y desaparición de los amerindios”. “Las nuevas investigaciones sobre el impacto de las enfermedades (como las viruelas, el sarampión, el tifus, la peste bubónica, la influenza, la malaria y la fiebre amarilla), en poblaciones no expuestas a éstas durante generaciones, nos impulsan a revisar el paradigma de la Leyenda Negra. La conquista de las Américas fue en gran parte posible por el intercambio biológico, más que por las armas de los conquistadores. La población fue debilitada por las oleadas de epidemias, con altas tasas de mortalidad, lo que permitió la dominación de los europeos. Los españoles sin ser conscientes llevaban en sí mismos los gérmenes de la destrucción de las civilizaciones americanas” (Cook, 2005: 1-7). Ver también: Alexis Diomedí, “La guerra biológica en la Conquista del Nuevo Mundo. Una revisión histórica y sistémica de la literatura”, *Revista Chilena de Infectología*, 20 – 1, 2013, pp. 19-25.



Método: “aperturas ontológicas”

En este texto, no obstante, me gustaría ir un paso más más allá. No me gustaría quedarme encerrado una vez más en mi punto de vista —en nuestro punto de vista— ni atender, únicamente, a la violencia que ejercen nuestras formas de vida (modernas, capitalistas) sobre los pueblos originarios de América Latina. Aunque esta es sin duda una tarea que todavía está inacabada, me gustaría escuchar, ahora lo que estos pueblos nos dicen acerca de la situación que están —todavía— viviendo.

Y me gustaría hacerlo teniendo en cuenta lo que propone Marisol de la Cadena a propósito de la ontología como “categoría analítica”: escuchar, entonces, no para analizar “cómo conoce” cada comunidad indígena, o para analizar “los significados que —cada comunidad— da a lo que hace”, sino, más bien, para tener en cuenta verdaderamente, como dice de la Cadena, “lo que la gente —indígena— hace, y cómo hace las relaciones en la que ella misma es” (De la Cadena, Risør y Feldman, 2018: 163-169)⁷.

Desde mi posición, creo que puedo —o podemos— tener en cuenta lo que la “gente” indígena “hace” en relación con ciertos ejes, o conjuntos de haceres, o campos de relaciones atravesados por la emergencia del Sars-CoV-2. Pienso en concreto en cuatro grandes ejes: las prácticas de “suficiencia intensiva” (Viveiros de Castro, 2019) de los pueblos indígenas, las relaciones con el territorio, los saberes y haceres médicos, y las prácticas en relación con la muerte y el duelo; que aquí voy a atender a partir de un *corpus* de textualidades indígenas.

La acción suficiente

Cuando nos acercamos a este peculiar *corpus*, que podría incluir textos de literatura indígena moderna y contemporánea, recopilaciones de narraciones o

⁷ Ver también Marisol de la Cadena, “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política»”, en *Tabula Rasa*, 33, 2020, pp. 273-311; y Marisol de la Cadena, “Naturaleza fuera de lo común”, *Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*, (Buenos Aires, Centro Cultural Kirchner: 2021).



relatos anteriores a la conquista, testimonios, conversaciones u otros actos de habla de personas indígenas; cuando nos acercamos a este *corpus*, decía, es frecuente que nos encontremos con explicaciones como la que nos da el oralitor mapuche Elicura Chihuailaf en su *Recado confidencial a los chilenos* (1999):

Como usted tal vez sabrá, el hombre y la mujer mapuche se preocuparon, se preocupan, siempre de tomar de la tierra solo lo indispensable. Se carece del sentido de aprovechamiento innecesario de lo que esta ofrece. No hay una relación de poder sobre la naturaleza. Por lo mismo, todo ha de ser preservado. No hay sectores elegidos que deben ser salvados únicamente. De tal manera, por ejemplo, cuando cortamos árboles, plantamos otros, y se pone especial atención en ellos y sus renovables –y en los arbustos y helechos—, porque ellos cobijan a los espíritus cuidadores del agua. El agua que debe mantenerse corriente y lo más límpida posible porque representa la situación del espíritu humano (Chihuailaf, 1999: 52).

En este sentido, es muy significativo, también, el pasaje de *La chute du ciel* en el que el chamán yanomami Davi Kopenawa expone al antropólogo Bruce Albert su visión del trabajo. Por un lado, Kopenawa cuenta que muchas veces los yanomami son considerados personas flojas porque no derriban tantos árboles como los blancos. Pero por otro lado explica lo ridículo de tener que trabajar durante toda una vida, sometido a jornadas extenuantes, para tener acceso a una serie de cosas que la naturaleza provee sin costo monetario alguno (Kopenawa y Albert, 2020).

Las formas de organización social y las economías indígenas que Eduardo Viveiros de Castro llama de “suficiencia intensiva” suponen, efectivamente, un “camino civilizacional radicalmente distinto al nuestro”, el de las sociedades y las economías basadas en el progreso y en la idea de desarrollo. Tenerlas en cuenta es importante porque esta vía no nos conduce a las condiciones materiales (de devastación ecológica) en las que surgen las últimas enfermedades zoonóticas. “Contra la teoría economicista del desarrollo necesario —escribe Viveiros de Castro—, la cosmo-pragmática de la acción suficiente” (2019: 13 y 18-19).



La selva viviente

Estas prácticas de “suficiencia”, entonces, reducen el riesgo de producción de zoonosis porque implican el cuidado, y no la explotación y la destrucción, de los territorios. Antes de la invasión europea, dice Viveiros de Castro, “las poblaciones amazónicas habían encontrado, a lo largo de milenios de coadaptación con el ecosistema, soluciones de «sustentabilidad» incomparablemente superiores a los métodos modernos y estúpidos de deforestación con alambrados, tractores, motosierras y defoliantes” (2019: 10). De hecho, los pueblos indígenas cuidan del ecosistema en la medida en que este es un ente vivo del que ellos mismos forman parte. O, como diría Marisol de la Cadena, que ellos mismos “son” (2018, 2020 y 2021).

