

CULTURA DE LA REPÚBLICA

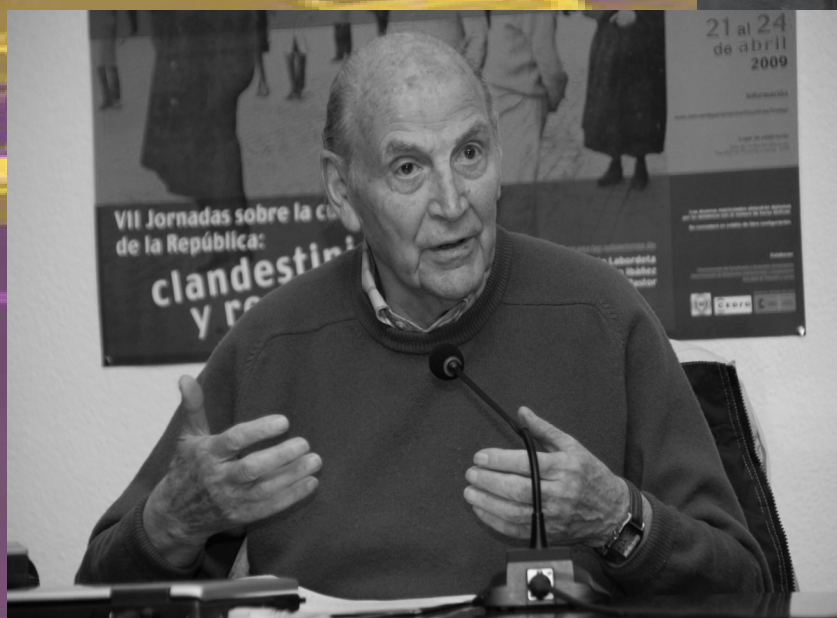
NÚMERO 1

Revista de Análisis Crítico

ABRIL 2017

En recuerdo de

**Juan Carlos
Rodríguez**



Marcos Ana

Director:

Julio Rodríguez Puértolas. Universidad Autónoma de Madrid

Subdirectora:

Raquel Arias Careaga. Universidad Autónoma de Madrid

Comité editorial:

Carolina Fernández Cordero. Investigadora independiente
Inmaculada Donaire del Yerro. Universidad Carlos III de Madrid
David Becerra Mayor. Universidad de Lieja (Bélgica)
Rosa Castro Prieto. Universidad Autónoma de Madrid

Comité de redacción y edición:

María Martín Muñoz. Universidad Autónoma de Madrid
Cristina Somolinos. Universidad de Alcalá de Henares
Carmen Laura Martín. Universidad Autónoma de Madrid

Comité científico:

Josebe Martínez. Universidad del País Vasco
Manuel Aznar Soler. Universidad Autónoma de Barcelona
Francisco Layna Ranz. New York University y Middelbury College
Juan Carlos Rodríguez. Universidad de Granada
Mirta Núñez Díaz-Balart. Universidad Complutense de Madrid
Fernando Larraz. Universidad de Alcalá de Henares
Niall Binns. Universidad Complutense de Madrid
Víctor Fuentes. Universidad de Santa Bárbara, California
Rodolfo Cardona. Boston University
María Rosa de Madariaga. UNESCO
Anthony Zahareas. Universidad de Minnesota
Carmen Negrín. Presidenta de honor de la Fundación Juan Negrín
Marta Sanz. Escritora

ISSN: 2530-8238

DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>

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

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





ÍNDICE

Presentación.....	5
I. IN MEMORIAM	
<i>Guerra, poesía y “Niebla”. Análisis de un poema</i>	
JUAN CARLOS RODRÍGUEZ.....	8
<i>Cultura entre rejas</i>	
MARCOS ANA.....	16
II. REPÚBLICA Y LITERATURA	
<i>El republicanismo de Antonio Machado hasta 1936</i>	
VÍCTOR FUENTES.....	30
<i>La República en la escena teatral a partir de 1975</i>	
CAROLINA FERNÁNDEZ CORDERO.....	43
<i>La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: Tea rooms</i>	
RAQUEL ARIAS CAREAGA.....	55
III. REPÚBLICA, CINE Y ARTES PLÁSTICAS	
<i>Palabras preliminares: El cine republicano en plano general</i>	
ROMÁN GUBERN.....	74
<i>La República de las Fallas: La Revista Pensat i Fet en los años de la Segunda República</i>	
JESÚS PERIS LLORCA.....	82
<i>Reflexiones en torno a Tánatos a través de Las Hurdes, tierra sin pan de Luis Buñuel</i>	
JOSÉ CARLOS VELA BUENO.....	95
<i>Folclore, arte, educación y República en ¡Nosotros somos así! (1937)</i>	
MARTA QUESADA VAQUERO.....	110
<i>14 de abril, la República (2011): de la historia a la memoria utópica</i>	
CHRISTELLE COLIN.....	118

IV. LECTURAS E INTERPRETACIONES ACTUALES

La derecha española y la II República: neofranquismo e historia

ALBERTO REIG TAPIA..... 129

V. RESEÑAS

DAVID MAJÓN..... 150

ALEJANDRO CAMINO..... 154

CRISTINA SUCARRATS..... 158

CRISTINA SOMOLINOS..... 160



PRESENTACIÓN

EQUIPO EDITORIAL CRRAC

Cultura de la República. Revista de análisis crítico (CRRAC) nace tras una larga experiencia investigadora dirigida por el catedrático de literatura española de la Universidad Autónoma de Madrid, Julio Rodríguez Puértolas. La recuperación de las realidades culturales y sociales – inseparables, sin duda, las unas de las otras – que se generaron alrededor de la construcción republicana de la sociedad española ha sido el proyecto asumido desde 2003 hasta hoy. El encuentro, todos los meses de abril desde ese año, de especialistas internacionales y españoles ha contribuido a mantener y difundir el conocimiento y la historia de una parte de nuestra realidad cultural negada y silenciada durante un largo periodo y muchas veces olvidada.

La publicación de rigurosos estudios fruto de este proyecto de investigación se complementa ahora con la aparición de CRRAC, que permitirá una mayor difusión de los resultados y una plataforma de comunicación entre especialistas del mundo académico internacional para poner a disposición del público la tradición cultural producida en España durante la década de 1930, así como sus efectos y diversas consecuencias. El trabajo realizado nos ha hecho conscientes del vacío existente todavía en el mundo académico español en torno a la cultura desarrollada, de forma brillante y muy llamativa por la variedad de sus propuestas, bajo la denominada Generación de la República, aquella que Dámaso Alonso llamó del 27. Las consecuencias de la Guerra Civil y el largo periodo del franquismo han borrado para varias generaciones los logros de aquellos años, desterrando de la tradición cultural española unas obras que deben ser reincorporadas para lograr una configuración más clara de las aportaciones de España a la cultura universal del siglo XX.

Abrimos, pues, estas páginas a todos aquellos investigadores que desde su experiencia puedan enriquecer un legado que no debe permanecer por más tiempo al margen de lo que somos hoy, así como también a aquellos creadores en cuya obra esté presente de una forma u otra la huella de esa cultura republicana.

Entre los más admirados destacan Juan Carlos Rodríguez y Marcos Ana, amigos y compañeros a quienes dedicamos este primer número con la profunda

tristeza que nos causa su pérdida en un aciago mes de noviembre de 2016. Con la recuperación de sus textos queremos traer de nuevo su voz para abrir este primer número y no perder de vista el referente que ambos suponen para este proyecto. Dedicamos después una sección a tres estudios sobre asuntos relacionados con la producción literaria, tanto poética como narrativa y teatral. El siguiente apartado está dedicado a las manifestaciones artísticas visuales, con el cine como gran protagonista. El artículo de Alberto Reig Tapia nos muestra las reinterpretaciones actuales a las que desde el campo histórico se somete a la República en la actualidad. Incluimos también una sección de reseñas con el comentario de algunos libros destacados publicados durante 2016 y cerramos este primer número con una sección de noticias en la que intentamos hacer llegar al lector publicaciones, estrenos e informaciones varias relacionados con la cultura de la República.

El equipo editorial agradece el esfuerzo realizado por todos los colaboradores que han permitido que CRRAC esté por fin a disposición de la comunidad académica, pero sobre todo al alcance del público general.

I

IN MEMORIAM



GUERRA, POESÍA Y «NIEBLA». ANÁLISIS DE UN POEMA

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ
Universidad de Granada

Resumen: La relación entre producción poética y guerra es siempre compleja. ¿Es posible hacer algo más que himnos o canciones? El artículo analiza con detalle uno de los poemas de Rafael Alberti escrito durante la Guerra Civil española. Dejando claro que el sujeto es el resultado de un conglomerado de influencias sociales y económicas, mediatizado por ellas y de las que no puede escapar, se plantea también que un poema desde dentro de la guerra no puede ser más que un poema a vida o muerte. Y desde este supuesto se lleva a cabo el análisis de «Niebla».

Palabras clave: Poesía, Guerra Civil Española, Rafael Alberti.

Abstract: The relationship between poetry and war is always a complex issue. Is it possible to make anything else than hymns or songs? This article is a detailed analysis of a Rafael Alberti's poem composed during the Spanish Civil War. As it is obvious, the subject can't avoid all the influences of his social surrounding, and any poem written in the middle of the war is a poem in the border of life or death. From this suppose the author analyses «Niebla».

Key words: Poetry, Spanish, Civil World, Rafael Alberti

Rodríguez, Juan Carlos. «Guerra, poesía y “Niebla”». Análisis de un poema». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 8-15. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-8238

¿Cómo escribir poesía activa en la guerra? La guerra, decía Clausewitz, es la continuación de la política por otros medios. O al menos esto es lo que se suele citar. Lenin advirtió que había una pequeña omisión ahí. Lo que Clausewitz había dicho en verdad es que a su vez la política era una continuación de la economía por otros medios. Por tanto la frase ha quedado siempre mutilada. Pero vayamos a lo nuestro. Escribir poesía en la guerra siempre es difícil, siempre se resume en himnos o canciones¹. Respecto a nuestra Guerra Civil de 1936-1939 –la que aún sigue perdurando– y respecto a su poesía creo que Julio Rodríguez Puértolas y César de Vicente o Jorge Urrutia, entre otros, ya dijeron todo lo que había que decir al respecto. Si yo fuera María Rosa Lida me remontaría a la guerra de Troya o a la Eneida, de Virgilio. Pero resulta que no lo soy, tengo distintos planteamientos y además el espacio de estas líneas está contado. Voy a tratar, pues, sólo de un poema de Alberti, el titulado «A Niebla, mi perro», incluido en el libro *Madrid, capital de la gloria*, que a su vez constituye la última parte de un libro más amplio, el titulado *De un momento a otro* y subtítulo *Poesía e historia*². Un libro éste en el que nos encontramos con algunos problemas básicos:

De un momento a otro, que es un libro dentro de la guerra, está compuesto a su vez por tres libros de los que sólo el último, el aludido *Capital de la gloria*, está en efecto escrito desde el interior de la guerra. Los otros dos libros, el poema dramático sobre la familia y el poema sobre el imperialismo yanqui respecto a América Latina, se redactaron antes de la guerra propiamente dicha. Y, sin embargo, considero que Alberti alcanzó un logro perfecto en este libro bélico que es en efecto *De un momento a otro*.

¿Por qué? Sencillamente: porque si la guerra es la continuación de la política y la economía por otros medios, estos otros medios implican no sólo una serie de tácticas y estrategias distintas sino también un lenguaje distinto. Ahora bien: ese lenguaje está inscrito –como discurso– en toda la atmósfera previa a la guerra. La guerra supone, evidentemente, un «yo» colectivo, un «qué somos», un «por qué luchamos». Pero ese «yo» colectivo –ese «nosotros»– nos arrastra a la vez a cada subjetividad, nos obliga a preguntarnos por el «qué soy yo» o por «el yo

¹ Por supuesto que también resulta, sin duda, muy difícil escribir un libro de filosofía tan riguroso como el *Tractatus*, de Wittgenstein. Y, sin embargo, Wittgenstein siempre afirmó haberlo redactado en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, de 1914-1918. Y no hay motivos para no creerlo.

² Traté de todo esto, de una u otra manera, en mis dos ponencias presentadas en las anteriores convocatorias de estas Jornadas. Lo que aún estaba por analizar era el poema «Niebla», ahora considerado. [Las aportaciones aquí mencionadas y el artículo que reproducimos como homenaje a Juan Carlos Rodríguez aparecieron publicadas en Julio Rodríguez Puértolas (coord.), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, Madrid, Akal, 2009, con los títulos «La poesía política de Alberti» (271-282) y «Caos, muerte e historia en Alberti, 1930-1938» (397-408). N. de los editores].

quién soy». Y curiosamente esta es la clave de la poesía moderna o posmoderna: el yo-quién-soy. Antes de este libro, antes de *De un momento a otro*, Alberti sólo se había preguntado por su «yo». El «yo» rousseauiano y exiliado de *Marinero en tierra*; el «yo» roto de *Sobre los ángeles* o de *Sermones y moradas*; o el «yo» que aparece en la *Elegía cívica* (es el subtítulo) titulada *Con los zapatos puestos tengo que morir*. Si decimos que el «yo» del primer libro, el «yo» marinero del exilio interior y exterior, es un «yo» rousseauiano, es porque surgía como arrancado de su supuesta naturaleza natural o vital «buena». Por otra parte el yo de *Sobre los ángeles* o de *Sermones y moradas* es un «yo» hueco, vacío por la pérdida del Paraíso. Así los versos clave de *Sobre los ángeles*: «¿Adónde el paraíso, / sombra tú que has estado?». O el inicio no menos clave de *Sermones y moradas*: «En frío, voy a revelaros lo que es un sótano por dentro». A la vez que Alberti escribe, sin duda impulsado por Bergamín, ese auto sacramental laico que reduplica toda esta perspectiva: *El hombre deshabitado*. Es curioso que luego Eliot hablara de los «hombres huecos», pero se trata de una perspectiva que ahora no nos interesa. Sí nos interesa en cambio señalar que esa *Elegía cívica* (*Con los zapatos puestos tengo que morir*) ya no supone una naturaleza buena de la que uno se ha arrancado o un Paraíso perdido y derruido por la vida. En absoluto. Ese libro parte desde una visión digamos azarosamente turbia de la vida como caos. El caos como la única verdad de la naturaleza y de la naturaleza humana. Y, por consiguiente, eso ya no es Rousseau, no es la naturaleza buena, sino que se aproxima directamente a Rimbaud, es decir, a la imagen de la vida como barco ebrio, como líneas que se estrellan contra las barricadas, como el himno anarquista, un surrealismo directo que quizá impulsó la latencia auténtica de ese libro. En el fondo este poema de los zapatos es en verdad un himno en verso / prosa libre, arrancado de una copla de bandolero andaluz que Alberti admiraba y que decía así: «Con los zapatos puestos tengo que morir / que si muriera como los valientes hablarían de mí».

Todo esto lo cuenta –más o menos bien– Alberti en la *Arboleda perdida* y en su famosa carta de 1959 al profesor italiano Vittorio Bodini. Sólo que de pronto entre la naturaleza y la vida aparece la historia. La historia se impone porque la naturaleza y la vida también son históricas. Y esta aparición de la historia va a ser fundamental. Yo no creo que –al lado de una teoría marxista– pueda haber una poesía marxista, una pintura marxista o una música marxista. Creo que puede haber cosmovisiones materialistas-históricas de la vida o del mundo, como pienso que ocurre en algunos libros básicos de nuestra guerra en este sentido: en César Vallejo, en Miguel Hernández, en Pablo Neruda o en Nicolás Guillén. Y en este salto decisivo que se da en Alberti desde el caos de Rimbaud a la historia inscrita en

De un momento a otro. Pues es en este libro donde Alberti inesperadamente nos plantea el problema de la producción del «yo» y del significado del «nosotros».

En primer lugar, en el primer libro, el drama sobre la familia, señalado como el «yo soy» y su lenguaje, no son más que una huella y un discurso cotidiano que, sin embargo, se han quedado para siempre en su inconsciente (por cierto, Trotsky es el único que dice, en su texto sobre los formalistas rusos, que la realidad social horada el subconsciente). Pero hay algo más. No se puede dudar del hecho de que junto al lenguaje familiar, ese algo siniestro, nos damos de frente siempre con el lenguaje de la escuela, la mejor forma de sistematizar lo siniestro familiar, de asumirlo como piel. Y en este caso, obviamente Alberti se refiere al colegio jesuítico en el que ingresa no como niño rico con uniforme de galones dorados (hay un famoso poema albertiano sobre esto, aunque a mí el poema que quizá más me impresiona de este texto sobre la familia es aquel en el que Alberti se pregunta sobre lo que significa decir cotidianamente «Buenos días»). Luego está el segundo libro de 13 barras y 48 estrellas. Poema del Mar Caribe, el primer poema antiimperialista, nos dice Alberti, escrito en castellano. Y también hay aquí un verso decisivo dedicado a América Latina en general: «Ni siquiera eres dueña de tus noches». Resulta fantástico. Es cierto que el imaginario del día está ocupado por la servidumbre al capital, pero aquí surge lo asombroso: ¿es libre el imaginario de la noche? Ciertamente no, y eso es lo que traté de plantear en mi libro sobre el erotismo, la moda y el deseo (que en el fondo es un libro sobre la guerra). «Ni siquiera eres dueña de tus noches» es, pues, un verso sorprendente frente a tanta bohemia y a tanto surrealismo transgresor como entonces existía y como aún retende seguir existiendo. Resulta una obviedad tener que seguir diciendo que no hay transgresión de los límites, por la magnífica razón de que los límites no existen, de que sólo existe el centro del capital que configura nuestros cuerpos y nuestros sueños, nuestros deseos y nuestro sexo, y que, por consiguiente, los límites son el centro. Ese es el paso definitivo al que vengo aludiendo y el que nos estalla en el último libro de *De un momento a otro*, es decir, Madrid, capital de la gloria. Pues en efecto, Madrid fue la única ciudad republicana que nunca se rindió. Como todo el mundo sabe fue «vendida» por el coronel Casado, el ingenuo Besteiro, etcétera.

Pero quiero hablar de un magnífico poema de guerra y a eso vamos. Alberti después de decirnos (consciente e inconscientemente) que su lenguaje y su «yo» han sido contruidos por la familia y la escuela; después de dejar implícito, por tanto, que no hay ningún «yo» o ningún lenguaje anterior o previo a la historia; después de añadirnos que el «nosotros» latinoamericano –como cualquier

«nosotros»– depende estrictamente de la explotación exterior y de la interior, después de todo esto, insisto, Alberti nos señala una cuestión definitiva. Esta cuestión: un poema desde dentro de la guerra no puede ser más que un poema a vida o muerte; un poema de presencias y ausencias que suceden en instantes o en azares absolutamente también instantáneos. O de otro modo: un poema en la guerra sólo puede escribirse desde la inmanencia de la vida y de la muerte; el «yo» de un momento de guerra puede ser un adiós definitivo. He ahí la única posibilidad de escribir un poema dentro de la guerra. De ahí que la dialéctica Movilidad / Inmovilidad (del tiempo y el espacio justo después del bombardeo) represente la clave del texto. El poema, decíamos, se titula «A Niebla, mi perro» (que en realidad era una perra, pero evidentemente Alberti no podía escribir un poema «A mi perra», pues eso se hubiera prestado a equívocos de todo tipo)³. Y dice así, como quizá muchos recuerden:

«Niebla», tú no comprendes: lo cantan tus orejas,
el tabaco inocente, tonto, de tu mirada,
los largos resplandores que por el monte dejas,
al saltar, rayo tierno de brizna despeinada.

Mira esos perros turbios, huérfanos, reservados,
que de improvisto surgen de las rotas neblinas,
arrastrar en sus tímidos pasos desorientados
todo el terror reciente de su casa en ruinas.

A pesar de esos coches fugaces, sin cortejo,
que transportan la muerte en un cajón desnudo;
de ese niño que observa lo mismo que un festejo
la batalla en el aire, que asesinarle pudo.

³ Alberti, en el prólogo que escribió para la reedición de *Memorias de la melancolía* (Madrid, Abril, 2001) de María Teresa León, nos recuerda que «Niebla» era una «cándida perra ovejera irlandesa». En las páginas 32-33 de su extraordinario libro, María Teresa León precisa la historia de la perra: atropellada por una camioneta de la guardia de asalto, la perra, coja, fue recogida por Neruda quien se la entregó a Alberti y María Teresa. Cuando ellos realizan su viaje a América, la madre de María Teresa se quedó con la perra. Al comenzar la guerra en Madrid, mientras Rafael y María Teresa estaban en Ibiza, donde se salvaron de milagro de ser fusilados (y en Madrid se dijo que lo habían sido), un basurero le pidió la perra a la madre de María Teresa, una perra que podía ayudarle a rastrear lo mejor de cada basura, etc. Cuando lograron volver a la Península y establecerse otra vez en Madrid, Alberti y María Teresa fueron a buscar a la perra a casa del basurero. El hijo de éste les dijo que se la devolvería sólo si lo recomendaban para ingresar en las Juventudes Comunistas. Así ocurrió. Luego, al tener que marchar a Valencia para organizar el Congreso de Intelectuales Antifascistas, dejaron la perra otra vez a la familia de María Teresa, una familia que, finalmente, se trasladó a Castellón por los miedos a los bombardeos y el hambre... Se supone que la perra moriría allí de vieja, no sin dejar una huella increíble que María Teresa anota: quizá cansada de oír tanto en la casa levantina las quejas continuas acerca de que no había nada que comer (o sin duda porque la pobre perra tenía mucha hambre), «Niebla» llevó al albergue castellonense de la madre, la tía y la abuela de María Teresa, un gran trozo de carne robado de no se sabe dónde. Este final de la historia es magníficamente triste.

A pesar del mejor compañero perdido,
de mi más que tristísima familia que no entiende
lo que yo más quisiera que hubiera comprendido,
y a pesar del amigo que deserta y nos vende.

«Niebla», mi camarada,
aunque tú no lo sabes, nos queda todavía,
en medio de esta heroica pena bombardeada,
la fe, que es alegría, alegría, alegría.

A «Niebla», mi perro.

Releámoslo estrofa a estrofa verso a verso. En realidad se trata de una metáfora sobre la felicidad de vivir frente –de nuevo– a la tragedia aplastante de la muerte. Y aquí la biografía no sobra. Decíamos que el texto es a la vez una especie de elegía o despedida dirigida al perro / perra que Alberti y María Teresa León tuvieron que abandonar al marcharse a Valencia después de que Neruda se lo regalara. La dialéctica presencia / ausencia es brutal y Alberti trata de borrar esa pena que él llamará pena «bombardeada». El bombardeo civil, el arrasamiento de las ciudades se había iniciado en la Primera Guerra Mundial, pero sólo ahora, con los junkers alemanes, se convertía todo en catástrofe: Madrid, Barcelona y, por supuesto, Guernica. ¿Se puede comprender esta catástrofe inesperada que baja desde el cielo? Lo significativo en el poema es, en efecto, la dialéctica comprender / no comprender. Otra imagen del signo básico aludido: movilidad (vida) / inmovilidad (muerte). Ese es el primer enlace que produce el poema. Por supuesto, es fundamental siempre analizar la lógica de un texto poético para averiguar su contra-dicción, lo que dice incluso contra sí mismo para poder entender su proceso productivo. Lógicamente el primero que no comprende es Niebla, es el perro. Por eso el «tú» directo de la primera línea: «Niebla, tú no comprendes». Es feliz en su vida, en medio de la lucha global de la vida frente a la muerte. Por eso Alberti lo hace vivir y así surge la dialéctica productiva, en esa manera de mostrarnos la vida en acción.

Pues el perro vive, incluso canta en sus signos físicos: las orejas enhiestas de alegría, el color tabaco de los ojos (un color tonto que significa tierno como se nos dirá después: «rayo tierno», y como había dicho Alberti «Yo era un tonto...», en homenaje a los tiernos héroes del cine mudo). Pero esa mirada de tabaco tonto e inocente no es algo estático, repito, es algo que se mueve, que salta en su propia frescura vital: «los largos resplandores que por el monte dejas / al saltar». Los saltos del perro son luz, iluminaciones de vida. De vida total, sin contemplaciones. Vida despeinada como la luz del rayo, apenas brizna, sin embargo: «rayo tierno de

brizna despeinada». No se sabe muy bien si esa brizna se refiere al escaso pelo del perro –que había sido callejero– o a lo instantáneo del rayo / luz en el salto, pero da igual. Lo importante es el fulgor de la vida, la inmanencia de la vida. Y enseguida el contraste, en la segunda estrofa, con las otras miradas: la mirada inocente y feliz del perro «Niebla» tiene que enfrentarse con la mirada cenicienta y con los ojos turbios de los otros perros, los ahora callejeros, los huérfanos. Niebla tiene que mirar esa rota neblina de los otros, como le dice Alberti: «Mira esos perros turbios, huérfanos, reservados», en suma los que ya no pueden saltar como rayos iluminadores, sino muy al contrario: dan sólo pasos tímidos en su desorientación plena, los que no saben dónde están entre las ruinas de su casa, de su terror reciente. Son, esos perros, como los hombres y las mujeres que se sienten aislados o destrozados de improviso: «que de improviso surgen de las rotas neblinas, / arrastrar en sus tímidos pasos desorientados / todo el terror reciente de sus casa en ruinas». Evidentemente, la aliteración de las erres acentúa el sentido de esta ruina final del verso. Y resulta casi imposible mejorar la metáfora decisiva de la guerra y la muerte que bajan desde el aire: ¿qué vida queda entre esa timidez desorientada, inerte, de los pasos? ¿Adónde ir si todo es ruinas, terror inesperado, derrumbe? El contraste entre las dos miradas (y los dos modos de andar o saltar), la de «Niebla» feliz y la de los otros perros (esa muchedumbre desorientada) construye fantásticamente (a través del contraste Niebla versus neblina) toda la atmósfera de desolación que existe en la voz del poema. Y, sin embargo, los tres cuartetos restantes constituyen un camino que lleva a la alegría, pero a través del pesar, a través de la pena. Y por ello quizá se construyen enlazándose con el anaforismo básico de «a pesar de». ¿A pesar de qué? La primera evidencia es obviamente la muerte, lo primero que surge tras la neblina del bombardeo. Una muerte triste, opaca, anónima: el paso de la muerte es también fugaz («esos coches fugaces») pues ahí no puede vivir nada: sólo existe un cajón desnudo, la muerte es un vacío lleno, y más aún si es global: «A pesar de esos coches fugaces, sin cortejo, / que transportan la muerte en un cajón desnudo». Si los coches y los aviones habían sido símbolos del maquinismo vanguardista, ahora son sólo símbolos de la velocidad del morir, de la fugacidad de un transporte increíble: las bombas de arriba y los muertos de abajo.

En esa guerra no existe la vida como signo físico, al igual que en el salto de Niebla. En la guerra sólo existe el azar, el acaso, el instante de ser o no ser. Y así aparece la mirada del niño, de cualquier niño, que con sus ojos no menos tontos o tiernos se cree que la batalla en el aire es una fiesta, el festejo que le sorprende y le suspende, el niño que no sabe (no comprende: la dialéctica comprender / no

comprender sigue siendo clave) que esa fiesta aérea pudo asesinarle, pudo ser su muerte. Y escribe así Alberti sobre esta otra mirada: «de ese niño que observa lo mismo que un festejo / la batalla en el aire que asesinarle pudo». Y así del espacio de los perros en la niebla pasamos a la niebla del espacio humano. El anaforismo del a pesar de reivindica en lo más hondo la felicidad en el peor de los daños: la muerte del «mejor compañero perdido», que contrasta al final con un dolor no menos intenso: «y a pesar del amigo que deserta y nos vende». Es esa traición de los propios la que obligará luego a María Teresa León a escribir una novela sobre el tema: Juego limpio, otra obsesión de la guerra, la muerte psíquica, la traición asesina. ¿Qué hay en medio de esos dos tipos de muerte, la física y la psíquica? Obviamente, Alberti se ve obligado –¿inconscientemente?– a retornar a otro vacío que le duele, a otro a pesar de. Y así surge el propio lenguaje familiar, por supuesto la construcción –que ha tenido que romper– de su propio «yo» familiarista / escolar del primer libro. Y así dice: «de mi más que tristísima familia que no entiende / lo que yo más quisiera que hubiera comprendido».

La última estrofa corta por la mitad el ritmo alejandrino y se inicia con siete versos que no necesitan decir más: «Niebla, mi camarada». El espacio del perro y el espacio humano –sus miradas– se funden ya definitivamente: Niebla es otro camarada. Y así, como es lógico, el anaforismo del a pesar de se rompe con un inevitable aunque tú no lo sabes: es la esperanza útil o inútil, la esperanza de la vida y sobre todo de la nueva vida. Y el «tú» directo del monólogo interior sí entra con ello en el círculo del principio, del «Niebla, tú no comprendes». Y así vemos de nuevo cómo en todo el poema la dialéctica del comprender / no comprender, saber o no saber, ha sido la verdadera clave productiva: «aunque tú no lo sabes, nos queda todavía». ¿Qué queda? La metáfora global tiene que concluir aquí. Lo que queda es la resistencia del vivir a pesar de: «en medio de esta heroica pena bombardeada» hay algo que nos lleva a la fe íntima y colectiva, a la épica subjetiva global. Eso es lo que queda: la fe terrestre. Si la guerra nos retrotrae a la animalidad, la fe en la resistencia y el triunfo nos devuelve a la alegría de la libertad, como en el poema de Schiller que inmortalizó Beethoven. Esa alegría que aquí se repite tres veces como una desesperada línea a la que aferrarse. La única manera de darle sentido a aquello por lo que se lucha. Y por alcanzar el sentido de la libertad sin explotación. Algo por lo que deberíamos seguir luchando.



CULTURA ENTRE REJAS

MARCOS ANA

Poeta

Resumen: El autor relata su permanencia durante 23 años en las cárceles franquistas. Esta terrible experiencia, incluyendo una condena a muerte luego conmutada, es, sin embargo, el comienzo de su andadura como poeta. Marcos Ana mantendrá tanto su actividad política en el Partido Comunista como una incansable actividad cultural a pesar de las limitaciones a que eran sometidos por el régimen. Sus poemas irán saliendo de forma clandestina de la prisión y llegarán a oídos de poetas como Alberti o María Teresa León, transformando a su autor en un ejemplo de la resistencia ante la represión franquista.

Palabras clave: Represión franquista, cárceles, poesía, Partido Comunista.

Abstract: The author tells his stay during 23 years in Franco's prisons. That terrible experience, including a sentence to death later commuted, is, anyway, the beginning of his poetic career. Life in prison oscillated between horror and solidarity. Marcos Ana maintained his political activity in Communist Party as much as his cultural activity spite of the Francoism limits. His poems went out of prison in secret and soon were well known by poets like Alberti or María Teresa León. Marcos Ana were an example of the resistance against Francoist repression.

Key words: Francoist repression, prisons, poetry, Communist Party.

Ana, Marcos. «Cultura entre rejas». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 16-28. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-8238

Ingresé en prisión a primeros de mayo de 1939 y ya no abandonaría la cárcel hasta veintitrés años después, dejando en las prisiones toda mi juventud y la mitad de mi vida. Con la pérdida de la guerra se abrió un período alucinante para España. Miles de hombres y mujeres eran conducidos como rebaños a las cárceles, a los centros de torturas o sacrificados masivamente en improvisados mataderos. Se mataba, fría, sistemáticamente. No era el acaloramiento de las pasiones desatadas. Era un genocidio frío y calculado. Los hogares se estremecían de temor cuando una mano, aunque fuera una mano amiga, golpeaba sus puertas. España vivía bajo un terror generalizado. Rafael Alberti miraba con dolor a España y escribía desde su destierro:

Miradla allí. La muerte está en su casa.
Oye un ciego reloj de horas desiertas,
y hay muchas calles donde nadie pasa
porque ya nadie puede abrir sus puertas.
Ciudad, que ni una sombra se despierte
en esa triste casa de la muerte.

Llegué a la cárcel de Porlier en tal estado de salud que los compañeros tenían que darme de comer porque no podía mover los brazos, ni llevarme la comida a la boca. Al tiempo se me produjo una infección general de la sangre y, lleno de forúnculos y de algunos ántrax que podían ser mortales, me tuvieron que ingresar con urgencia en la enfermería de la cárcel. Allí, vendado, rezumando pus por todo el cuerpo, permanecí cerca de dos meses. Cuando salí de la enfermería me incorporé enseguida a la Organización y fui responsable político de la Juventud durante los años que estuve en la cárcel de Porlier, hasta que en 1944 me trasladaron al penal de Ocaña. Los presos políticos se agrupaban por afinidades personales, pero los comunistas estábamos clandestinamente organizados, incluso en aquellos terribles primeros años, en los que la más pequeña delación podía suponer la tortura o la muerte. La Organización contribuía a mantener nuestra moral, a fomentar y articular la solidaridad entre nosotros, a pasar de boca en boca las informaciones, a no caer en la desesperación y a estimular nuestra dignidad frente a los golpes que nos asestaba la adversidad.

Era el año 41 y yo tenía veintiuno cuando recibí la notificación para ir a un Consejo de Guerra, acusado de adhesión a la rebelión. Prácticamente no había defensa. El abogado era de oficio y a lo más que llegaba era a pedir clemencia, dando por sentado que las acusaciones eran ciertas. Me quedé impresionado y perplejo por las acusaciones del fiscal. Me hacían responsable de hechos sucedidos en Alcalá de Henares por los que ya habían sido juzgados muchos compañeros y

algunos de ellos fusilados. Al regresar a la cárcel después de mi primer Consejo de Guerra tuve que recoger mis pocas pertenencias para pasar a la tercera galería, destinada a los condenados a muerte; éramos más de mil en ese momento.