De hecho, es en la forma de ser de “la gente de Pacchanta”, en la forma de ser en relación con la tierra, donde la antropóloga peruana llega a la ontología en tanto que “herramienta analítica”: “Yo llegué —afirma De la Cadena— en ese momento de la manifestación..., en que la gente está defendiendo algo que es. No algo que piensan. No algo que creen. No cómo conocen, sino algo que es y lo que ellos son”. Ahí, en ese momento, es cuando la antropóloga empieza a tomar realmente en serio lo que ella denomina *Earth-beings*, “Seres-Tierra”, a lo que su amigo Nazario se refiere como *tirakuna*: “en ese momento que todavía recuerdo, estoy con Nazario... en la Plaza de Armas del Cusco defendiendo a *tirakuna*. Los traducían como ‘montañas’, ‘medioambiente’, como ‘montaña sagrada’, porque la iglesia tiene ahí un santuario. En medio de mi desconcierto —yo pensaba que estábamos protestando en defensa del medioambiente, y Nazario me aclara que él está allí defendiendo *tirakuna*— me doy cuenta de que el marco de interpretación cultural no me va a servir. Yo no puedo traducir como creencia algo que la gente me está explicando cómo siendo y haciéndolo. ¡No podía pensar *tirakuna* como creencia cultural! Y me doy cuenta de eso en el momento histórico del extractivismo: el momento en el cual lo que nosotros llamamos montañas están amenazadas por la posibilidad increíble hace cien años de desaparecer transformada en cualquier tipo de mineral” (De la Cadena, Risør y Feldman, 2018: 163-169).



El líder indígena, filósofo, poeta y escritor Ailton Krenak lo expresa en una sola oración, cuando dice que “nuestra historia está entrelazada con la historia del mundo” (2021: 14)⁸.

En la misma estela, algunos pueblos, como el Sarayaku, hablan de “selva viviente” (Biemann y Tavares, 2014: 66). En un contexto asimismo de movilización por la defensa de su territorio, José Gualinga, líder del pueblo kichwa de Sarayaku afirma:

La selva viviente es la selva de los seres, el lugar donde los micro y macroorganismos se comunican y se interconectan con nosotros. Es también un espacio para la recreación, una fuente donde renovamos nuestra energía psicológica y física. Además, es un espacio en el que se transmiten los conocimientos y así, a través de los Yachaks y de los ancianos a los hijos, constituye un área de educación propia. Son zonas donde entramos en comunión con otros seres y estos seres nos transmiten las energías vitales para poder vivir, para poder continuar. Eso es la selva viviente.

Ha sido importante para el caso hacer entender a la Corte cómo está entretejida la vida del pueblo de Sarayaku con las montañas, con las lagunas, con los árboles, con el Amasanga, con el Sacha Runa, con el Ja Xingu, con todos los espacios naturales que a su vez tienen otros seres que no son visibles, que son los protectores, los que regulan el ecosistema. Ellos tienen, por ser los que protegen, un derecho fundamental, más que nosotros. Nuestra intención fue hacer entender a la Corte la importancia del territorio de Sarayaku; si el territorio desaparece, los pueblos indígenas también desapareceremos (Biemann y Tavares, 2014: 66).

⁸ Al comienzo del texto “Nuestra historia está entrelazada con la historia del mundo”, el filósofo y líder indígena dice: “Sólo es posible pensar en la ‘naturaleza’ si estás fuera de ella. ¿Cómo haría un bebé que está dentro del útero de la madre para pensar en su madre? ¿Cómo haría una semilla para pensar la fruta? Es desde afuera que se piensa el adentro. En un determinado momento de la historia, el ‘espacio civilizado’ de los humanos concibió la idea de ‘naturaleza’, precisó nombrar aquello que no tenía nombre. Por ello, la ‘naturaleza’ es una invención de la cultura, es hija de la cultura y no algo que viene antes de ella. ¡Y eso tenía un sentido utilitario enorme! ‘Yo me separo de la naturaleza y ahora puedo dominarla’. Esto debe haber nacido con la misma idea de ‘ciencia’. La ciencia como forma de controlar la ‘naturaleza’, la cual pasa a ser tratada como un organismo que puede manipularse. Y esto es una cosa escandalosa, porque cuando el hombre piensa en esto ya está condenado, ¿no? Él sale de ese ‘organismo’, deja de ser alimentado por ese flujo cósmico fantástico que crea vida y va a observar la vida desde afuera. Y, mientras el hombre se quede observando la vida desde afuera, está condena-do a una especie de erosión” (2021: 2-3).



Haceres médicos

En relación con las prácticas o haceres médicos, sabemos que distintas comunidades mapuche, en Chile, o *kichwa*, en Ecuador, por ejemplo, están haciendo uso de sus propias tradiciones y remedios para prevenir o curar la COVID-19. Es lo que hacen en otras ocasiones también ante la emergencia de otras dolencias o estados que ellos consideran enfermedades.

Por esta razón —aunque no es la única—, es importante volver a insistir en la relación que existe entre la salud y el cuidado del territorio para las naciones indígenas: porque es ahí, en los lugares que habitan las comunidades, donde crecen las plantas u otras formas de vida que los pueblos originarios utilizan en sus tratamientos.