En la cárcel de Porlier, un sádico oficial, conocido por *el Zapatones*, al leer la lista de los condenados a morir cada madrugada, pronunciaba solamente el nombre y en lugar de leer seguidamente los apellidos se deleitaba, chupando un cigarro puro, creando en ese intervalo de tiempo una angustiosa espera en todos los que coincidieran con el nombre anunciado. Después de ese morboso suspense daba a conocer el nombre completo. Y así hasta terminar la lista. A los que iban a vivir su última noche los bajaban a capilla y a las cinco o las seis de la madrugada los llevaban al cementerio del Este para fusilarlos.

En mi situación de condenado a muerte lo que más miedo me daba, por encima de todos los temores, era que, si llegaba el momento final, no tuviera fuerzas para salir de pie y despedirme con orgullo de mis camaradas. Había casos inquietantes, pocos, pero sorprendentes. Hombres, de comprobada entereza, que cuando los llamaban para ser fusilados se desplomaban inesperadamente y había que sacarlos en brazos. Por el contrario otros condenados, aparentemente débiles e inseguros, cuando les llegaba la hora final se crecían y salían erguidos dando vivas a la libertad.

Casi dos años estuve esperando cada noche el desenlace final, hasta que un atardecer oí que voceaban mi nombre. Le entregué mi reloj, como le había prometido si llegaba mi última hora, a un buen amigo, Julián Vázquez, apodado cariñosamente *el Sastrón*, y nos abrazamos en silencio. En estos casos lo más duro es despedirte de los camaradas, salir de entre el calor de sus abrazos y oír sus palabras emocionadas, saber que no los volverás a ver más y tener fuerzas para no romperte en el camino. A la puerta de la galería estaban los guardianes que me iban a llevar a Jefatura, en la planta baja, donde me esperaba un juez de ejecuciones. Bajar los tres tramos de escaleras me llevaría menos de un minuto y sin embargo, en ese tiempo, me ocurrió lo que otras personas cuentan haber vivido cuando estaban a punto de morir. Por mi cabeza pasaron vertiginosamente, como un caleidoscopio, escenas olvidadas o perdidas de mi niñez: la fuente a las afueras del pueblo, a donde iba todos los días con mi madre a llenar un cántaro de agua, las fiestas de la aldea, la música de las dulzainas y mis hermanas bailando, con sus vestidos charros, llenos de bordados y lentejuelas, los juegos con los otros niños, el olor a manzana de un huerto cercano... Pero, cuando llegué al despacho donde me aguardaba el juez, este, nada más verme, hojeó el expediente que tenía sobre la mesa y sin decirme una palabra salió deprisa de la habitación. Pasados

casi veinte minutos de terrible espera entraron unos guardianes llevando sujeto por los brazos a un hombre de bastante edad, al que condujeron a la habitación contigua. Le reconocí, se trataba de un ingeniero católico, vasco, creo que se llamaba Luis Álava, muy respetado entre nosotros, destinado también a ser fusilado esa madrugada. Seguí con mi angustiosa espera y pasada otra media hora se presentó de nuevo el juez quien me dijo fríamente, sin excusarse: «Tu proceso se ha anulado por defecto de forma y tendrás que ir nuevamente a Consejo de Guerra». Lo que había ocurrido era que el juez traía dos expedientes; uno, el mío, para comunicarme la anulación temporal de mi proceso y otro para ejecutar una sentencia de muerte. El juez, cuando me vio entrar, se dio cuenta inmediatamente de que había un error, por la visible diferencia entre mi edad y la del que iba a ser fusilado, pero en lugar de decirme lo que ocurría y tranquilizarme se marchó sin decir palabra a deshacer el equívoco, con un gran desprecio humano, haciéndome pasar una de las horas más largas y tensas de mi vida. La muerte se equivocó.

Al tiempo fui trasladado a la prisión de Ocaña. Era doloroso separarme de tantos camaradas y amigos, con quienes había compartido durante cuatro años las historias más tristes y más hermosas. Además, el traslado me alejaba más de mi familia... El penal de Ocaña era tristemente conocido por su dureza y seguridad. El edificio tenía dos cuerpos: el patio central, rodeado de largas galerías, que habitaban los condenados a penas de reclusión, y un departamento más interior, con un patio pequeño y más de un centenar de celdas, que ocupaban los condenados a muerte. La cárcel de Porlier, como era un colegio habilitado para prisión, carecía de departamento celular, solo tres o cuatro habitaciones ciegas a un costado de la galería provisional. Los condenados a muerte convivíamos en una misma galería, a veces hasta mil, y aunque eso no evitaba el desenlace mortal si se producía, «los tiempos de espera» eran diferentes en un ambiente colectivo y fraternal, lleno de estímulos y ejemplos de comportamiento. En el penal de Ocaña conocí lo más duro para un condenado a muerte: la soledad. Me llevaron a una pequeña celda, de unos dos metros de largo y tan estrecha que con los brazos en cruz tocaba las paredes. Una puerta de hierro, un retrete en un rincón, un colchón de esparto y un pequeño y alto tragaluz enrejado iban a formar mi nuevo universo.

Casi todos los días, al atardecer, leían los telegramas llegados de Madrid con indultos y conmutaciones. Como en general los condenados formaban parte de procesos colectivos, si de un expediente de ocho condenados, por ejemplo, llegaba la conmutación de seis, quedaba claro que los otros dos estaban destinados a morir a la madrugada siguiente. El 5 de abril de 1944 leyeron los esperados telegramas con los camaradas que habían sido conmutados y entre ellos nombraron a mi

compañero de expediente, Luciano Arroyo Cablanque, que años después de su libertad sería fusilado por actividades clandestinas. Esperé anhelante, conteniendo la respiración, pero solo siguió un silencio cargado de oscuros presagios. Allí terminaba la lista de los indultados. Todas las miradas se volvieron hacia mí, pues era evidente que sería ejecutado al amanecer. Pasé la que iba a ser mi última noche entre las cuatro paredes de mi celda, en la más profunda soledad, escribiendo a mi familia, al Partido, a los camaradas más queridos y buscando alguna ranura donde esconder aquellas últimas notas de despedida. Las horas pasaban lentamente, mis sentidos estaban alerta, pendientes del más pequeño ruido, pero la noche avanzaba y no venían para conducirme a capilla. «Ya vienen, siento sus pasos cada vez más cerca», resonaban duramente en mi pecho. Sentí un pequeño roce sobre el metal de la puerta. Habían levantado la tapa del chivato para cerciorarse... «Ahora abrirán la celda», pensé. Pero la pestaña de hierro se cerró de golpe sobre el ojo de la puerta y sentí de nuevo los pasos alejándose. Respiré hondo, todo lo hondo que pude y escuché el chirrido siniestro de un cerrojo abriendo otra celda. Después un forcejeo, unas palabras atropelladas, un grito: «¡Adiós, compañeros!».

«Es el primero, luego vendrán por mí», pensé. Y pensé en lo que iba a gritar para despedirme de mis camaradas antes de que fuera amordazado. Me enjuagué la boca varias veces, me preocupaba la sequedad de mi garganta y que mi voz pudiera salir rota. Andaba y desandaba mi celda, apretaba con fuerzas mis puños, abría y cerraba las manos con insistencia para reanimar mi organismo y estimular mis reflejos. Y esperaba, esperaba... ¡Qué lento transcurre el tiempo cuando se le vigila! Por el pequeño tragaluz la noche me acechaba como un animal oscuro, no sé si observando a su presa o apiadada de mi infinita soledad. Una noche sin rostros, sin ojos, inmóvil, como la eternidad, como la Nada... El tiempo seguía avanzando sigilosamente, la oscuridad se fue deshaciendo poco a poco hasta que comenzó a clarear la primera luz del día. En ese momento percibí con un estremecimiento el ruido siniestro de un camión que arrancaba hacia el cementerio de Yepes. ¿Qué estaba pasando? ¿Por qué no iba yo en ese camión a morir con mis camaradas? La cabeza me ardía y para controlar mis nervios y mi pensamiento seguí andando sin cesar, seis pasos adelante, seis pasos atrás, lo que permitía la dimensión de mi celda. Perdí la noción del tiempo y de pronto rasgó el silencio el toque de diana y, sin saber por qué, yo seguía con vida, aunque aturdido aún por el aroma lívido de la muerte.

Por fin, abrieron las celdas y bajamos al patio. Mandaron formar y apareció el jefe del Departamento. Traía en la mano un papel azul que leyó en voz alta. Era el telegrama que comunicaba la conmutación de mi pena de muerte. ¿Qué

había ocurrido? ¿Por qué no fue leído el día anterior junto al de mi compañero de expediente? La sospecha estaba en el ambiente y se levantó un murmullo de protesta. El telegrama había sido secuestrado, un crimen inexpiable, para hacerme vivir y sufrir mi última noche de un condenado a muerte. Mi actividad política era conocida por los guardianes. Yo había denunciado ante el Director de la prisión al jefe del Departamento de Celdas, por su actitud cruel y provocativa que creaba a cada paso conflictos no deseables para la misma marcha del penal. El Director, don Jerónimo Toca, le llamó y recriminó su actitud. Desde entonces me la tenía jurada y con cualquier excusa me castigaba, pero era impensable que su odio le llevara a una venganza tan miserable. Se justificó diciendo que el telegrama se mezcló con otros papeles y se quedó sin querer en el cajón de la mesa. La tarde de ese mismo día llegó la orden de trasladarme al patio general. Recogí, como en una nube, mi petate y antes de salir escribí apresuradamente en la pared mis primeros ripios:

Dos veces vino la muerte,
y dos se fue arrepentida.
Dicen que marchó ofendida
porque no doblé mi frente.
¡Por eso dejó mi vida!

Me condujeron a la Cuarta Brigada, libre ya de la pena de muerte, aunque condenado a sesenta años de prisión. Era el 6 de abril de 1944.

En la cuarta galería, donde fui destinado, se hacinaban cerca de doscientos reclusos. ¡Qué alegría la vida colectiva frente a la dura soledad de una celda! Sin embargo las condiciones de vida en el penal de Ocaña, muy húmedo y muy frío, eran durísimas. Los presos, mal alimentados, sin defensas, contraían muchas enfermedades. Entre sus muros, cerrados como tenazas sobre su pecho, Miguel Hernández adquirió la purulenta tuberculosis que le llevó a la muerte. También se encontraba allí, en aquel tiempo, el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, al que tuve el placer de conocer y ser su amigo. Era un camarada excelente, de una asombrosa formación cultural. Recuerdo sus magníficas conferencias sobre la Historia del Arte y también las clases de cultura general que daba a grupos de reclusos, la mayoría campesinos de la provincia de Toledo y Cuenca. La cabeza de Miguel Hernández que dibujó cuando estuvieron juntos en la prisión de Conde de Toreno, en Madrid, estaba destinada a hacerse universal y dar la vuelta al mundo, así como sus magníficas obras de teatro.

En el patio central del penal había una placa recordando a Concepción Arenal, aquella mujer que trató de humanizar la vida de los presos como Directora General de Prisiones en la Primera República: «Abrid escuelas y se cerrarán las cárceles».

La placa, aunque pasaba desapercibida, resultaba anacrónica y un verdadero sarcasmo verla allí, presidiendo las vejaciones humillantes y la impiedad que sufrían los presos políticos.

En Ocaña me incorporé a las tareas políticas y de formación que clandestinamente se desarrollaban en el penal. Me reuní con el comité de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU) que dirigía Emiliano, un muchacho de Talavera de la Reina. Me informaron de las actividades que realizaban los jóvenes en el penal, sobre todo en el terreno de la formación cultural e ideológica y finalmente me propusieron hacerme cargo de la dirección política. Así lo hice y procuré dar el mayor impulso colectivo a la organización con la colaboración de numerosos camaradas. Creamos un curso de formación política y una revista de apoyo, con temas de estudio, llamada *Forja*, aparte de los trabajos generales de cultura, buscando siempre la forma de proteger esas actividades, que desarrollábamos en la ilegalidad.

Unos meses después, con ficha de «peligroso», fui traslado, con José Picado y otros camaradas más, a la cárcel de Alcalá de Henares. Esa cárcel, en aquella época, era la más selectiva de presos políticos, la única donde estos no estaban mezclados con los presos comunes. En la cárcel de Alcalá estuve solamente unas semanas, apenas tuve tiempo de incorporarme a la actividad política. Una mañana se presentó el jefe de servicios acompañado de unos cuantos guardianas y leyó una lista de un centenar de presos, todos comunistas, que íbamos a ser trasladados a otras prisiones. Yo fui conducido, con el primer grupo, al penal de Burgos.

A partir de 1945, la estrategia de la Dirección General de Prisiones fue reunir en el penal de Burgos a presos considerados peligrosos por su actividad en otras cárceles, condenados a altas penas y especialmente comunistas. Se creó así una concentración de cuadros políticos, muy cualificados, que dieron un impulso espectacular a la organización del Partido y de las JSU y convirtieron la prisión en un centro de lucha reivindicativa, de formación política y cultural a todos los niveles, lo que llevó a que el penal fuese conocido como la «Universidad de Burgos». La vida de los comunistas en la prisión de Burgos fue una escuela de formación y afirmación revolucionaria. Había una acumulación de cuadros políticos y se creó una organización casi perfecta.

Allí tuve el placer de conocer a Manuel de la Escalera, un camarada admirable, una especie de hombre del renacimiento, escultor, pintor, novelista y realizador de cine, de una cultura universal, autor del libro *Muerte después de Reyes*. También encontré al excelente poeta José Luis Gallego, estaba casi ciego y escribió casi a tientas los poemas estremecidos de sus libros *Voz última* y *Boca de arena*. Ambos,

Gallego y Escalera, eran, como yo, conmutados de la pena de muerte. Hicimos gran amistad, aprendí mucho de ellos y a su lado se despertó en mí el asombro y el placer de crear: fueron la base de la tertulia literaria que fundamos después en el penal y que llamaríamos *La Aldaba*. Creamos también una revista que llevaba el nombre de la tertulia, *La Aldaba*, y después *El Muro*, ambas primorosamente hechas a mano, en letra casi de hormiga, que sacábamos clandestinamente al exterior y que fueron reproducidas y editadas, respetando nuestro formato, por los comités de amnistía y solidaridad de varios países, y especialmente, por la comunidad del idioma, en América Latina. La tertulia tenía un carácter plural. Así como en otros campos no era fácil la concertación con otros grupos políticos, en este colaboraban personas de ideas diferentes, amantes de la poesía y la creación literaria. Por ejemplo, los anarquistas Francisco Alcaraz y Juan Gómez Casas; este último fue, en los años posteriores a la Dictadura, secretario general de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT). Y junto a ellos camaradas como Luis Alberto Quesada, el profesor Gómez Bernal, el escritor Burgos Lecea y los ya referidos Manuel de la Escalera y José Luis Gallego, fueron básicos por su preparación literaria.

La Aldaba fue un acicate para que muchos camaradas con inquietudes artísticas y literarias realizaran un trabajo personal y colectivo. Se desarrolló cierto espíritu de emulación en la búsqueda de iniciativas. Pintores y dibujantes como Montero, Miguel Vázquez, Encinas, Palacios, Ambrosio Ortega, ilustraban las revistas y otras publicaciones clandestinas destinadas al exterior. Montero me hizo un dibujo un día que me sorprendió sentado en el suelo, escribiendo sobre el revés de un plato de aluminio. También se encontraba en la prisión Ciriaco Párraga, un pintor ya consagrado, que se empeñó en hacerme un retrato al óleo para el que estuve posando, pacientemente, durante dos o tres meses. Me miraba con intensidad, colocaba su mano horizontal o vertical sobre mi rostro. Sentía sus ojos escrutándome, buscando algo más allá de mi piel, como un minero hasta dar con la veta soñada. Una anécdota de este pintor y de este retrato me emocionó mucho. Cuando llegó la libertad de Párraga no le dejaban llevarse el cuadro consigo y él se plantó y dijo: «Si el cuadro no viene conmigo yo me quedo aquí con él». Tratamos de disuadirle, pero Párraga continuó impasible, negándose a oír nuestro consejo. Envío un escrito a la Dirección General de Prisiones, alguien intervino seguramente, y llegó la autorización de Madrid para que pudiera salir en libertad con el cuadro.

En lo que refiere a mi persona, fue en una celda de castigo donde inicié una creación adolescente y temblorosa. Los amigos me pasaron lecturas, introduciendo en mi petate unas hojas sueltas con poemas de Alberti, Neruda, Machado... Los

leía y releía mil veces. Me los aprendí de memoria y me los recitaba en voz alta, llenando de ritmo y de imágenes la soledad y el silencio de mi celda. Y, en aquel clima, comencé a escribir, o a construir memorizando, sin apenas conocer la carpintería del poema, dejándome llevar por una cadencia musical que subía de mí mismo.