Los recuerdos de mi infancia —escribe Chihuailaf— se instalan sobre las manos de mi madre enarbolando hojas y hierbas medicinales. Salgo con mi madre y mi padre a buscar remedios y hongos. La menta para el estómago, el toronjil para la pena, el matico para el hígado y para las heridas, el coralillo para los riñones —iba diciendo ella (1999: 52).

Y más abajo, en el mismo texto, en el *Recado*:

Los winka han roto la armonía aquí, han violentado el equilibrio... Ellos trabajan con las energías negativas, por eso aquí se ha secado el agua y han desaparecido las plantas y hierbas medicinales. Nos han quitado nuestros remedios; tenemos que salir lejos para recogerlos. Los pinos de los winka han secado el agua y han desaparecido las plantas y hierbas medicinales, por eso nos hemos enfermado nosotros y también nuestros animales. Los winka están enfermando a nuestra Madre Tierra (1999: 73).

La idea de la armonía o del equilibrio que cita Chihuailaf, y que remite al eje de la cosmología mapuche, aparece a menudo, con sus propias particularidades, en otras cosmologías indígenas. Según esta idea, la salud suele concebirse como un equilibrio entre los componentes, las fuerzas, los seres —humanos y no humanos—, las energías heterogéneas que habitan en un lugar determinado.



Quiero traer a este texto dos pasajes que se refieren esta concepción de la salud. El primero de ellos lo extraigo de nuevo del *Recado confidencial a los chilenos*. En él, Chihuailaf dice:

En este mundo, en su inmensidad, habitan las fuerzas que nos protegen y también aquellas que nos pueden causar daño. Ha de ser constante nuestra actitud de respeto y de vigilancia para que no se rompa su equilibrio, nos dijeron y nos dicen nuestros abuelos y nuestros padres. A la Tierra pertenecemos, a sus sueños. En sus bosques azules / en su misterio infinito habitan, con sus aromas, las flores, las plantas y los árboles medicinales que, junto a los cantos de nuestras Machi mantienen o recuperarán —si es quebrantada— esa armonía” (1999: 76-77).

El segundo pasaje que quiero compartir aquí procede de *Selva jurídica*, de Biemann y Tavares (2014). Es la transcripción de una declaración de Sabino Gualinga en la Audiencia Pública que se celebró en la Corte Interamericana de Derechos Humanos el 8 de julio de 2011, en el marco del juicio del Pueblo Indígena Kichwa de Sarayaku contra el Estado de Ecuador:

Testigo: Yo soy desde pequeño el que conoce todo el tema de la selva. Conozco la selva, conozco los ríos, conozco la vida, inclusive de las piedras.

Representante: Don Sabino, ¿por qué es tan importante el territorio para la gente de Sarayaku?

Testigo: Sarayaku es una tierra viva. Es una selva viviente. Ahí existen árboles y plantas medicinales y otros tipos de seres.

Representante: Don Sabino, ¿podría usted explicar a la corte cuáles fueron los efectos de las acciones de la empresa CGC en territorio de Sarayaku en relación a los seres que habitan el territorio de Sarayaku y que la gente común no puede ver?

Testigo: En la selva viven seres y muchos de la generación de mis abuelos y mis padres los encontraban y veían, eso era muy común. Allí viven los amos de la selva; nosotros no somos los dueños. Vive el Amasanga, que es uno de los amos de la selva, vive el Ja Xingu, vive el Sacharuna, que en traducción sería como el hombre de la selva. Eso podrían ver. Si desaparecen, eso sería una calamidad.

Representante: ¿Que sucedería con esos seres a partir de que la empresa CGC colocara explosivos en la selva?

Testigo: Si explotan los explosivos, todos estos seres mueren, huyen, desaparecen y el efecto es que genera grandes enfermedades (Biemann y Tavares, 2014: 14-16).



Aunque una idea de la armonía o del equilibrio subyace a la concepción de la salud y organiza las prácticas médicas de diversas naciones indígenas, no podemos por supuesto suponer que las prácticas médicas ante la emergencia de una enfermedad son las mismas en todas ellas. El caso de algunas comunidades mapuche o *kichwa*, que utilizaron sus propios remedios para prevenir o tratar la Covid-19, no se puede extender, evidentemente, a otras regiones y comunidades. Como en otras esferas de la vida, cada nación y/o cada comunidad ha desarrollado sus propias prácticas también ante esta situación particular.

Sabemos por ejemplo que el pueblo Yanomami tiene una relación singular con las enfermedades y la medicina de los blancos. Davi Kopenawa explica que los *xapiri*—esto es: los espíritus del bosque a través de los cuales los chamanes pueden sanar las enfermedades— sólo pueden actuar frente a las enfermedades que ellos conocen. Por lo tanto, necesitan las medicinas de los extranjeros para contener y tratar epidemias que ellos trajeron y que han causado la muerte a un extenso porcentaje de la población yanomami (Kopenawa y Albers, 2020)⁹.

“Inmunologías indígenas”

Igualmente, los pueblos indígenas llevaron a cabo, cada uno de ellos, sus propias medidas de aislamiento para evitar el contacto con el último coronavirus.