Cuando salí al patio general puse sobre papel los poemas que había memorizado en la celda y se los mostré a algunos amigos con solvencia poética y literaria, Manuel de la Escalera, José Luis Gallego, Burgos Lecea, Gómez Bernal, quienes me animaron a seguir escribiendo y a sacar mis poemas al exterior. Así lo fui haciendo, sin confianza en mí mismo, como el náufrago que lanza una botella al mar de la esperanza. Y un día, en un paquete clandestino que recibimos, venía, entre otras cosas, un pequeño librito que me emocionó hasta dejarme sin palabras. En la portada un dibujo color sepia, «El prisionero y la paloma», de Pablo Picasso. Al pie del dibujo un título: *Poemas de la prisión* y debajo el nombre del autor: Marcos Ana. El prólogo era de Juan Rejano, conocido poeta y comunista, exiliado en México.

La aparición de aquel pequeño libro fue un estímulo para seguir escribiendo, aunque sin confianza en mi escasa formación literaria. Lo que más espoleó mi imaginación para seguir trabajando en ese campo tan excitante no fue el sueño azul de pensar que podría llegar a ser un poeta conocido, sino comprender que tenía en mis manos un arma nueva para denunciar el drama de nuestras cárceles y favorecer la lucha por la amnistía y la libertad. Y así comenzaron a salir mis poemas de prisión, los eché a andar por el mundo, a veces sin destino fijo y los fueron publicando y extendiendo, principalmente las Asociaciones de Ayuda a España y los Comités de Solidaridad con los Presos Políticos que funcionaba en Europa y en numerosos países de América Latina. Eran, quizá, de un dudoso valor poético, pero fueron versos necesarios que dieron la vuelta al mundo, que se tradujeron a muchos idiomas, incluso japonés, y que contribuyeron a defender la libertad y la vida de mis hermanos. Viví con mucha ilusión este período y sobre todo por haber decidido rendir un homenaje a mis padres, uniendo sus nombres en mi seudónimo literario: Marcos Ana. Me resultaba sonoro y entrañable.

Los poemas tenía que sacarlos clandestinamente y utilizaba formas diversas. Un guardián que vivía en Colonia Yagüe, vecino de unos parientes míos, fue mi camino particular durante los últimos años. A veces había situaciones especiales en la prisión y se cerraban todas las salidas. Excepcionalmente yo recurría a un procedimiento curioso. Conocía compañeros que en unos días o semanas iban a salir en libertad, elegía al más idóneo y le hacía aprenderse un poema de

memoria, para que una vez libre lo escribiera y enviara a una dirección convenida. Se lo hacía repetir varias veces, uno y otro día, hasta asegurarnos de que estaba bien memorizado. Pero mi querido y voluntarioso camarada, con la emoción de la libertad, el encuentro con la familia y aturdido por la vida, cuando quería cumplir su compromiso conmigo olvidaba algún verso y lo resolvía añadiendo de su cosecha algo parecido a lo que había olvidado. Y cuando yo recobré la libertad y viajé por el mundo, con gran sorpresa me encontré con poemas míos con algún verso desconocido para mí, como un remiendo, que hería mi oído y mi memoria. Como ya estaban publicados y en la calle, lo más que podía hacer era rectificarlos a pluma cuando caían en mis manos algunos ejemplares de los libros afectados. Con esa y otras dificultades mi nombre se fue extendiendo poco a poco, no por el mérito de mi creación personal, sino por el valor colectivo de mi palabra, y aproveché esta triste autoridad para dirigirme a organismos internacionales y a importantes personalidades de la cultura y la política mundiales.

Me atreví, después de dudarlo mucho y superar mi timidez, a enviar algunos de mis poemas a Rafael Alberti y María Teresa León, que eran para mí como dioses de un Olimpo inalcanzable. Me contestaron expresándome su dolor y su solidaridad y extendieron mi nombre y mis versos, porque era una voz que subía del corazón de las prisiones y en ella se escuchaban miles y miles de voces encarceladas. También envié poemas de gratitud a Gabriel Celaya, a Blas de Otero, a Armando López Salinas, a Félix Grande y a Leopoldo de Luis, que tuvo siempre una relación muy activa con nosotros y nos dedicó su poema «Patria Oscura».

En el otoño del año 60 recibimos un paquete que nos pasaron clandestinamente. Venía, entre otras cosas, un ejemplar del *Canto general* de Pablo Neruda, una edición reciente de *Juego limpio* de María Teresa León y *Canciones del Paraná* de Rafael Alberti. Aquel inesperado regalo fue impagable para la vida de la tertulia y nuestra formación literaria. Pasar un libro clandestinamente en prisión era relativamente fácil, teníamos medios para hacerlo. Lo difícil era mantenerlo entre nosotros, meses, años, expuesto a los registros regulares o imprevistos de los guardianes. Para camuflar el *Canto general* de Neruda, por ejemplo, buscamos en la biblioteca de la cárcel un libro del tamaño exacto al que queríamos proteger. Mota, un gran artesano, librero de profesión, era quien dirigía la operación de camuflaje. Desencuadernaba los dos libros y construía uno solo, procurando que las tapas y las primeras hojas, donde iba el sello de «autorizado» y la firma del capellán de la prisión, fueran al comienzo. Después iba colocando las páginas del libro clandestino para hacerlo «legal» frente a los cacheos. Y así el *Canto general*, bajo las tapas protectoras de un libro de versificación y poemas religiosos, pasó

de mano en mano como un pan necesario, encendiendo nuestra voluntad con sus versos maravillosos. Así teníamos numerosos libros camuflados.

En prisión realizábamos además homenajes clandestinamente durante la noche. La labor de María Teresa León y de Rafael Alberti por la amnistía de los presos políticos era muy conocida y, a través de *La Aldaba*, decidimos rendirles un homenaje. Nos sirvieron de base argumental los poemas de Rafael y las hazañas vividas por María Teresa León en la guerra, y las gloriosas *Guerrillas del Teatro* recordadas en su libro *Juego limpio*, que nos acababa de enviar. «España en el corazón» fue el título de otro homenaje dedicado a Pablo Neruda, compuesto con material del *Canto general* y con poemas de la guerra que José Luis Gallego y otros camaradas sabían de memoria. En otra ocasión, con motivo de su cincuenta aniversario, rendimos un homenaje a Miguel Hernández. Este homenaje fue el mejor, técnicamente, por la experiencia adquirida y humanamente por el material que ofrecía la tragedia inmensa de su vida y de su muerte. Fue representado en la primera galería. El título general era *Sino sangriento (Homenaje a voz ahogada para Miguel Hernández)*. Constaba de tres actos y un prólogo. El primer acto, «Rayo que no cesa», el segundo «Vientos del pueblo» y el tercero «Cancionero y romancero de ausencias», recordando a tres de sus libros más capitales. A través de estos poemas y de la época en que fueron escritos, iba apareciendo la vida de Miguel, sus tiempos de amor y de guerra, su calvario y su angustiosa muerte en 1942 en la prisión de Alicante. Preparamos el texto que iban a declamar cinco narradores. Un pequeño coro ponía una música de fondo, con unas flautas hechas con la caña de una escoba, cerradas en los extremos con papeles de fumar sujetos con una goma, lo que producía una melodía indefinible, pero hermosa, como si en ella se dieran cita el agua y los metales. Y una noche, cuando cerraron la galería, sobre un escenario improvisado, acotado por sábanas y mantas, celebramos el acto más impensable en las condiciones de una cárcel franquista. Desde las ventanas que daban al patio unos presos vigilaban para evitar ser sorprendidos. Los cinco relatores, dos visibles y tres ocultos, iban desgranando el texto con la voz ahogada por la emoción, ante unos cientos de presos que sentados en el suelo apretaban su corazón, mientras en el silencio terrible de la cárcel se escuchaban los pasos de los guardianes y el «alerta» circular de los centinelas. Recuerdo aún con emoción cuando se abrían las cortinas, con el escenario vacío, en un silencio casi religioso, escuchar que se iba acercando, alertando de la tragedia, repitiendo sin cesar y elevando su volumen: «¡Miguel ha muerto!, ¡Miguel ha muerto!, ¡Miguel ha muerto!», voz a la que se iban agregando otras, en un eco estremecido según se iba extendiendo y aproximando la noticia... Seguro que jamás se rendirá a Miguel

Hernández un homenaje con más pasión, con más peligro y generosidad que el celebrado aquella noche en la prisión de Burgos.

Tiempo atrás, antes de la aparición y actividad clandestina de *La Aldaba*, quisimos aprovechar el margen oficial de la cárcel para realizar algunas actividades teatrales. Preparamos, para empezar, una composición sencilla basada en *Flor nueva de romances viejos*, libro de Ramón Menéndez Pidal que estaba autorizado. Don Leopoldo, el maestro oficial, vio los ensayos y dio su visto bueno. La representación se realizó un domingo por la mañana, en el salón de la escuela, donde habíamos montado un escenario. El Director invitó al gobernador de Burgos y otras autoridades para «presumir» de una actividad cultural en la prisión. La obra, que fue muy aplaudida, comenzaba, a manera de prólogo, con el romance anónimo «El prisionero». Al terminar el acto el Director quiso felicitar a los organizadores y el maestro oficial nos presentó y fuimos saludados también por las autoridades asistentes de la ciudad. Ante el éxito obtenido pensamos que se había abierto un camino que podríamos ir ahondando y ensanchando poco a poco, para ofrecer una animación artística y cultural a la población reclusa. Sin embargo, uno o dos días después, con gran sorpresa nuestra, nos llamó el maestro oficial para decirnos que quedaban suspendidas las representaciones. Se le veía contrariado y de mal humor al comunicárnoslo. La razón era casi de chiste: en la embocadura del escenario, a la derecha, habíamos colocado una mascarilla triste que representaba el Drama en la simbología teatral y a la izquierda otra sonriente, que representaba la Comedia. En la recepción que el Director ofreció en Jefatura a sus invitados, uno de ellos, el jefe de Falange de Burgos, protestó y sostuvo que nosotros, maliciosamente, habíamos querido representar en la máscara del drama, situada a la «derecha» del escenario, al Régimen de Franco y en la máscara sonriente, que estaba a la «izquierda», a la República. Después de un análisis tan cerril y ridículo al Director se le vino el orgullo al suelo y al ver que las cañas se le volvían lanzas, al día siguiente, para curarse en salud, le dijo al maestro oficial que cesase en lo sucesivo esa actividad, «porque en su trama los comunistas podían introducir claves y mensajes intencionados».

Ese era, en el fondo, el espíritu más tenebroso del régimen penitenciario: robarnos hasta el aire, cerrar no solo la puerta de la libertad, sino toda salida al pensamiento. «Prohibido soñar». En la prisión de Burgos había dos capellanes, uno de ellos un poco más permisivo en la censura de los libros. Alguien debió denunciar esa tolerancia y un día los capellanes de la prisión recibieron el siguiente telegrama del Capellán General de Prisiones recordándoles las obligaciones de su cargo:

La misión del guardián de prisiones es impedir la fuga física del preso para que cumpla su condena y se redima ante la sociedad. Y la misión del capellán de prisiones es impedir la fuga espiritual del recluso, para que concentrado en su dolor se redima ante Dios y ante los hombres.

En esa época dediqué bastante tiempo a *La Aldaba* y a su actividad cultural y sobre todo a mi trabajo personal poético. Era la mejor manera de contribuir a la lucha general por nuestra amnistía. No me aislé de los demás en una soledad insolidaria y estéril, cumplía todas mis obligaciones políticas con mis camaradas y mi Partido. Participaba en todas las luchas reivindicativas. Además, mi creación poética no era una abstracción, se nutría de nuestras necesidades políticas y humanas, del dolor y de la esperanza de mis hermanos y era una vía más para mover el corazón del mundo.

He recibido muchos homenajes y siempre me llenó de pudor aceptarlos. Pensaba en mis hermanos, en los héroes oscuros, en esas gentes sin nombre, sencillas y anónimas que sufrieron y lucharon y quizá nunca tuvieron una recompensa personal. A mí, en cambio, pese a mis veintitrés años de prisión y mi pena de muerte, al salir en libertad la vida me abrió sus brazos generosamente, recorrí el mundo, fui agasajado y querido y no tuve que enfrentarme a ningún problema. No podía dejar de pensar en tantos camaradas míos para los que, después de quince o veinte años de prisión, hasta la misma libertad fue un problema. Por eso ahora, repasando hoy periódicos de la época, me llena de satisfacción leer una crónica de Buenos Aires, en el homenaje del Luna Park, donde ante millares de personas llenas de entusiasmo, comencé mi intervención diciendo: «Ante todo pido permiso a todos los asistentes a este grandioso acto, y a la comisión de recepción, para que me permitan transferir este homenaje, que agradezco de todo corazón, a mis hermanos de cautiverio y a todos los hombres y mujeres que en España, en América Latina, y en cualquier parte del mundo, han luchado y siguen luchando por la libertad».

II
REPÚBLICA
Y LITERATURA



EL REPUBLICANISMO DE ANTONIO MACHADO HASTA 1936

VÍCTOR FUENTES

Universidad de Santa Bárbara, California

Recibido: 28/09/2016

Resumen: Aunque es mucho lo que se ha escrito sobre el republicanismo de Machado, este artículo tratará de relacionar este tema con su vida y obra. Se aspira así a destacar facetas menos sabidas por la mayoría de sus lectores y aún de la crítica al respecto. Analizaré las ideas forjadas por Machado en sus años de lectura y reflexión filosófica para demostrar cómo entendió, bien temprano, la crisis del sujeto y la noción de otredad, a la vez que se adentró en el conocimiento del alma popular. Mientras Machado toma distancia respecto a la llamada «Generación del 98», empieza su marcha al pueblo y desarrolla sus ideas acerca de la literatura política y popular. Con la proclamación de la Segunda República, Machado se convirtió en un intelectual público y participó activamente en las organizaciones republicanas asumiendo incluso cargos relevantes (aunque más honoríficos que orgánicos).

Palabras clave: Machado, crisis del sujeto, otredad, literatura política, republicanismo.

Aceptado: 20/11/2016

Abstract: Despite the many words written on Machado's republicanism, this article will try to relate this issue to the biography and the works by Antonio Machado. Necessarily, I will repeat some ideas well-known, but I will also intend to shed light on the least known by many readers. I will analyze the ideas that Machado forges during his years of readings and philosophical reflection in order to demonstrate how he understood, so early, the crisis of the subject and the notion of otherness, as well as he went deeper into the knowledge of the «soul of the country». Whereas Machado distanced himself from the so-called «Generación del 98», he began this approach to the people and he develop his ideas about the political and popular literature. With the proclamation of the Second Spanish Republic, Machado turned into a public intellectual and he was active in republican organizations taking up relevant positions (even if they were more honorifics than organics).

Key words: Machado, crisis of the subject, otherness, political literature, republicanism.

Fuentes, Víctor. «El republicanismo de Antonio Machado hasta 1936». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 30-41. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-8238

Hoy es siempre todavía

Como el propio don Antonio evocara, en una entrevista de 1938, y le cedo la palabra, que tanto se oirá entre estas mías:

Estudí en la Institución Libre de Enseñanza y tuve por maestros a Giner de los Ríos, Cossío y Salmerón, teniendo como condiscípulo a Besteiro. No es difícil, por tanto, deducir, que mi formación había de ser liberal y republicana, que por otra parte había de coincidir con la historia política de mis antepasados, ya que mi padre y mi abuelo eran republicanos fervorosos (Alonso, 1985: 288).

Es mucho lo que se ha escrito sobre el republicanismo de Machado; en este artículo se trata, en síntesis, de la evolución del tema siguiendo el desarrollo cronológico de su vida y obra, y el cómo se manifiesta en ambas. Por fuerza, repetiré bastante de lo conocido, pero también aspiro a destacar facetas menos sabidas por la mayoría de sus lectores y aún de la crítica al respecto¹. Nacido el mismo año, 1875, en que, desbancada la Primera República, Alfonso XII llega a España a asumir el trono y se inicia la Restauración, la infancia y primera juventud de Antonio Machado, no obstante, se desarrolla entre personalidades y medios republicanos, aunque, claro, amedrantados por el «fracaso». Ya de niño, y precisamente oyendo hablar a Pablo Iglesias, tuvo Antonio la relampagueante intuición de la injusticia social y, por ello, de una de las grandes cuestiones de la política española del siglo XX: la cuestión social, a la que llega con esta «ingenua conclusión infantil», para usar su expresión: «El mundo en que vivo está mucho peor de lo que yo creía. Mi propia existencia de señorito pobre reposa, al fin, sobre una injusticia», y continúa lamentándose de cuántas existencias más pobres que la suya no tendrán ni siquiera acceso a su único caudal, el de la fantasía, que no por ello deja de ser «un privilegio más debido a la suerte que al mérito propio», concluye con su modestia proverbial (Machado, 1988: IV: 2.479). Viviendo en una situación de marginación económica y socio-política, no es extraño que con su «caudal de fantasía», él y su hermano Manuel se acogieran, en un principio, al mundo artístico en su vertiente asociada «al país de la bohemia», que, como bien advirtiera, Ágnes Heller (1989: 233) posee

un aroma cultural y específico, una forma de vida propia que no era ni aristocracia, ni burguesa, ni tampoco de la clase obrera, sino distinta, transgresora y rebelde, y que, en parte, reunía valores de dichas tres clases sociales. De ahí que alternativamente el bohemio pudiera ser «rey del andrajo», «hampón con hidalguía» o verse armado caballero por el «hambre y la miseria».