⁹ En todo caso, de forma semejante a lo que ocurre en otras naciones indígenas, “las concepciones de salud y enfermedad, la etiología de las enfermedades y, por extensión, las nociones del ‘buen vivir’, están estrechamente vinculadas —entre los yanomami— al conjunto de relaciones interpersonales que los individuos crean y recrean en su vida diaria, tanto en su comunidad como hacia fuera”. “Es difícil encontrar una expresión en yanomami —así como en la mayoría de las lenguas indígenas suramericanas, como escriben José Antonio Kelly y Javier Carrera— que describa a la “salud” en términos biomédicos, pues ésta está siempre relacionada con aspectos sociales, materiales e inmateriales que van más allá de la mera presencia o no de enfermedades. Desde su perspectiva, la salud forma parte del estado de bienestar colectivo, que incluye, mínimamente: 1) la ausencia de conflictos sociales, es decir, la paz interna —muchas veces dependiente de un buen liderazgo que cohesione y motive a la comunidad, por un lado, y la existencia de relaciones amistosas con las comunidades vecinas, por el otro; 2) la abundancia de recursos alimenticios (caza, pesca, recolección, conucos); y 3) la ausencia de enfermedades. Éstos son distintos aspectos que indican un estado de ‘buen vivir’. Un estado vinculado a la cercanía de los parientes y la ausencia de personas extrañas; un estado que hay que crear y recrear permanentemente en el seno comunitario. Más aún, la ausencia de enfermedades y la plenitud de alimentos son aspectos interrelacionados con la ausencia de conflictos, pues éstos son la causa de muchos males y enfermedades” (Kelly y Carrera, 2007: 333-39).



En lo que hoy llamamos Ecuador, algunas comunidades *kichwa* han realizado cuarentenas colectivas en sus pueblos; en la Araucanía, las comunidades mapuche implementaron sus propias barreras sanitarias cortando las vías de acceso a sus territorios, para impedir que gente de otros lugares entrara a sus segundas o terceras residencias; en la Amazonia, los Huni Kuin también dijeron: “Nos vamos a retirar a la selva, vamos a quedarnos quietos y no vamos a dejar entrar a nadie más” (Lagrou, 2020).

En continuidad con la atención hacia los saberes y haceres médicos, me pregunto también qué ocurre con lo que podríamos llamar “inmunologías indígenas”. Tal vez también podamos atender a la aparición de umbrales o, de nuevo, de prácticas de inmunidad específicas, relacionadas con la exposición a diferentes ecologías o por las distintas relaciones de co-evolución¹⁰ con las especies no humanas.

Así, según Crosby, la domesticación de animales en Europa favoreció la transmisión de diversas enfermedades infecto-contagiosas, pero también el desarrollo de los sistemas inmunológicos. Su hipótesis es que las poblaciones originarias de América Latina contaban con menos animales domésticos, y por lo tanto eran más “sanas” y también más vulnerables a los patógenos traídos de Europa a partir de 1492 (1988).

En cualquier caso, podríamos poner a dialogar la visión (profundamente colonialista) de Crosby con los estudios (anticoloniales) de la antropóloga brasileña Els Lagrou, que insiste en el saber acumulado por los Huni Kuin en su convivencia con los animales y seres de la selva. Según esta comunidad, “las personas enferman porque la caza y los peces —pero también otros seres que agredimos— se vengan y mandan su *nisun*, dolor de cabeza y tontera que pueden resultar en enfermedad y muerte” (2020). “El universo de la selva es, así,

¹⁰ Para una introducción a los postulados de la biología «eco-evo-devo», puede ser útil ver Margulis (1996a, 1996b, 2002, 2013), Haraway (2019) y quizás, sobre todo, el texto divulgativo *Todos somos líquenes. Introducción a una visión simbiótica de la vida (Teoría Eco-Evo-Devo)*, de Scott Gilbert, Jan Sapp y Alfred Tauber (2020). La biología “eco-evo-devo” parte de la tesis de que la evolución de cualquier forma de vida siempre se da en un ecosistema concreto y en relación con las otras formas de vida que lo conforman. Por lo tanto, el desarrollo de esa forma de vida, sus metamorfosis, no se pueden explicar nunca de forma aislada, ni siquiera en el interior de la propia especie, y no dependería únicamente de la selección natural, como se afirma desde las teorías neo-darwinistas.



habitado por una multiplicidad de especies que son sujetos y negocian su derecho al espacio y a la propia vida. En este universo la cosmopolítica de los humanos consiste en matar solamente lo necesario. Se tiene la aguda (con)ciencia de que para vivir es necesario matar y de que toda acción, toda predación, desencadena una contra-predación”, quizás en forma de enfermedad (Lagrou, 2020)¹¹.

Para mí, es significativo que esta u otras comunidades indígenas, en contacto estrecho con ciertas especies salvajes (al menos más estrecho que el que tienen las poblaciones “blancas”), no hayan sido responsables de derrames zoonóticos ni fenómenos epidémicos. Por otra parte, estudios recientes han demostrado que los yanomami son los seres humanos con una mayor grado de “diversidad bacteriana”. Los autores de una investigación que parte de las muestras recogidas a una comunidad yanomami descubierta en 2008 —y que, “salvo algún contacto con otros” yanomami, “nunca habían tenido relación con el mundo exterior”— concluyeron que “tienen casi el doble de diversidad que los estadounidenses”. De hecho, los investigadores observaron un descenso progresivo de dicha diversidad “desde los yanomami hasta los occidentales, pasando por los guahibo —también de la Amazonía— y los malauíes —una comunidad del Sur de África”. Los investigadores no han hallado ningún otro pueblo con este grado de variedad bacteriana. “Tampoco en los archivos del proyecto Microbioma Humano”. “Es como si, cuanto más expuesto está uno al estilo de vida occidental, más se reduce la riqueza de su microbioma” (en Criado, 2015).