¹ Aunque el único ensayo dedicado exclusivamente al tema es el extenso y agudo estudio de Paul Aubert, «“Gotas de sangre jacobina”: Antonio Machado republicano», recogido en Aubert (1994: 309-361).

Sin llegar a integrarse por completo a esta bohemia de fin y comienzos de siglo, los hermanos Machado hicieron sus primeras armas literarias en la revista *Caricatura* dirigida por el bohemio y gran cantor de poesía popular, Enrique Paradas, del que los hermanos Machado fueron muy amigos. Bajo seudónimo, en 1893, ¡a sus 18 años!, mostrando ya las dotes del gran prosista que llegaría a ser, Antonio Machado se inicia con una serie de jocosos artículos satírico-costumbristas, dardos irónicos y paródicos contra el orden de la «oligarquía y el caciquismo», zahiriendo la vida social madrileña y de la política de la Restauración; humorísticas estampas críticas de un degradado mundillo de la vida de toros, tabernas, tertulias, vida teatral y doméstica de la burguesía; esa España de Merimé, de «charanga y pandereta», para usar su expresión de 1913, y a la cual vuelve a sacudir, en plena madurez poética, en varios de sus más memorables poemas de *Campos de Castilla*.

En aquellos primeros artículos, en especial varios escritos junto a su hermano, bajo el seudónimo *Tablante de Ricante*, sus irónicos ataques y burlas van contra los partidos y sus políticos, en especial contra los propios liberales y republicanos, tan ineficaces con sus divisiones y componendas. Sentimos que hay en el joven Antonio Machado un cierto resentimiento o resquemor contra sus mayores, que dejaron hundirse a la República. Se trata de una crítica a los partidos y a sus políticos que Machado mantendrá a lo largo de su vida², y que hoy, a la vista de a lo que los políticos y los partidos han llevado al país, adquiere nueva relevancia. Cito de «Suma y sigue –partidos y partidas– cosas que pasan» (20 de agosto de 1893) en que los dardos se dirigen a las escisiones de liberales y republicanos, en derechas, izquierdas, fusionistas y reformistas:

El número de partidos es también considerable. Porque si muere otro, otro nace, quiero decir que si Castelar se retira, los liberales de la izquierda chocan con los de la derecha, y del choque resulta un nuevo partido, pero vaya usted a saber de qué lado se acostará y qué nombre le darán los fusionistas. ¡Otro partido!, y luego nacerá otro tercer partido, ese núcleo de reformistas (Albornoz, 1961: 75).

A esta luz, no es de extrañar que en unas fechas en que el republicanismo volvió a estar en auge, y tras el desastre del 98, en la primera década del siglo XX y comienzos de la segunda, Machado estuviera ausente de los actos y logros políticos republicanos, tales como la formación de «El bloque liberal», en 1908 y la de la Conjunción republicano-socialista, en noviembre de 1909, liderada por

² Ese recelo hacia los partidos, y su codicia del poder, lo sigue manifestando en carta escrita a Pilar de Valderrama el 12 de abril de 1931: «Por mi parte, ahora que veo demasiado cerca un posible triunfo de la República, pienso en formar en partidos los más alejados del poder. Es nuestra misión» (Gibson, 2006: 475).

Pérez Galdós y Pablo Iglesias. En aquellos años, y en reiteradas ocasiones, expresó su poca simpatía por la actividad política y menos por los partidos y sus políticos. En conversación con Rubén Darío (recogida en *La Nación* de Buenos Aires, el 15 de junio de 1909), afirma: «De política y de gobierno de pueblo no sé nada. De esto se habla mucho, las palabras son enemigas de toda verdad, y al lenguaje engañoso es preferible el silencio, como dijo el filósofo».

Y a este silencio y al de la poesía recoge Antonio Machado su alma republicana. Con más razón que a propósito de Azorín se puede decir que él fue, desde muy pronto, un «pequeño filósofo», el cual se fue engrandeciendo con el pasar del tiempo. Hay que tener presente que, aunque, y dentro de su juvenil espíritu trasgresor y bohemio rechazara los estudios escolares y universitarios –¿reacción contra el destino de su padre y de su abuelo, ambos tan distinguidos universitarios?– y que, como Galdós, prefiriera la «universidad» de la calle y de la tertulia del Café³, Antonio Machado, de muy joven, fue un gran lector, dado al pensamiento y la reflexión, como ya se refleja en sus primeros poemas, y en esto sí, imbuido del espíritu de su padre y abuelo y de sus grandes maestros de la Institución Libre de Enseñanza. Según también nos dijera en una ocasión, antes de dejar Madrid por Soria, se pasó 20 años de su vida yendo a diario a la Biblioteca Nacional. Muy temprano, y como ya se manifiesta en cartas a Juan Ramón y a Unamuno, tras publicar *Soledades* en 1903, expresa un pensamiento original, formado en reflexiones y lecturas filosóficas con base en la crisis del sujeto y en la otredad, dos de los grandes principios de la filosofía contemporánea y que el llevará a la poesía y a su propio ideario republicano. En carta a Juan Ramón, reseña crítica de *Arias tristes*, del 14 de marzo de 1904, la cual es también una autocrítica de esa «juventud soñadora» a la que ambos pertenecían, y contra la cual se levantaron cargos de «egoístas y soñadores», le escribe al admirado amigo: «¿no seríamos capaces de soñar con los que ojos abiertos en la vida activa en la vida militante?», para terminar aconsejándole una «labor de autoinspección», a la que él se ha entregado (Machado, 2001: 190).

Ya el tema de la otredad, vinculado a la demofilia, el amor al pueblo, central en su pensamiento, aparecía en el segundo verso de *Soledades. Galerías. Otros Poemas* (1907), y poniendo un contrapunto al de «la contemplación de sí mismo», tan dominante, en el primer *Soledades*. Aparece encarnando en «aquellas gentes»

³ Como escribe en carta a Ortega y Gasset, tras declarar que en él no hay otro bagaje de cultura que el adquirido en sus años infantiles en que vivió con «los santos varones de la Institución Libre de Enseñanza: Después muchos años de lecturas sin método, en malas bibliotecas, con malos maestros y la vida, lo que hemos dado en llamar la vida: el café, la calle, el teatro, la taberna, algo muy superior a la universidad por donde también pasé» (Machado, 2001: 304-305).

con quienes se cruza en sus muchos caminos andados, las cuales «Donde hay vino, beben vino / donde no hay vino, agua fresca. / Son buenas gentes que viven, / laboran, pasan y sueñan...»; la bondad es un gran *leit-motiv* de su pensamiento.

Campos de Castilla (1907-1917), publicado por primera vez en 1912, está encabezado por su «Retrato». Expresando su identidad a la luz de su autoinspección, el poeta se afirma, ahora, en su filiación republicana, «Hay en mis venas gotas de sangre jacobina», un republicanismo arraigado en lo que a continuación afirma, mirándose en el otro, «mi soliloquio (el dominante en *Soledades*) es plática con este buen amigo / que me enseñó el secreto de la filantropía»; es decir, el amor al género humano. Demofilia y filantropía se manifestarán plenamente en su segundo poemario de un «nuevo soñar», pero con «los ojos abiertos a la vida activa y a la vida militante», lo cual le aboca a su compromiso político republicano, en el terreno de la poesía y de la cultura.

Se publica *Campos de Castilla*, por las mismas fechas en que Azorín lanzara el concepto de «Generación del 98». Pero, aunque Antonio Machado aparece, en todos los estudios, sólidamente unido a ella, él, en aquel tiempo, se distancia de la misma, a pesar de que admira y dedica poemas a sus integrantes: Unamuno, al que considera su maestro, Azorín, Baroja, Valle-Inclán. Ya en Baeza, entre 1912 y 1914, cuando se perfila y estalla la I Primera Guerra Mundial, y surge la llamada «Generación de 1914», encabezada por Ortega y Gasset, se siente más próximo a esta, uniéndose al grupo de personalidades que secundan y firman el Manifiesto de la Liga para la Educación Política Española, la cual contraponía la España Vital a la Oficial, una «nueva España» que viniera a reemplazar el «inmenso esqueleto», el organismo «evaporado», «desvanecido» de la España de la Restauración, en palabras de Ortega en la lectura del Manifiesto. Ni que decir que en Antonio Machado, en su poesía y en sus actividades culturales, en Soria y Baeza ya se plasmaban similares inquietudes.

Tal política de la Liga, con su llamamiento a una «nueva España», y dando un nuevo impulso a los postulados y reclamaciones del regeneracionismo y de la generación del 98, está muy presente en el interior de los nuevos poemas que Machado va añadiendo a *Campos de Castilla* (1907-1912), a poco de su primera edición. En carta a Ortega y Gasset del 9 de julio de 1912, recién publicado el poemario, tras decir que para ellos el 98 fue «el despertar bilioso de una gran pesadilla», a propósito de la generación que etiquetó Azorín, añade:

Creo que no ha llorado bastante, que no ha chillado bastante, que ha destruido poco, que ha protestado poco, que el estado de inconsciencia y de iniquidad contra el cual nos revolvíamos persiste que aquel santo e infantil odio a los viejos se ha extinguido muy pronto. ¿Qué una nueva generación optimista y constructora se acerca? Así sea. De todos modos nos

agradecerán lo poco que derribamos y nos censurarán acerbadamente por lo mucho malo que dejamos en pie (Machado, 2001: 305).

Palabras estas que resuenan en los más combativos poemas añadidos a *Campos de Castilla* y los que más han calado en la conciencia y en el imaginario nacional español, tales –y para citar los dos más representativos– como «El mañana efímero» (de 1913), donde a «La España de charanga y pandereta (...) Esa España inferior que ora y bosteza, / vieja y tahúr, zaragatera y triste», contrapone: «Mas otra España nace, / la España del cincel y de la maza / con esa eterna juventud que se hace / del pasado macizo de la raza. / Una España implacable y redentora / España que alborea / con un hacha en la mano vengadora, / España de la rabia y de la idea». Esa «España Nueva», a la que de nuevo contrapone en «Una España joven», de 1914, a «la malherida España, de Carnaval vestida». Adelantándose a esto, ya en carta a Juan Ramón (abril de 1913), había puntualizado: «Hay que defender a la España que surge del mar muerto, de la España inerte y abrumadora que amenaza anegarlo todo» (Machado, 2001: 329). ¡Palabras tuyas de 1913 que vuelven a cobrar actualidad en la España del 2013!, y también haciendo nuestras las que puntualiza en la misma carta: «No es cuestión de amor propio, sino de amor al prójimo».

Con el cincel de su pluma y la idea; las ideas forjadas, en sus años de lecturas y reflexión filosófica y de adentramiento en el conocimiento del alma popular, a partir de estas fechas, el republicano Antonio Machado encaminará su obra poética y su actividad vital hacia esa España «que alborea». En carta a Ortega y Gasset, al recibir su folleto sobre «Vieja y Nueva política», 14 de mayo de 1914, afirma: «seremos necesariamente revolucionarios, porque toda realidad es revolucionaria en un mundo de ficciones» (Machado, 2001: 358) y en su prólogo al libro *Helénicas* de su querido amigo segoviano, el dirigente republicano Manuel Hilario Ayuso, afirma: «Manuel Ayuso hace política y poesía. Ambas cosas son compatibles. Me atreveré a decir más; ha sido casi siempre la poesía el arte que no puede convertirse en actividad única, en profesión» (Machado, 2001: 364). En 1919, tras acabar la guerra con la victoria de los Aliados, por la cual él había apostado, y tras el triunfo de la revolución rusa («El tolstoísmo salvará a Europa, si es que esta tiene salvación», escribe a Unamuno en carta de 1918; con frase, esta, de si es que Europa tiene salvación, la cual también se podría invocar hoy) en su tan comentado «Prólogo» a la segunda edición de *Soledades, Galerías y otros poemas* señala el camino poético y político redentor con sus tan conocidas y celebradas palabras, las cuales serán norte de su actividad cultural y política, a partir de entonces: «Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas...».

Ya en Segovia, y con un grupo de amigos republicanos y progresistas, actúa con la mirada puesta en dicha nueva «edad que se avecina». Fundan la Universidad Popular segoviana, con ese sentir tan suyo de la importancia y primacía del saber popular. En 1920, en una encuesta en *La internacional* (10 de septiembre) en torno a «Dos preguntas de Tolstoi: ¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?», profundiza en lo dicho en el prólogo que acabo de mencionar y al «¿Qué debemos hacer?» su respuesta empieza con otra pregunta y respuesta: «¿Podrá el artista desdeñar para su obra los nuevos anhelos que agitan hoy el corazón del pueblo? Indudablemente no» (Machado, 2001: 448). Esos anhelos son materia poética, para ser llevados al arte. Y en ese mismo mes, publica un poema (*La lectura*, 237), tomado de un suceso real, no recogido en libro, «El quinto detenido y las fuerzas vivas»: un obrero, al cual designan así, obrero que, con intención samaritana, acude a la cárcel donde se encuentra otro obrero, al parecer desquiciado, que ha cometido un crimen: «[...] Lleva en la mano diestra / un bulto envuelto en un pañuelo. / Dobla la esquina. / -¿Adónde vas? / -Le llevo / Un poco de comida a ese muchacho». Poco tiempo después, su artículo en *El Sol*⁴, «Los trabajos y los días», comienza así: «Dos pobres hombres que comían en la venta de un camino de España fueron muertos a tiros por la guardia civil», y el relato continúa con los dos muertos llamando a su casa mientras él dormía. Tras varias preguntas sobre lo que querían, y al negar ellos, lo que él presume, cuando les dice: «vosotros deseáis algo más... por ejemplo justicia», los dos fantasmas movieron la cabeza de arriba abajo: «Mucho pedís –les dije– o quizá demasiado poco porque la justicia es en España, un simple lema de ironía. Tomé la pluma y les escribí esta copla:

Dice el burgués: Al pobre,
la caridad y gracias.
¿Justicia? No, justicias
para guardar mi casa (Gibson, 2006: 355).

Escribe Machado estos textos en las mismas fechas en que Valle Inclán publica *Luces de bohemia*. De aquí que en mi libro, *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*, destacara a ambos como figuras señeras en el inicio de esa marcha de intelectuales y escritores hacia el pueblo que pedía Gramsci para Italia y la creación de una literatura nacional, pero que se dio en España entre tales fechas. En septiembre de 1921, cuando el Régimen de la Restauración da sus últimos estertores, en carta a Unamuno, y frente a la descomposición del orden político y social, Antonio Machado reivindica el republicanismo. Tras criticar

⁴ Ian Gibson recoge este artículo y el poema anterior en *Ligero de equipaje*. El poema en las páginas 352-353 y el artículo en las 354-355.

y zaherir a republicanos y liberales que proclamaron «la accidentalidad de la forma de gobierno, muy a destiempo y en provecho inmediato de la superstición monárquica y del servilismo palatino», volviéndose contra ellos y afirmándose en recuerdos de su niñez escribe con vehemencia:

El pueblo hablaba de una idea republicana, y esta idea era, por lo menos, una emoción, y muy noble a fe mía! ¿Por qué matarla? En vez de ahondar el foso donde se hundiese la abominable España de la Regencia y de este reyezuelo, repugnante lombriz de caño sucio, afirmándola para el republicanismo, y acrecentándolo, depurándolo, enriqueciéndolo de nueva sabiduría, decidieron echar un puente levadizo hasta la antesala de las mercedes (Machado, 2001: 466-467).

Y termina afirmando: «Creo que es preciso resucitar el republicanismo, sacando las ascuas de la ceniza y hacer hoguera con leña nueva». Ya, y dentro de esta perspectiva (pues su republicanismo estaba abierto a parecidas causas mundiales), el 4 de marzo de 1922, firma su adhesión a la Liga Española de los Derechos del Hombre, fundando su Delegación en Segovia y de la cual él sería presidente. Hoy en día la defensa de los Derechos Humanos es una causa que se extiende por todo el mundo.