La profesora de la escuela de medicina de la Universidad de Nueva York, María Gloria Domínguez, coautora del estudio, nos recuerda que “nuestras bacterias juegan importantes cometidos en la fisiología humana, como la respuesta inmune, el metabolismo y hasta la conducta. Pero aún no sabemos cuánto y cómo han cambiado nuestros microbiomas occidentalizados con relación al microbioma de nuestros ancestros... Tenemos muchas prácticas antimicrobianas, como el nacimiento por cesárea, el uso de los antibióticos, el

¹¹ Sobre los efectos de la caza de animales salvajes, ver también Quammen, *Contagio: La evolución de las pandemias* (2020).



jabón, los limpiadores. Pero en el mundo aún quedan poblaciones remotas de cazadores y recolectores que viven en la era pre-biótica como lo hacían nuestros antepasados”. María Gloria Domínguez o José Clemente, autor principal del estudio, creen que la “degradación del microbioma” puede estar relacionado con el surgimiento de enfermedades no transmisibles que tienen una alta tasa de incidencia en las sociedades occidentales actuales (como “la inflamación intestinal, la esclerosis múltiple, la diabetes tipo I, la artritis reumatoide, el cáncer de colon”, etc.) (en Criado, 2015).

Umbrales de vida y muerte

Además, creo que es importante, en una situación de emergencia sanitaria como la que hemos vivido, tener en cuenta las diferentes relaciones que los diversos pueblos indígenas establecen con la muerte, lo que hacen con ella y con las personas que mueren, antes y después de la muerte. Creo que sería de interés observar qué se atiende con medicinas u otros saberes y qué no, qué se toma como curable y que no, o si se prioriza a alguien en la atención en la enfermedad, o qué y cómo hacen después, en ese proceso que nosotros llamamos “duelo”.

Voy a partir aquí, otra vez, de lo que sí conocemos: de las prácticas de asistencia selectiva efectuadas por ejemplo en el Estado español, por las que muchas personas mayores fueron insuficientemente atendidas; de la repetida imposibilidad de acompañar a las personas que hacían el tránsito hacia la muerte, que morían a solas o apenas acompañadas por el personal sanitario; o del abandono de los muertos por parte de las instituciones sanitarias de países como Ecuador, que no solo no se ocupó de cuidar a su población, sino que ni siquiera fue capaz de garantizar una muerte digna y unos “parámetros mínimos de necroética” (Moscoso, 2020).

En las sociedades indígenas, el lugar que ocupan las personas mayores es, en muchos casos, radicalmente diferente del lugar que ocupan en las sociedades occidentales. Por eso parece difícil que pudiera darse en ellas una práctica de asistencia selectiva que se fundamenta en una valorización de la vida que concluye que las vidas de las personas mayores valen menos que la vida de



una persona más joven. En una sesión del ciclo *Presentes densos. En torno a las artes de vivir en un planeta herido*, celebrado en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM, España), la investigadora *kichwa* Verónica Yuquilema Yupangui respondió, precisamente, a esta pregunta:

Entender el virus es entender una lógica de vida. Una lógica de vida que ha venido ocurriendo desde antes (del virus). Afortunadamente, en nuestra lógica de vida comunitaria, los abuelos y las abuelas no son desechables, no son esa parte de la población que ya no sirve. Al contrario, para nosotros los abuelos y las abuelas son un tesoro viviente, son nuestra memoria oral, nuestra filosofía. La población de abuelos y abuelas es una población que no se deja indefensa dentro de las lógicas comunitarias. Ha sido una de las poblaciones que dentro de las comunidades y las familias ha sido más cuidada (Moscoso y Yuquilema, 2021).

Conclusiones: humanidades médicas, humanidades ambientales

Al hacer este breve recorrido por un *corpus* heterogéneo de literaturas indígenas, nos damos cuenta de que las prácticas que en estos pueblos, los pueblos indígenas, están asociadas a la salud van más allá de la irrupción de una enfermedad y atraviesan ámbitos, como el cuidado del territorio o la relación con los seres no humanos, que la biomedicina ha excluido de su campo de saber y de acción (Foucault, 2007).

Es cierto que las humanidades médicas nacen con la esperanza de paliar, justamente, algunas de las exclusiones que realiza en su práctica la medicina, y se espera que su enseñanza promueva ciertas capacidades: capacidades de comprensión, compasión, cuidado, el afrontamiento del dolor y de la muerte, etc. Sin embargo, el alcance de esta disciplina, al menos en su versión más extendida, no va más allá de una experiencia estrictamente humana, y no suele cuestionar los pilares fundamentales —la epistemología— del conocimiento y la práctica biomédica.

Si observamos, entonces, lo que las literaturas indígenas nos dicen o capturan sobre sus prácticas médicas, advertimos que lo que se reúne en ellas, en dichas prácticas —espíritus de los bosques, animales, árboles, ancestros que habitan otras vidas, sueños o visiones—trascienden, ampliamente, el horizonte