Dando su espalda a la nueva literatura de vanguardia de aquellas fechas, a la que rechaza dentro de su concepción del tiempo que no concibe nada nuevo *ex-nihilo*, la cual alistó a tantos de los jóvenes y artistas del momento, Antonio Machado, sin conocer aquello propuesto por Gramsci, aunque sí sentido por él desde sus estancias en Soria y en Baeza, de que «Un movimiento intelectual es o vuelve a ser nacional si se realiza una ‘marcha hacia el pueblo’» (Gramsci, 1967: 214), hace del calar, conocer y compenetrarse con el alma popular española preocupación central de su creación poética y, también con el propósito de avivar la hoguera republicana con su propia leña del *demos*. En la encuesta de *La Internacional* y contestando al «Qué debemos hacer», expresa: «Yo, por ahora, no hago más que *folklore o folklore de mí mismo*», añadiendo:

Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular –inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica– sino coplas donde se contiene cuánto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo (Machado, 2001: 449).

Tal libro, *Nuevas canciones (1917-1920)* se publicó en 1924. Curiosa, y significativamente, la parte más extensa y más suya, «Proverbios y Cantares», está dedicada a Ortega y Gasset. Podría haber algo de ironía en esto, si consideramos que, por las mismas fechas, Ortega sostenía sus ideas de las minorías selectas y la deshumanización del arte. Machado, en sus «cantares-proverbios», de corte popular, aquilata su pensamiento demófilo, volcado al otro y abierto al diálogo:

«Mas busca en tu espejo al otro / al otro que va contigo»; «Para dialogar, / pregunta primero; / después... escuchad». Se trata de un breviario magistral de su pensamiento poético-filosófico, que posteriormente desarrollarán sus heterónimos en *Cancionero apócrifo de Abel Martín* y en *Juan de Mairena*. De aquellas flechas líricas-sociales agudísimas –citaré tan solo tres esenciales– de su poética: «No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial» (XXVI)⁵; de su pensamiento, donde funde filosofía y religión, «Han tomado sus medidas / Sócrates y el Cristo ya / el corazón y la mente / un mismo radio tendrán» (XLIV), y el maravilloso verso contenido en una sola en una breve frase en que expresa, como quizá en ningún otro verso escrito, la temporalidad del tiempo, y en el que se funden pasado, presente y futuro: «¡Hoy es siempre todavía» (VIII). Aunque en filosofía se declara discípulo de Unamuno y, en parte, también de Ortega, su pensamiento tiene una originalidad propia que partiendo del irracionalismo del siglo XIX y de Bergson confluye con el de tres grandes pensadores del XX, Heidegger, Levinas y Gadamer. Esto está por estudiarse.

El «todavía» del verso citado apuntaba a la llegada de la República democrática, la cual ya fue, y estaba cerca de volver a serlo. Maniatada la esquelética Monarquía bajo la dictadura / blanda de Primo de Rivera, el 11 de febrero de 1926 una serie de partidos y asociaciones republicanas publican en Madrid el manifiesto fundacional de Alianza Republicana, con el propósito de derrocar la Monarquía y traer la República. Antonio Machado es uno de los principales firmantes del manifiesto. Cesado el dictador y levantada la censura, el 9 de febrero de 1931, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala proclaman su Agrupación al Servicio de la República, a la que aparece unido Antonio Machado. La Agrupación tiene su impacto inmediato y gran difusión. El 13 de febrero dimite el general Berenguer como jefe de gobierno. Hay mucho de homenaje al republicanismo de Antonio Machado en el hecho de que el primer mitin de la campaña republicana de la Agrupación se celebrara en el teatro Juan Bravo de Segovia, y bajo su presidencia, haciendo él, a su vez, la presentación de los tres líderes y oradores, y con el lema orteguiano *Delenda est Monarchia* ondeando en el muro del salón. Y así fue poco después. Es sabida la alegría con que Machado, y otros líderes republicanos izaron la bandera republicana en el balcón central del Ayuntamiento de Segovia el 14 de abril, como él evocara en «Lo que hubiera dicho Mairena el 14 de abril de 1937»:

⁵ Los números que encabezan estos poemas son los que les corresponden, agrupados, en todas sus *Poesías completas* bajo CLXI («Proverbios y cantares»). En la edición que uso de Oreste Macrí aparecen en el tomo II, *Poesías completas*.

¡Aquellas horas, Dios mío, tejidas todas ellas con el lino más puro de la esperanza, cuando unos pocos viejos republicanos izamos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia!... Recordemos (y nosotros también aquí), acerquemos otra vez aquellas horas a nuestro corazón (Machado, 1988, IV: 2.333).

En otro recuerdo posterior, resalta que la República había venido de «un modo perfecto, como resultado de unas elecciones. Todo un régimen caía sin sangre, para asombro del mundo». A pesar de ser tan renuente a los partidos políticos, en junio de 1931, participó en la formación de la delegación segoviana del partido Acción Republicana, presidido por Azaña, y en octubre devino el presidente honorario de tal organización en Segovia. Con aquel «fervoroso republicanismo» de su abuelo y de su padre, Antonio Machado se entrega, ahora, al servicio de la Segunda República, respaldando sus decretos y acciones. Formó parte del Patronato de las Misiones Pedagógicas en Madrid y finalmente consiguió, para el curso de 1932, el traslado de su cátedra a la capital, al Instituto Calderón de la Barca. En su extensa y tan bien documentada biografía, Ian Gibson se extiende sobre la vida de Antonio Machado en el Madrid republicano, aunque centrándose –diríamos que algo excesivamente– en su relación y epistolario con Pilar de Valderrama. Brevemente, haré algunas alusiones a su actividad y estado de ánimo en los primeros cinco años de la República.

Ya en una entrevista de finales de mayo hecha a los dos hermanos, y respondiendo ambos a una, señalan algunos de los peligros y escollos que amenazarán a la República. En primer lugar advierten, premonitoriamente, que hay que luchar «contra las viejas organizaciones caciquiles que se llamaron monárquicas y hoy se dicen republicanas, y que todavía no han deshecho la revolución, pero que están en camino de deshacer»; organizaciones y ciertos políticos, en especial Lerroux, que Antonio Machado, premonitoriamente, ve, y reitera, como el caballo de Troya, introducido en el seno de la misma República. En cuanto al federalismo, apuntan a algo que, en cierto modo, se dio en nuestra transición democrática: «si para mejor unir a los españoles hubiera que descentralizar a España, concediendo amplia autonomía a ciertas regiones en buena hora. Pero nada más» (aunque en nuestros días se pide bastante más). Concluyen destacando, algo desoído por el propio Azaña y por tantos republicanos más, entonces y ahora: «El problema religioso es el más difícil. Conviene educar al pueblo para que ahonde y depure su sentimiento. El Estado no ha de avasallar a la Iglesia, pero sí ejercer sobre ella una tutela amorosa, obligar a los curas a cumplir más fiel e intensamente su misión, sin invadir otra esfera que lo puramente religioso» (Machado, 2001: 687-688). En 1932 y 1933, y con las tensiones, ánimos revueltos, huelgas revolucionarias obrero-campesinas y brutales represiones, con

un clima político enrarecido y la creciente división del país en dos bandos sociales y políticos, y con la cuestión del independentismo y del Estatuto Catalán, y sin llegar, ni mucho menos, a la gran desilusión de Ortega y Gasset y Unamuno, en 1932, Antonio Machado llegó a decir, en carta a Pilar de Valderrama, quien por su parte era tan de derechas, que la «República, ¡tan deseada!, nos ha defraudado un poco» (Gibson, 2006: 490). Y, tras el triunfo de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), en las elecciones del 19 de noviembre de 1933, en parte debido a la división de las izquierdas y el absentismo electoral de los anarquistas, escribió en uno de sus cuadernos: «La República se ha ido. / Nadie sabe cómo ha sido. / R.I.P.» (Gibson, 2006: 506).

Sin embargo, en el ensombrecido «bienio negro» continúa con nuevos bríos su actividad en pro de la República. Se adhiere al nuevo partido político, Izquierda Republicana, fundado el 3 de abril de 1934, y el grupo de «escritores y artistas revolucionarios», en el número 6 de su revista *Octubre*, en aquel mismo mes de abril, publican su «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia»; claro que se trataría, en su visión, de una lírica comunista de comunión cordial, en la que los supuestos comunistas sobre las cuestiones sociales y económicas aparezcan supeditados a los que predicó Cristo sobre el amor y la fraternidad humana, algo sobre lo que tanto se extiende Juan de Mairena en sus llamados sermones de Rute y Chipiona. En unas fechas en que el gobierno de la CEDA emprende sus maniobras políticas con el propósito de dismantelar a la República, Machado pone su pluma al servicio de esta, y como recuerda y puntualiza Ian Gibson: «Machado no dudará en firmar todos los manifiestos antifascistas que se le pongan por delante. Quizá ningún otro intelectual de la República hará tanto en este sentido» (Gibson, 2006: 510).

En varias de sus entrevistas, va reiterando sus ideales democráticos, basados en las justas y legítimas aspiraciones del pueblo, cifradas en esa frase-clave de su pensamiento, sacada de un dicho castellano, que gusta de repetir: «Nadie es más que nadie». A poco de la revolución de Asturias, en octubre del 34, y su feroz represión, el 4 de noviembre, Antonio Machado, inicia en la prensa, en el *Diario de Madrid* y, luego, en *El Sol*, sus reflexiones y diálogos de Juan de Mairena, en los que va decantando, ahora, en prosa, sus reflexiones y pensamientos y a la altura de las circunstancias en que vivía el país y el mundo, y que, sin duda, tuvo su resonancia en la opinión pública, con la cual entra en conversación su heterónimo, «profesor de Gimnasia», gimnasia verbal, diríamos, de la que se vale en su clase de Retórica, para poner en solfa a esta y todos los prevaricadores de la palabra, aún sin exceptuarse él mismo, quien poniéndose en guardia contra ello, recurre

a una «lengua repleta de folklore, de saber popular» que, como nos dice, «es el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos» (Machado, 2009: 101). Y hasta podríamos decir que *Juan de Mairena* tiene bastante de ser un *El Quijote*, al que tanto alude, del pensamiento en el siglo XX.

Con gran alegría recibió Machado el avasallador triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936. Si para él, la segunda y gloriosa República Española había terminado, según dijera, con la disolución de las Cortes Constituyentes el 9 de octubre de 1933, este nuevo gran triunfo electoral suponía el advenimiento de una tercera república, por la cual, y como complemento cultural, ha venido él laborando con «las sentencia, donaires, apuntes y recuerdos» de su profesor apócrifo, Juan de Mairena. Rebasa el tema de este trabajo el ocuparnos de este gran libro, que, en prosa, marca el ápice de la llamada Edad de Plata de la cultura española que culminó en los años de la República, solo diré que cuando, y con su llamado a una convivencia humana basada en la razón, pero también, y todavía más, en la comunión cordial, el libro *Juan de Mairena* estaba a punto de salir a la calle, esta quedó anegada en sangre por la traidora rebelión militar-fascista. El diálogo amoroso que preconizaba el libro fue aplastado por la «dialéctica de las pistolas» y de los bombardeos a la población civil. Para terminar, evoco dos imágenes que expresan la abismal diferencia entre aquella República, elegida en elecciones libres y por gran mayoría, y la barbarie del régimen franquista-fascista que la aniquiló: la primera, como leemos-vemos, y evoca Antonio Machado en *Juan de Mairena*, la de Ignacio Bolívar, considerado tras Ramón y Cajal, el científico español más prestigioso de su tiempo, cazando saltamontes a su proveya edad –y cito– «con general asombro de las águilas, los buitres y los alcotanes de la cordillera carpetovetónica» (Machado, 2009: 114). Y la segunda, sentida con desconsuelo general, la del mismo Ignacio Bolívar cruzando la frontera, derrotada la República, con el peso de sus 89 años a cuestas, hacia el exilio mexicano, donde murió en 1944. Parecido destino sufrió el de Antonio Machado, una de las mayores glorias de la literatura española de todos los tiempos, quien, entre 1936 y 1939, entregó su vida a defender aquella tercera República, que él anunciara con tanta alegría, anunciara, para morir abrazado a ella en el exilio en suelo francés el 22 de febrero de 1939. Aunque, y por aquello del «Hoy es siempre todavía», dicha República y él están vivos, juntos con nosotros, y «todavía» la República se vislumbra en el horizonte de las expectativas nacionales.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, M. (1985). *Antonio Machado. Poeta en el exilio*. Barcelona: Anthropos.

Albornoz, A. (1961). *La prehistoria de Antonio Machado*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, Ediciones La Torre.

Aubert, P. (Ed) (1994). *Antonio Machado Hoy (1939-1989)*. Madrid: Casa de Velázquez.

Gramsci, A. (1967). *Cultura y Literatura*. Selección y prólogo de Jordi-Solé Tura. Madrid: Ediciones Península.

Gibson, I. (2006). *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*. Madrid: Santillana Ediciones.

Heller, Á. (1989). *Políticas de la Posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Edicions 62.

Machado, A. (1924). *Nuevas canciones (1917-1920)*. Madrid: Mundo Latino.

_____. (1988). *Antonio Machado. Poesía y Prosa*. IV Tomos. Ed. Oreste Macrì. Madrid: Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado.

_____. (2001). *Prosas dispersas (1893-1936)*. Ed. Jordi Domènech. Madrid: Páginas De Espuma.

_____. (2009). *Juan de Mairena*. Ed. Pablo del Barco. Madrid: Biblioteca Machado. Alianza Editorial.



LA REPÚBLICA EN LA ESCENA TEATRAL A PARTIR DE 1975

CAROLINA FERNÁNDEZ CORDERO

Investigadora

Recibido: 10/10/2016

Aceptado: 15/12/2016

Resumen: El presente trabajo explora la relación entre la Segunda República y la escena teatral posfranquista. Para ello traza un recorrido histórico que va desde finales de los 70 hasta la actualidad y repasa las diferentes maneras en que se ha configurado el imaginario de la Segunda República en la escena, dedicando especial atención a *El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre, y *Anarchia 36*, de Jerónimo López Mozo.

Abstract: This article explores the relationship between The Second Spanish Republic and the theater after Franco's death. It draws a historical overview from the last 70s to the present, revisiting the republican imaginary, with a special focus on *El camarada oscuro*, by Alfonso Sastre, and *Anarchia 36*, by Jerónimo López Mozo.

Palabras clave: Teatro, Alfonso Sastre, López Mozo, imaginario republicano.

Key words: Theater, Alfonso Sastre, López Mozo, Republican imaginary.

Fernández Cordero, Carolina. «La República en la escena teatral a partir de 1975». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 42-54. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-8238

A Patricia y a César. A César y a Patricia,
por hartos tanto

En febrero de 2012, el periódico *Diagonal* publicaba una entrevista de César de Vicente Hernando a la directora de escena Patricia Artés (Chile, 1981), en la que ella afirmaba: «el teatro, las acciones, los actos performativos deben hacerse cargo de los problemas de su tiempo». Teniendo en cuenta esta premisa, la primera pregunta que surge al pensar en la relación entre el teatro después del 75 y la Segunda República, es si llevar la República a escena en algún momento se ha revelado (revela) como una necesidad y una urgencia a la que el teatro ha respondido (responde). Y si ha sido así, de qué manera ha ocurrido o dentro de qué límites se ha realizado; es decir, si durante estos 37 años se ha constituido un teatro republicano. Por teatro republicano entiéndase en el sentido en que Alfonso Sastre lo definió en «República para qué. Recuerdos y esperanzas de un teatro republicano»:

el drama en general realiza o puede realizar tres funciones, ni más ni menos: juego, pensamiento, política. Un teatro republicano, además de ser un juego y una exploración en la realidad, comportaría, para ser verdaderamente republicano, una tentativa de intervenir en la vida social en el sentido de progreso espiritual, social y político (Sastre, 2009: 538).

Según estas directrices, por tanto, habrá que investigar entre los diferentes tipos de teatros formulados a partir de una intención práctica e interesados sobre todo en crear imaginarios con los que remover el pensamiento social. Esa intervención a la que alude Sastre debe pasar por un análisis de la realidad, por un estudio de las necesidades, y plantear a partir de ello unas tesis para reflexionar y llegar a algún punto desde el que ofrecer aunque sea solo el comienzo de una alternativa a los problemas detectados en dicha realidad. También debe trabajar, en mayor o menor grado, no solo con las tensiones sociales creadas a partir de un contexto concreto, sino además analizar las relaciones de poder que lo rige y domina, e indagar en las profundidades del sistema para detectar, conocer y avanzar en un proyecto de mundo que resuelva la problemática planteada.

Para construir nuevos imaginarios también el teatro busca y genera sus propios modelos sobre los que pensar y analizar. Para un teatro republicano, el referente más inmediato sería el de la Segunda República. Pero, ¿ha funcionado la Segunda República como modelo para formular nuevas soluciones políticas y sociales desde el teatro a partir de 1975? ¿Es considerada como un elemento de urgencia que nuestro teatro ha sentido la necesidad de llevar a escena?