de sentido que proporcionan las humanidades médicas. En este punto, por tanto, se torna visible el salto que tendría que realizar una investigación en humanidades médicas que quisiera aproximarse a los procesos de salud y enfermedad en las naciones indígenas de América (o quizás, en cualquier lugar y en cualquier sociedad, en un tiempo como el nuestro expuesto al cambio climático y a la “Intrusión de Gaia”) (Stengers, 2016; Latour, 2013, 2017 y 2019): el salto que cruza y que pone en contacto a las humanidades médicas con las humanidades ambientales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERS, Heidi J. *et al* (2020). “Disease risk from human–environment interactions: environment and development economics for joint conservation-health policy”, *Environmental and Resource Economics*, 76, n.º 4, pp. 929-944.
- BIEMANN, Ursula; TAVARES, Paulo (2014). *Forest Law – Selva jurídica*. Michigan: Eli and Edythe Broad Art Museum / Michigan State University.
- CHIHUAILAF, Elicura (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- COOK, David (2005). *La conquista biológica. Las enfermedades en el Nuevo Mundo*. Madrid: Siglo XXI.
- CRIADO, Miguel Ángel (2015). “Los yanomami, los humanos con mayor variedad de bacterias”, *El País*, 17 de abril. Disponible en https://elpais.com/elpais/2015/04/17/ciencia/1429277446_083699.html [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2023].
- CROSBY, Alfred W. (1988). *Imperialismo ecológico. La expansión biológica de Europa. 900-1900*, Barcelona, Crítica.
- DE LA CADENA, Marisol (2021). “Naturaleza fuera de lo común”, *Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*, Centro Cultural Kirchner (Buenos Aires). Disponible en <https://simbiologia.cck.gob.ar/publicaciones/naturaleza-fuera-de-lo-comun-por-marisol-de-la-cadena/> [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2023].
- DE LA CADENA, Marisol (2020). “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política»”, *Tabula Rasa*, 33, pp. 273-311.
- DE LA CADENA, Marisol; RISØR, Helen; FELDMAN, Joseph (2018). “Aperturas ontoepistémicas: conversaciones con Marisol de la Cadena”, *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 32, pp. 159-177.
- DIOMEDI, Alexis (2013). “La guerra biológica en la Conquista del Nuevo Mundo. Una revisión histórica y sistémica de la literatura”, *Revista Chilena de Infectología*, 20, 1, pp. 19-25.
- FOUCAULT, Michel (2007). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Siglo XXI.



- JOHNSON, Erica E. *et al.* (2019). “An ecological framework for modeling the geography of disease transmission”, *Trends in ecology & evolution*, 34, 7, pp. 655-668.
- KELLY, José Antonio; CARRERA, Javier (2007). “Los Yanomami”, *Salud indígena de Venezuela*, 1, pp. 323-380.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce (2020). *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. París: Plon.
- KRENAK, Ailton (2021). “Naturaleza fuera de lo común”, *Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*, Centro Cultural Kirchner (Buenos Aires). Disponible en <https://www.cck.gob.ar/nuestra-historia-esta-entrelazada-con-la-historia-del-mundo-por-ailton-krenak/10195/> [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2023].
- LAGROU, Els (2020). “Nisun: La venganza del pueblo murciélagos y lo que nos puede enseñar sobre el nuevo coronavirus”, *El Caminero*. Disponible en <https://caminero1320.wordpress.com/2020/04/14/nisun-la-venganza-del-pueblo-murcielago-y-lo-que-nos-puede-ensenar-sobre-el-nuevo-coronavirus-por-els-lagrou/?fbclid=IwAR3-wittsen6uPY9JPSbc73ePljRhbsdu2FIA9is5fMxT96UksN1AFgblk4> (original en Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social de la revista Sociologia & Antropologia de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, en: <https://blogbvps.wordpress.com/2020/04/13/nisun-a-vinganca-do-povo-morcego-e-o-que-ele-pode-nos-ensinar-sobre-o-novo-corona-virus-por-els-lagrou/> [Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2023].
- LATINNE, Alice *et al.* (2020). “Origin and cross-species transmission of bat coronaviruses in China”, *Nature Communications*, 11, 1, pp. 1-15.
- LATOUR, Bruno (2013). *Políticas de la Naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Barcelona: RBA.
- LATOUR, Bruno (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LATOUR, Bruno (2019). *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*. Madrid: Taurus.
- LORENZO, Consuelo *et al.* (2017), “Enfermedades zoonóticas virales emergentes. Importancia ecológica y su evaluación en el sureste de México”, *Sociedad y ambiente*, 15, pp.131-146.
- MALM, Andreas (2020). *El murciélagos y el capital. Coronavirus, cambio climático y guerra social*. Barcelona: Errata Naturae.
- MOSCOSO, Mafe (2020). “Guayaquil, ‘Colonial’ Virus”, *El Salto*, 4 de abril. Disponible en <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/guayaquil-colonial-virus> [Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2023].
- MOSCOSO, Mafe; YUQUILEMA, Verónica (2021). “Destrucción de ecosistemas y emergencia de enfermedades zoonóticas. Luchas y resistencias anticoloniales frente a la COVID-19 en territorios indígenas”, *Presentes densos. En torno a las artes de vivir en un planeta herido*, IVAM, 10 de abril. Disponible en <https://www.ivam.es/es/presentes/mafe-moscoso-y-veronica-yuquilema-destruccion-de-ecosistemas-y-emergencia-de-enfermedades-zoonoticas-luchas-y-resistencias-anticoloniales-frente-al->



- [covid-19-en-territorios-indigenas-i/](#) [Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2023].
- PEIRÓ, Patricia (2020). “Los virus que dormían en la naturaleza hasta que llegaron los humanos”, *El País*, 28 de marzo. Disponible en https://elpais.com/elpais/2020/03/23/planeta_futuro/1584966075_762387.html [Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2023].
- PÉREZ VIEJO, Tomás (1989). “Alfred W. Crosby: *Imperialismo ecológica. La expansión biológica de Europa 900-1900*, Barcelona, Ed. Crítica, 1988”, *Revista de Historia Económica*, n.º 2, pp. 489-491.
- QUAMMEN, David (2020). *Contagio. La evolución de las pandemias*. Barcelona: Debate.
- REUTERS STAFF (2020), “Alcalde de Manaus advierte de un genocidio de indígenas en Amazonas por el coronavirus”, *Reuters*, 21 de mayo. Disponible en <https://www.reuters.com/article/salud-coronavirus-amazonas-idESKBN22W392> [Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2023].
- ROCHE, Benjamin *et al.* (2020). “Was the COVID- 19 pandemic avoidable? A call for a ‘solution- oriented’ approach in pathogen evolutionary ecology to prevent future outbreaks”, *Ecology letters* (2020), 23, 11, pp. 1557-1560.
- STENGERS, Isabelle (2016). *En tiempos de catástrofes*. Buenos Aires: NED.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2019). *Cosmopolítica. Desarrollo, etnocidio y suficiencia intensiva*. Córdoba: La Sofía Cartonera.
- VV. AA (2020). *Sopa de Wuhan. Pensamientos contemporáneos en tiempos de pandemias*. Aspo (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- VV. AA (2020). *La fiebre. Pensamientos contemporáneos en tiempos de pandemias*. Aspo (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

Diablotexto

Digital



Sobretextos



Diablotexto *Digital*



SOBRETXTOS: RESEÑAS

Flores Ledesma, Antonio: *Marx juega. Una introducción al marxismo desde los videojuegos (y viceversa)*. Madrid: Episkaia, 2022, 280 pp.