Con la muerte de Franco, tras décadas de censura, clandestinidad, bloqueo, etc., los dramaturgos nacionales esperan poder por fin estrenar y optar a un

lugar propio en la escena española. Los autores y colectivos teatrales vuelcan sus esperanzas en la formación de una coyuntura favorable que posibilite el fin de los años de marginación a los que habían sido sometidos.

En este sentido, los primeros años de la Transición se tradujeron en la abolición de la censura (1978) y la creación de nuevos espacios de investigación teatral, como el Centro Dramático Nacional (1978) o el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Música (1980), junto a la compra de algunos teatros por parte de los organismos públicos (caso del Ayuntamiento de Madrid, que adquiere el Teatro Español en 1980). Sin embargo, el interés mostrado por parte de las nuevas instituciones nunca fue más allá de estas medidas; no hubo grandes cambios estructurales o de peso. La famosa «ruptura pactada» que sobrevolaría todo el periodo alcanzó también al teatro. Ni los partidos de izquierdas ni los de derechas apoyaron tampoco el verdadero punto y aparte teatral esperado que indicara la superación del teatro dominante durante el franquismo (Pörtl, 1986).

De las varias generaciones entre las que se disputaba la renovación de la escena nacional (los de las generaciones realistas, los colectivos independientes y el Nuevo Teatro Español), no todas las compañías consiguieron llevar a escena sus obras, nuevas o antiguas, ni establecerse en una sociedad muy afectada por un silencio que nadie se atrevía a romper. La realidad que estos mostraban, siempre crítica y vinculada a la actividad política, no interesaba. Tampoco su visión de la historia, de la Guerra Civil y mucho menos de la República, cuya escasez a la hora de llevarla a escena coincidía con ese esfuerzo que se hizo durante la transición por ocultar y silenciar todo acercamiento a la época. Aun así se estrenaron varias obras que de alguna manera conectaban con el tema: *Historia de unos cuantos*, de José María Rodríguez Méndez (escrita en 1971 y estrenada en 1975); *Cambio de tercio, 1926-1931 de la Dictadura a la República*, del colectivo Tábano, que giró durante el año 76 entre Madrid y Barcelona; *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Alberti (escrita en 1956 y estrenada en 1978); *Como reses*, de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo (escrita en el 79 y estrenada en el 80); además de *La velada de Benicarló*, de Azaña, montada por José Luis Gómez para el Bellas Artes, en 1980, con motivo del centenario de su nacimiento.

Las dos primeras y *Como reses* han sido estudiadas por Manuel Pérez Jiménez en «Recreaciones del universo republicano en el teatro español actual (Transición política y época democrática)» (2005: 225-239). De la primera afirma que «la Segunda República es presentada de manera indirecta, mostrando las consecuencias que los avatares del régimen producen en las vidas de estos personajes representativos» (228); de la segunda, que está enfocada «a mostrar

el desgaste del régimen dictatorial y el carácter irreversible del cambio político» (232), y de *Como reses* sostiene que

«el sentido último de la obra está orientado a la presentación de la Segunda República como superación redentora de una nefasta etapa histórica y logro culminante de un proceso a cuya recuperación, en caso de pérdida ocasional, deben dirigirse los esfuerzos colectivo» (236)¹.

Las tres se insertan en la línea de otras obras como *La vieja señorita del Paraíso*, de Gala (estrenada en 1980), que contribuyen a establecer el punto de referencia principal en los años 20, más que en la República misma.

Tampoco la obra de Alberti se ocuparía de convertir a la República en modelo de análisis, ya que de lo que se trataba en *Noche de guerra en el Museo del Prado* era de denunciar el grado de afectación que sufría la cultura en una situación extrema como la guerra (Samaniego, 1978). Es más, el propio Alberti autocensuró algunas partes para que la obra pudiera ser estrenada; las alusiones antiborbónicas que contenía casi impiden su representación (Muñoz Cáliz, 2002: 189). En cualquier caso y a pesar de lo que se suprimió, esta obra se acerca más a la vertiente que se potenciará en los años posteriores y que se encuentra relacionada con una imagen de la República como época llena de valores positivos que se perdieron con la guerra.

Solo el montaje de José Luis Gómez, que recupera la citada obra del propio Azaña, responde a un verdadero acercamiento e interés por el estudio de la República y por contribuir a la creación del imaginario republicano desde el teatro.

Ya en 1982, la subida del PSOE al Gobierno trae, a diferencia de los primeros años de la transición, notables inversiones e intereses en rehabilitar el teatro y en acercarlo a su centro de poder (Oliva, 1994). Se había pasado de destinar 325,3 millones de pesetas en 1978 con UCD, a un PSOE que asignaba 547,5 millones en 1982 y 2.887 en 1985, año en que, además, el Ministerio de Cultura pone en marcha la Orden Ministerial de Ayudas al Teatro (Oliva, 1989: 430). Esta se materializa en un mayor presupuesto para el Centro Dramático Nacional, el impulso de teatros concertados y las subvenciones a los profesionales del teatro gestionadas por el Consejo Nacional del Teatro. A estos hay que sumarles la creación del Centro de Documentación Teatral (CDT), subordinado al INAEM, en 1983, y cuya actividad principal fue editar *El Público* (1983-1992); el establecimiento del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en 1984 (CNNT) y la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTE) en 1986. Por otro lado, se asistió a un notable

¹ También Manuela Fox apoya el papel transversal que se le otorga a la República en la obra: «In *Como reses* il conflitto spagnolo risulta essere solo una di numerose tappe attraverso cui si muove un gruppo di lavoratori costretti a subire sempre le stesse angherie, nonostante il passare degli anni e i cambiamenti nella situazione politica» (2006: 174).

ejercicio de descentralización en el que participaron Comunidades, Diputaciones y Ayuntamientos, mediante mejoras de las infraestructuras y la creación de festivales (Floeck, 1995: 10-14).

Este nuevo marco debería haber facilitado el impulso de la dramaturgia nacional, pero lo cierto es que el aumento del presupuesto para el Centro Dramático Nacional, convertido en la imagen principal de la Administración, se estaba destinando a producir montajes clásicos (nacionales o europeos) y a su exportación al extranjero, la Compañía Nacional de Teatro Clásico se dedicaba al Siglo de Oro (Fischer, 2000) y en los teatros concertados los empresarios solo se atrevían a «desarrollar una programación constante y con reconocido interés artístico», con el fin de recibir las subvenciones del Estado (Oliva, 1989: 430; Johnson, 1991: 7 y Gómez García, 1996: 109).

Se desechaba la idea de realizar un montaje que no reportara si quiera algún mínimo beneficio. No se tomaron riesgos, ni hubo grandes novedades. Se prefirieron los clásicos porque se ocupaban de los llamados «temas universales» y no de los urgentes, ni necesarios, ni de actualidad (Oliva, 1994: 174). El teatro se mercantilizaba y el PSOE contribuía a la imposición de una nueva forma de censura no escrita, la censura de los mercados:

El dramaturgo que ayer escribía con símbolos inconformistas de la España de Franco, hoy sigue escribiendo con los mismos símbolos inconformistas en contra del gobierno de Felipe González, y si la censura franquista era terrible, hoy sigue siendo más terrible aún, porque no hay empresarios particulares. El empresario es la Administración socialista. Esta Administración eleva a los altares aquellas obras anodinas y aquellos dramaturgos totalmente anodinos, miméticos o epígonos benaventinos, que en nada perjudican al sistema político de la democracia española (Pörtl, 1986: 15).

Esto se traduce en que los de la generación realista y los del Nuevo Teatro Español, excepto Buero y Gala, estrenan poco para lo que escriben, y en que el teatro independiente acaba por perder interés (Oliva, 1989: 428). Sin embargo, una nueva generación que se dio a conocer en esos años (la de Domingo Miras, José Sanchís Sinisterra, Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Fermín Cabal, Francisco Nieva, Fernando Fernán Gómez, Adolfo Marsillach...) y que se suma ese intento de renovación teatral, sí que registra algunos estrenos que llegaron a alcanzar incluso éxitos.

Este es el caso de obras como *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez (escrita en 1974, pero estrenada en 1982), o *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchís Sinisterra (escrita en 1985 y estrenada en 1987), ambas de tema o trasfondo republicano. Tanto una como otra aprovechan el camino por esas primeras obras ya citadas anteriormente y siguen sobre todo la línea de Alberti,

que fue de las más exitosas. Con la subida de la socialdemocracia al poder, por tanto, se empezaba a romper el vacío sobre la Guerra Civil, donde la República iba poco a poco representando algún papel. Sin embargo y de nuevo, el modo en que se llevó a cabo complejiza la respuesta. A medida que el PSOE va adquiriendo poder hasta alcanzar la mayoría absoluta en el 86, este presenta un constante interés en demostrar cómo por fin es posible tratar el tema de la Guerra Civil sin tapujos, pero ello no implica la idea de crítica ni de análisis profundo sobre los tensiones y problemas que se crearon dentro de ella.

En el caso de *Las bicicletas son para el verano*, el éxito se debe a su estructura de teatro burgués, que aún seguía siendo el canónico y el acostumbrado para el público, a partir del cual conseguía llevar la visión resignada del «fracaso» de la República a un escenario costumbrista. Las palabras de Haro Tecglen en su introducción a la edición de 1984 lo corroboran:

Las bicicletas... no es de ninguna manera una obra de teatro «social» en el sentido de género literario que se suele dar a esta expresión. Los personajes no están especialmente oprimidos y explotados, no luchan por unas determinadas conquistas de clase; ni siquiera luchan, ni sus ideologías están claramente al comenzar la obra (Tecglen, 1984: 14).

Por tanto, la República en esta obra se convierte en un proyecto óptimo que con resignación se perdió (aunque nadie estudió por qué), que se recuerda con nostalgia y que quién sabe «cuándo habrá otro verano» o cuándo volverá.

En el caso de Sanchís Sinisterra, *¡Ay, Carmela!* responde al entonces reciente Teatro Fronterizo, que intentaba nuevas propuestas teatrales basadas en la experimentación. Su propósito tampoco fue conocer o indagar sobre la propia República (a pesar de la situación de los personajes y la trama), sino sobre las posibilidades del teatro en sí¹⁰. No se trataba de investigar sobre la República en guerra, sino de que esta sirviera de escenario, de telón de fondo para un experimento teatral que exponía los elementos con que un actor se encuentra a la hora de resolver una situación conflictiva. *¡Ay, Carmela!* podría haber sido ambientada en cualquier otra guerra que no fuera la del 36 porque no es ese el motivo principal de la obra, como afirma claramente Hazel Cazorla en su reseña incluida en la edición de 1989:

Aquí no se trata de inflamar viejas heridas no de reanimar odios partidistas. Al contrario, *¡Ay, Carmela!* trata de la reconciliación personal y nacional, consiguiendo lo que se propuso el autor en su Teatro Fronterizo; es decir, que «delata la estupidez de viejos cismas» (Cazorla, 1989: 36).

El final de los 80 inaugura la etapa de reconstrucción histórica que serán los 90, una reconstrucción que parte de unas nuevas generaciones, las cuales ya poco

tienen que ver con una experiencia directa de la guerra. Comienzan entonces a aparecer algunas obras interesadas en documentar y desmitificar la República, como *Azaña, una pasión española*, de José Luis Gómez y José María Marco, en 1988 (repuesta en 2000-2005), *Siete hombres buenos*, de Juan Mayorga (1989) o *Azaña, ese gran desconocido*, de Pilar Rodrigo en 1991.

En los 90 la estatalización y monopolio teatral por parte de la Administración consiguió que ya nadie pudiera emprender ningún proyecto teatral sin subvención pública (Johnson, 1991: 7) y cuando el Gobierno congeló sus presupuestos teatrales, muchas salas privadas, que se mantenían gracias a esas subvenciones, empezaron a cerrar. Por otra parte, para los grupos independientes el acceso al teatro público, eco de la comercialización cultural del PSOE, se había convertido en una utopía (Floeck, 1995: 15-16). Las dificultades a las que el teatro se ve obligado a enfrentarse para sobrevivir se hacen cada vez mayores; de hecho, a partir de entonces y hasta hoy, en lugar de remontar, ha aumentado sus concesiones ante otros modos de expresión artística.

Sin embargo, a pesar de que su espacio se encuentre cada vez más reducido, las obras no dejar de reflejar la realidad del momento. De ahí que se sumara a la iniciativa de la recuperación de la memoria histórica, la indagación sobre la Guerra Civil, etc., al igual que la novela o el cine. La República (ya casi siempre en guerra) llegaba hasta quienes nunca había llegado (véase la última obra de Buero Vallejo *Misión al pueblo desierto*, de 1997, estudiada por Hazel Cazorla, 2006: 21-27 en paralelo con *La velada de Benicarló* de Azaña) e incluso volvía a ser motivo de censura, como le ocurrió al *Jardín quemado*, de Juan Mayorga, que, programada para estrenarse en el 97, desapareció del cartel una vez que comenzó el Gobierno de Aznar (Guzmán, 2010: 96). En el año 2001, después de 25 en papel, por fin se estrenó el diálogo de Rodríguez Méndez *La última batalla en el Pardo*. También Alberto Miralles escribe y lleva a escena dos obras de tema republicano *El último dragón del Mediterráneo* (2002) y *Cuando las mujeres no podían votar* (2002, representada en 2008).

Misión al pueblo desierto y *El jardín quemado* muestran la Guerra Civil (en la que la República es parte pero no tema principal) como tragedia y trauma para la sociedad del momento; *La última batalla en el Pardo* pertenece a la vertiente nostálgica y desencantada, donde la resignación de los vencidos se enfrenta a la seguridad de los vencedores; y las dos obras de Miralles responden a una visión de la República más bien cercana al sentido positivista (basada en la acumulación de datos) de la Historia y de comedia burguesa en cuanto a la dramaturgia (Pérez Jiménez, 2005: 13-16).

Es decir, aunque ha habido un intento de recuperación y acercamiento a lo que fue la Segunda República desde el teatro, –en consonancia, por cierto, con ese despertar republicano de los últimos tiempos al que César de Vicente, Raquel Arias y yo nos referíamos hace dos años en ««La construcción de la III República» (Rodríguez Puértolas, 2015: 293-301) –, ninguna de las anteriores obras se ocupa de explorar las tensiones sociales ni las estructuras políticas de dicho periodo, de modo que este se convirtiera en ejemplo del que partir para crear un nuevo imaginario republicano. En ellas se puede leer nostalgia, dolor, condena, esperanza, dignificación, mitificación, desmitificación, culpabilidad..., pero no un verdadero intento por construir un modelo objetivo del cual partir e incluir la Segunda República como eje de un nuevo pensamiento republicano para posteriormente proyectarlo en la realidad.

Tampoco en épocas anteriores parece que el teatro haya contribuido a construir una imagen de la Segunda República como modelo más allá de la figura de Azaña. Sin embargo, esto es falso. Sí que ha habido un teatro que ha contribuido, pero nunca ha sido representado (o si fue representado, se hizo parcialmente y en escenarios de impacto reducido). Este es el teatro que se puede leer en parte de *El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre (del cual algunas escenas fueron representadas por el grupo TBO a finales de los 70), y sobre todo en *Anarchia 36*, de Jerónimo López Mozo, nunca representada.

Tanto una como otra fueron escritas aún en tiempos de la Dictadura (*Anarchia 36* en 1970 y *El camarada oscuro* en 1972) y publicadas casi seguidamente, durante los primeros años de la transición –*Pipirijaina*, 6 (enero-febrero, 1978) y 10 (septiembre-octubre, 1979), respectivamente–, hecho que supuestamente debería haber facilitado un intento de representación. Y en el caso de *Anarchia 36* así fue en un principio, aunque tras ser propuesta por Alberto Miralles al Centro Dramático Nacional, su director, Adolfo Marsillach, la desestimó (López Mozo, 2003).

La tragedia compleja que es *El camarada oscuro* fue concebida, según el propio Sastre en la nota que precede al texto, como «una elegía al soldado revolucionario desconocido» y «una reflexión seria sobre la tragedia revolucionaria española» (Sastre, 1979: 1). En ella se cuenta la biografía de Ruperto Solana Mas, una persona del pueblo, desde su nacimiento hasta su muerte, a partir del cual se estudian los actos, contradicciones y complejidades que van configurando la Historia de la izquierda desde 1902 hasta el tiempo de la escritura.