**DANIEL LÓPEZ RUIZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

dalxruiz@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7589-5927>

Diablotexto Digital 14 (diciembre 2023), 443-448

DOI: 10.7203/diablotexto.14.27421

ISSN: 2530-2337



¿Qué diría Karl Marx si jugara a videojuegos? Esta pregunta, que molesta para entornos *gamer*, marxistas-leninistas ortodoxos, *youtubers* en Andorra o simplemente íneces (acrónimo de *involuntary celibates*), sirve de punto de partida a Flores Ledesma para presentar su obra. Este doctor en Filosofía, especializado en estética y cultura contemporánea, escribe en el blog *AnaitGames*, donde reflexiona sobre filosofía, videojuegos y libertad. Ahora expone, en el presente ensayo de diez capítulos, el pensamiento marxista desde una amplia colección de videojuegos.

En el capítulo primero, “Marx juega a *Cities: skyline*”, el autor piensa sobre cómo en videojuegos de simulación (*SimCity*, *v.gr.*) se plasma la realidad económica y social de diferentes sistemas y se conocen los entresijos de los mismos, si bien pueden sufrir una distorsión debido a nuestra subjetividad. Son juegos interesantes por su fidelidad a la realidad social, bien contruidos, pero peligrosos en su mensaje y aplicación. El famoso *Monopoly*, una desvirtuación de *The Landlord’s game*, pierde la crítica al capitalismo: “solo se entiende la simulación económica dentro de un marco industrial capitalista, incluso aquellos que se refieren a otras épocas históricas” (17). Este sistema parece haber existido siempre.

El de “alienación” es otro concepto que también merece ser destacado: en el videojuego, el trabajador deja de ser un sujeto y se convierte en objeto, productor de otros bienes junto con los que forma un círculo eterno que gira y gira sin detenerse. ¿Es la clase obrera un limón que exprimir, sin tener en cuenta la “plusvalía” que generan, que va directa al bolsillo del patrón (es decir, del tuyo como jugador)?

En el capítulo segundo, “Benjamin juega a videojuegos retro”, se introducen los conceptos básicos de la filosofía benjaminiana a partir de una reflexión sobre los avances tecnológicos. El autor aprovecha la evolución de la industria del videojuego para lanzar el término “reproductibilidad técnica”. Según el pensamiento de Walter Benjamin, “los avances tecnológicos de fabricación industrial en serie han afectado al arte. Antes solo unos pocos podían disfrutar



de lo que se ha considerado tradicionalmente ‘gran arte’” (45). Así pues, el “aura” —otro concepto sutilmente traído— se pierde. Se pierde en esa democratización de la cultura y el arte: ahora todo el mundo tiene un acceso más o menos fácil. En este sentido, el autor recupera los emuladores de consolas, como las de Nintendo en *No\$GBA (No Cash Game Boy Advance)*, para reivindicar una estética de la que casi se nos despoja. El *Angelus Novus* (el “ángel de la historia”) observa boquiabierto cómo “el mercado de las novedades del videojuego nos arrastra hacia adelante obligándonos a abandonar cada vez obras anteriores por saturación de lanzamientos”. Esta saciedad es estructural. Lo verdaderamente revolucionario sería “tirar del freno de mano de la locomotora del progreso” (61).

Siguiendo el capítulo tercero, en los videojuegos de estrategia histórica, la realidad se presenta de tal forma que parece que no haya una alternativa posible. La mayoría se empeña en describir la realidad tal y como es, inmutable: aparece indiscutiblemente el concepto de “ideología” dominante, el aceptar los escenarios, los mapas, los episodios históricos de esa forma y solo de esa forma.

Con el ejemplo de *Sid Meyer’s Civilization IV* o *Europa Universalis IV* llegamos a Gramsci, del que se rescata el concepto de hegemonía (*ergo* contrahegemonía). La supremacía cultural, a menudo europeísta, deja claro que, en el escenario, por ejemplo, de Portugal, solo ha habido portugueses, y que siempre han sido católicos. Lo dañino de estos videojuegos es que pretenden enseñar la historia única (esa que tanto preocupaba a Chimamanda Adichie), aparte de entretener. Por ello, según Slavoj Žižek, no hay que oponerse a esta metodología, sino reventarla desde dentro; acabar con esas praxis en las desarrolladoras que pervierten la Historia por intereses económicos y políticos (por ejemplo, en cierto juego puedes dirigir tu III Reich sin siquiera cuestionarte lo malo del Holocausto).

En el capítulo cuatro, tal y como plantea Theodor Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración* junto a Horkheimer, el progreso nos puede llevar hacia la utopía, sí, pero también hacia el desastre. Es aquí cuando entra en juego (nunca mejor dicho) la industria cultural: “aquello que se supone que nos libera (cultura, arte),



porque nos muestra futuros posibles. [...] es la transformación del arte en mercancía, en bien de consumo” (100). Asistimos, en este sentido, en *Hollow Knight*, en *Dark souls* o en *Bloodborne*, a la posibilidad de construcción de una resistencia contra el sistema, siendo consciente de todas las mecánicas de diferentes mundos hostiles. Debemos primero sobrevivir entre las ruinas, para así poder, algún día, vivir sin sufrimiento.

En el capítulo cinco, el autor aglutina tres voces de mujeres marxistas con la finalidad de dar una perspectiva plural “antes que exhaustiva” (121). Aquí se reflexiona sobre cómo, si bien todo lo relacionado con la industria del videojuego nació como algo puramente dirigido al hombre, en los últimos años las mujeres son también un mercado del que sacar partido. La doble opresión de la que habla Alexandra Kollontai (esta es, como mujer y como obrera) se observa claramente en obras como *Behind every great one*. Por ello no basta con que la mujer aparezca representada en los videojuegos, sino que, siguiendo a Nancy Fraser, hay que ver que aquello que se reivindique se lleve a cabo realmente, como aquella Lara Croft en *Tomb Raider*, que va perdiendo hipersexualización con cada nueva entrega. El camino a seguir son títulos como *The last of us* o *Bioshock Infinite*. Para concluir este capítulo, *A bewitching revolution* nos remite a Silvia Federici por mostrar la vida esclavizada conseguida al asfixiar no solo a la mujer sino también los cuidados en el olvido del hogar.

Ya en la mitad del ensayo, el autor relaciona a Mónica Wittig con la heterosexualidad normativa que abunda en el mundo “gamer”. Según ella, esta forma es un régimen político reproducido en los videojuegos de forma fiel, y esto lo podemos observar en lanzamientos como en el popular *Overwatch*: ridículamente, algún personaje se declara homosexual sin tener esto nada que ver para el goce normal del videojuego. En cierto sentido, lo mismo ocurre con Ángela Davis: le produciría estupor observar cómo el hombre blanco, hetero o no, se ha perpetuado en el espacio de prácticamente todos los títulos (se salvan algunos como *Discrimination pong*, *Fair Play*, *SweetXheart* o *Hair Nah*). De



acuerdo con la línea de bell hooks, es fundamental el conocimiento y la educación para liberarnos (con juegos o no) de la opresión.

En el capítulo séptimo, la verdad sólida que es posible vislumbrar según Georg Lukács tiene mucho que ver con los juegos de rol (RPGs): la realidad está ahí, las opresiones son reales y también se manifiestan en los videojuegos. Por ello debemos “forzar la salida revolucionaria” (178) del juego, en grandes producciones superventas como *The Elder Scrolls V: Skyrim* u otros títulos de la compañía RockStar extremadamente realistas: *Grand Theft Auto V (GTA V)* o *Red Dead Redemption II*. El primero sirve para denunciar los abusos policiales en la actualidad estadounidense; el segundo es una representación fidedigna del fin del siglo XIX en el salvaje Oeste, repleto de corrupción, sectas cristianas, esclavitud...

En el capítulo octavo, sobre el concepto de Bellamy Foster “fractura metabólica”, se mencionan videojuegos como *Klondike* o *Eden*, en los que se explotan muchos más recursos naturales de los que la Tierra es capaz de producir. La relación con el medio ambiente no es mediante la conciencia sino mediante el expolio. Por otro lado, *Candy Crush Saga* es otro ejemplo interesante de cómo los videojuegos del móvil son una doble alienación y también, en ese sentido, una forma de autoexplotación según las ideas de Mark Fisher. Con ellos hasta el tiempo libre se monetiza, recompensa tras recompensa. Por lo que respecta a Herbert Marcuse, el autor observa que, en lugar de autoexplotación, hablaría de tolerancia represiva: tienes al alcance una gran cantidad de videojuegos pero, al final, solo se te permite seguir una mecánica, o, como mucho, una exigua desviación de la misma. No obstante, Marcuse encuentra una brecha a través de la que llegar a la belleza, a la alegría.

En el capítulo noveno, las compañías del videojuego, grandes o independientes, no libran a sus trabajadores del problema de la explotación. Paradójicamente, muchas obras reflejan un contenido revolucionario pero sus condiciones de producción siguen siendo de casi esclavitud laboral. No hay que olvidar que “el crecimiento bajo el capitalismo solo se consigue a través de la



depredación. Y los videojuegos [...] no están exentos” (227). Han sido noticia, en los últimos años, abusos laborales en producciones como *Red Dead Redemption II* o *Call of Duty*, pero también en títulos independientes.

Al final del recorrido de este ensayo se encuentra Vladimir I. Lenin. Con videojuegos como *1979 Revolution: Black Friday*, el autor nos descubre que la fantasía de libertad intrínseca a estos puede llegar donde no lo hacen los libros de historia. El escenario de posibilidades, la capacidad de pluralidad de consciencias, vivir la revolución en la propia consola, ser protagonista de la historia de una colectividad y su lucha... son elementos que muestran el videojuego como una herramienta revolucionaria.

A la postre, hagamos como Marx y Lenin harían. Juguemos sin turbación del ánimo. Por “los espacios utópicos de la lucha contra la opresión, la posibilidad de un futuro mejor y el derecho hoy —aunque solo sea en la ficción—, de disfrutar de una vida que merece ser vivida” (266).

BIBLIOGRAFÍA

- FLORES LEDESMA, Antonio (2022). *Marx juega. Una introducción al marxismo desde los videojuegos (y viceversa)*. Madrid: Episkaia.
- HORKHEIMER, Max y Theodor Adorno (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- MARCUSE, Herbert (2010). *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel Filosofía.
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda (2018). *El peligro de la historia única*. Madrid: Random House.