La dificultad de definirse fiel a una ideología concreta para vivir acorde con ella y de encontrar el camino a una revolución que termine con el sufrimiento, el

asco y el odio de un pueblo que no conoce más que miseria es lo que se lee en cada una de las etapas por las que va pasando el protagonista. De estas la dedicada a la República en paz (cuadros V-VIII de la primera parte) se centra en mostrar las diferentes posturas creadas desde la izquierda (anarquistas, socialistas y comunistas), así como en reproducir sus enfrentamientos mediante diálogos protagonizados por afines a las diferentes ideologías. En medio de todas ellas el desconcierto ideológico de Ruperto se debate entre el anarquismo heredado y el ambiente comunista que lo rodea, hasta que al final, poco antes de estallar la guerra, se decanta por el segundo. A partir de entonces la mayor parte de la obra va a seguir desarrollándose al hilo de la inseguridad que le produce el identificarse con el comunismo, a pesar de un patente intento de fidelidad al partido. En las escenas referentes a la guerra (segunda parte, cuadros IX-XIV) Sastre, sin embargo, se centra en reproducir la tragedia que fue el conflicto para todo el bando republicano, mediante escenas en las que Ruperto va perdiendo a cada uno de sus allegados.

El testigo de lo que fueron esas pugnas internas durante la guerra lo recoge López Mozo con *Anarchia 36*. Sobre las bases teóricas del teatro-documento de Peter Weiss y Heiner Müller, del teatro épico de Brecht y del teatro político de Piscator, *Anarchia 36* se desarrolla mediante un amplio despliegue de personajes reales (con parlamentos documentados históricamente) y ficticios, en una acción que se ubica entre la proclamación de la Segunda República (prólogo) y la pérdida definitiva de la guerra (dos actos).

La obra se convierte en una crónica que narra y dramatiza la guerra interna del bando republicano, heredera de la misma lucha ideológica que Sastre explica en *El camarada oscuro*, con especial atención a la contradicción anarquista, la derivada del debate entre llevar a cabo la revolución o unirse a otras ideologías para ganar la guerra. La propuesta teatral de López Mozo intenta demostrar cómo en el proceso de ese debate interno y externo a la vez (dependiendo del foco de atención) el bando republicano se debilita hasta perder la guerra.

Tanto esta obra como la de Sastre fueron realizadas en un momento en que la Dictadura ya se preparaba para buscar resolución a la muerte de Franco y las izquierdas tenían que diseñar su estrategia política para salir de la clandestinidad; ambas, además, fueron publicadas en el desarrollo de esa salida. El propio López Mozo afirma en el prólogo a la publicación del 79 ser consciente de que cuando escribió su obra lo hacía para sí mismo prácticamente, pero al llegar la democracia y con ella la abolición de la censura, vio su oportunidad de compartirla, como posible material de reflexión encaminado a la unidad de la izquierda, en la misma

línea que Sastre había concebido *El camarada oscuro* y *Manifiesto por un Teatro de la Revolución Socialista* (publicado cinco años antes en *Pipirijaina*, 4).

Las dos son pruebas de que la Segunda República ha sido de manera marginal modelo para formular nuevas soluciones teatrales a la realidad desde 1975. Marginal no solo porque sean dos obras entre muchas en 37 años sino porque resultan pruebas insuficientes mientras sigan sin ser representadas. Si la (re) construcción del pensamiento republicano encaminado a una nueva república es una necesidad a la que el teatro debe responder (por volver a las palabras de Patricia Artés), propuestas como estas dos últimas deberían ser llevadas a escena o que su propia historia se convierta en punto de partida para otras nuevas.

BIBLIOGRAFÍA

Arias Careaga, R., De Vicente Hernando, C. y Fernández Cordero, C. (2015). «La construcción de la III República». En J. Rodríguez Puértolas (Coord.), *Actas de las VII, VIII y IX Jornadas sobre la Cultura de la República (abril de 2009, 2010 y 2011)* (pp. 293-301). Madrid: UAM Ediciones

Cazorla, H. (2006). «La conexión Buero-Azaña en Misión al pueblo desierto». En S. H. Harper y P. J. Hodge, *El próximo acto: teatro español en el siglo XXI* (pp. 21-27). Delaware: Estreno

Díaz Sande, J. R. (2005). «Azaña, una pasión española. Un pensamiento democrático para el día de hoy en el Teatro Español de Madrid». Recuperado de <http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista029.htm>

Fernán Gómez, F. (1984). *Las bicicletas son para el verano*. Madrid: Espasa Calpe

Fischer, Susan L. (2000). «Así que pasen quince años: trayectorias escénicas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 25.3, 765-820

Floek, W. (1995). «El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica». En W. Floek y A. de Toro (Eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias* (pp. 1-46). Kassel: Edition Reichenberger

Fox, M. (2006). «I conflitti bellici nel teatro di Jerónimo López Mozo e il caso di

Anarchia 36». En D. A. Cusato, L. Frattale, G. Morelli, P. Taravacci e B. Tejerina (Coords.), *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi. Atti del XXII Convegno Aispi: Catania-Ragusa 16-18 mayo* (pp. 173-184). [Madrid]: Instituto Cervantes; [Roma]: Associazione ispanisti italiani

Gómez, M. A. (1994). «La irreductible heterogeneidad de Sanchís Sinisterra y Saura: cultura popular y cultural oficial en ¡Ay, Carmela!». En J. P. Gabriele (Ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto* (pp. 203-210). Iberoamericana / Vervuert: Madrid / Frankfurt

Gómez García, M. (1996). *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro

Guzmán, A. (2010). «Memoria y fantasía de la Guerra Civil española en *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado* de Juan Mayorga». *Estreno*, 16.2, 82-99

Johnson, A. L. (1991). «El teatro español: 1985-1990 (presencias y ausencias en un lustro teatral)». *Estreno*, 16.1, 7-8

López Mozo, J. (1978). «*Anarchia 36*». *Pipirijaina. Textos*, 6, 1-59

_____. (2003). «La historia en el teatro español». *La ratonera. Revista asturiana de teatro*, 7. Recuperado de http://www.la-ratonera.net/numero7/n7_historia.html

Muñoz Cáliz, B. (2002). *Censura y teatro en el exilio*. Murcia: Editum

Oliva, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra

_____. (1994). «Teatro y poder en la escena española de hoy». *Crítica Hispánica XVI.1*, 169-176

Pérez Jiménez, M. (2005). «Recreaciones del universo republicano en el teatro español actual (Transición política y época democrática)». Recuperado de <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/673>

Pörtl, K. (1986). *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*. Tübingen: Niemeyer

Samaniego, F. (29 de noviembre de 1978). «Hoy, estreno de Noche de guerra en el Museo del Prado, de Rafel Alberti», *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1978/11/29/cultura/281142001_850215.html

Sanchís Sinisterra, J. (1989). *¡Ay, Carmela!*. Madrid: El Público/Centro de Documentación Teatral

Sastre, A. (1974). «Manifiesto por un Teatro de la Revolución Socialista», *Pipirijaina*, 4, 8-9

_____. (1979). «El camarada oscuro». *Pipirijaina. Textos 10*

_____. (2009). «República para qué. Recuerdos y esperanzas de un teatro republicano». En J. Rodríguez Puértolas (Coord.), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio* (pp. 529-539). Madrid: Akal

De Vicente, C. (8 de febrero de 2012). «Entrevista a Patricia Artés». *Diagonal*, 167. Recuperado de http://www.diagonalperiodico.net/El-teatro-debe-hacerse-cargo-de.html?var_recherche=patricia%20art%E9s

Vilches de Frutos, M^a F. (1999). «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea». En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED: Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998* (pp. 73-92). Madrid: Visor Libros



LA LITERATURA DE LUISA CARNÉS DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA: *TEA ROOMS*

RAQUEL ARIAS CAREAGA
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 24/10/2016

Aceptado: 13/12/2016

Resumen: La novela que publicó Luisa Carnés en 1934, *Tea rooms. Mujeres obreras*, es uno de los textos literarios más interesantes del momento. Su reflexión sobre la posición de la mujer en el mundo del trabajo en la España de la época, la modernidad de su estilo, estructura, voz narrativa e innovación literaria convierten este texto en un referente obligado del surgimiento de una cultura realmente nueva en los años 30 del siglo pasado. Todo ello enmarcado, además, en un intenso compromiso con la realidad histórica del momento.

Abstract: In 1934 Luisa Carnés edited one of the most interesting novels in that moment: *Tea rooms. Mujeres obreras*. Her opinion about woman's position in the labor world in Spain, the modernism of her text and her style, structure, narrative voice, and literary innovation become this novel in a necessary referent to talk about an authentic new culture during the 30' in XX century. And all of this aspects hardly joined in a compromise with historic reality.

Palabras clave: trabajo, mujer obrera, Segunda República, innovación estilística.

Key words: job, women's work, Second Spanish Republic, stylistic innovation

Arias Careaga, Raquel. «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea Rooms*». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 55-72. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-8238

Los años veinte encuentran a España sumergida en un contubernio monárquico dictatorial del que saldrá recurriendo a la configuración de una nueva forma de estado que, si bien ya se había ensayado antes, no había logrado mostrar todo su potencial como forma de organización política y social. Para llegar a ese momento se necesitaba un ambiente de total rechazo de unas estructuras viejas, gastadas y sobre todo opresoras. Y ese desgaste se estaba produciendo en todos los campos sociales. No podemos olvidar «el hecho de que los grandes movimientos históricos vienen precedidos de movimientos de socavación cultural» (Fuentes, 2006: 44)¹.

Siguiendo el planteamiento que hace Víctor Fuentes cuando se refiere a las manifestaciones culturales que habían acompañado al régimen de Primo de Rivera durante su existencia, podríamos establecer dos corrientes principales. Una, la que podemos considerar frívola o ligera, que sin meterse en planteamientos de ningún tipo busca el entretenimiento, la diversión de una clase social que no vive la situación como un conflicto porque en realidad se está beneficiando de ella. Por otro lado estaría una corriente culturalista, una élite académica que se considera a la vanguardia de las innovaciones culturales que se producen en el país y de la que es exponente estrella José Ortega y Gasset. Ambas corrientes se encuentran, sin duda, muy compenetradas con el desarrollo del régimen político que dirige la sociedad española del momento. No hay que olvidar en este sentido la consigna del insigne filósofo mencionado: «De espaldas a toda política», que le permite cumplir con celo los principios básicos sobre los que se apoyaba la censura del momento (Fuentes, 2006: 35).

El control cultural e informativo a que estaba sometido el país se iba a ver fracturado poco a poco por brechas que permitieron filtrarse realidades acogidas por el público español con verdadero interés. Esto explica el tremendo auge que la literatura rusa y soviética experimenta en España a partir de 1926, año en que se publican dos ediciones del libro de Julio Álvarez del Vayo, *La nueva Rusia*. Otro ejemplo es el éxito cosechado por *Tirano Banderas*; la novela de Valle-Inclán agota en tres meses su primera edición de 10.000 ejemplares en 1927, y al año siguiente la segunda edición dobla la tirada (Fuentes, 2006: 37). Las traducciones de novelas soviéticas que se publican en España entre 1926 y 1936 alcanzan el centenar de títulos; los libros dedicados a narrar la situación de las repúblicas hispanoamericanas atraen especialmente, así como la literatura que llega del Nuevo Continente. Son solo dos ejemplos de la apertura de horizontes que se está

¹ En lo que sigue como presentación de la situación editorial y cultural de España en los años 20 y 30 utilizo el fundamental trabajo de Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936*, cuya referencia completa aparece en la bibliografía.

viviendo en los intereses de la sociedad española, tan alejada, por otro lado, de una realidad que permita imaginar nuevas posibilidades en su estrecha cotidianidad.

Será también a partir de ese año 1926 cuando empiecen a aparecer comentarios que delatan la distancia entre la cultura oficial y los anhelos de un pueblo analfabeto, y completamente alejado de unas manifestaciones que no llegan hasta él. La ironía de instaurar una Fiesta del Libro ese año en medio de la férrea censura que limita extraordinariamente las posibilidades de publicación pone al descubierto una crisis cultural que es analizada en estos términos por Andrés Ovejero: «Mientras no haya cultura popular habrá crisis de la cultura», y denuncia la ausencia de un entramado que permita el acceso de ese pueblo a la enseñanza, las bibliotecas y la formación necesaria para ello (Fuentes, 2006: 36).

El objetivo de muchas editoriales progresistas (Biblos, la colección Vanguardia del editor Javier Morata, la Biblioteca Internacional y la Biblioteca Antorcha del Partido Comunista Español, Tierra y Libertad desde el campo anarquista) que empiezan a surgir tímidamente en este momento será precisamente «ganar la conciencia del público lector» (Fuentes, 2006: 37). Tanto es así, que la aparición de la colección La Novela Social, dirigida por César Falcón e inaugurada por la editorial Biblioteca Nueva en 1928, es para muchos el comienzo de este fenómeno que va inclinando cada vez más a ciertos escritores hacia los contenidos más comprometidos con posturas políticas de izquierda (Plaza Plaza, 2010: 2). Parece que los resultados fueron todo un éxito si tenemos en cuenta que en 1930 se produce un espectacular auge de libros rusos y un notable descenso de la literatura erótica y pornográfica, que hasta ese momento ocupaba los primeros puestos de las listas de libros más vendidos. Tanto es así que, entre 1934 y 1936, se habrán invertido los números: los libros políticos consiguen tiradas que igualan las logradas por los libros eróticos en los años 20 y se colocan en cabeza en las preferencias del público. Este interés no se limita a una clase media más o menos ilustrada; también la clase proletaria se acerca a comprar unos textos en los que descubre la descripción de su propia situación: «El obrero compra de todo. Desde un libro de Marx al *Discurso del método*, por extraordinario que a usted le parezca. Y el *Quijote*. Un ochenta por ciento de la obra de Cervantes se la llevan muchachos con blusa», comenta un librero en 1930 (*apud*, Fuentes, 2006: 44).

Sin duda, se está produciendo una toma de conciencia que acabará en un recrudecimiento de la lucha de clases que el cambio de organización estatal no eliminaría ni cambiaría, como anunciaba José Díaz Fernández (1985: 97-98):

Los hombres de 1930 han presenciado la guerra europea, la caída de los imperialismos, el desarrollo próspero del socialismo, el triunfo de la máquina y del razonamiento lógico, la

democratización de la vida en torno. ¿Podrán resignarse a que nada de esto rija en su país porque las viejas oligarquías, como esqueletos de elefantes, continúen en pie por la inercia y la indiferencia de una gran parte de la sociedad española?

Yo creo que no. Y creo, además, que la presente generación no encomendará esta obra al sufragio. El sufragio es instrumento de una política radicalmente distinta, la que hay que derrocar precisamente. Sólo podrá salvarnos una revolución, no sólo contra el régimen y el Estado, sino contra la actual sociedad española.

El triunfo electoral de la República en 1931 nace, según el mismo autor, con problemas graves que solo podrán solucionarse de una forma radical: «Fermín Galán no soñaba con una república como la del 14 de abril, llena de timideces y reservas, filtrada de monarquismo clandestino que será su ruina si las fuerzas políticas más avanzadas no consagran desde el Poder la revolución» (*apud.* de Vicente Hernando, 2009: xxxiii). Esa revolución es en estos años de inspiración rusa, claro, como menciona una reseña publicada en el diario *El Sol* el 25 de mayo de 1934 comentando el libro de Ramón J. Sender, *Cartas de Moscú sobre el amor*: «No parece otra cosa sino que en Rusia está nuestra Meca, el hontanar de la política española futura». Tal afirmación refleja muy bien la cantidad de publicaciones referidas a la Unión Soviética, en especial libros de viajes², que pretendían mostrar la nueva realidad social allí implantada:

Los intelectuales republicanos eran invitados por el régimen bolchevique para que contemplaran las conquistas de la revolución. Así, entre 1929 y 1930 Dolores Ibárruri, Margarita Nelken, Josep Pla, Ramón Sender, Miguel Hernández, Pedro de Répide y Fernando de los Ríos viajaron a Rusia, mientras que en Madrid la Asociación de Amigos de la Unión Soviética atrajo a escritores tan diversos como Ortega, Valle Inclán, los hermanos Machado y Federico García Lorca (Iwasaki, 2013: 9).

A todos estos nombres hay que añadir, además, el del poeta peruano César Vallejo, que también publicará un libro dedicado a su experiencia directa de la realidad soviética. Por su parte, Manuel Aznar Soler ha explicado también el auge de esta literatura:

El auge de este tipo de literatura, de estos relatos en que se narraban las impresiones del viaje –en la práctica un género literario que significó un verdadero género de época– eran una prueba contundente de la simpatía y atención con que los consumía un público lector, mayoritariamente simpatizante de aquella esperanza socialista llamada entonces Unión Soviética, un público ávido por informarse acerca de la situación política y cultural de la revolución de Octubre (Aznar Soler, 1996: 571).

² María Elena Becerril Longares sitúa el comienzo de este auge en los comienzos de la década de los años 20: «Fue a partir de 1921 cuando se comenzaron a publicar ya libros de viajes a la URSS, obras teóricas del marxismo así como relatos históricos sobre la revolución» (69). Como señala la autora, se produjo también el movimiento contrario de desprestigio de la Revolución rusa desde posiciones anticomunistas y cita algunas obras como «*Otoño revolucionario*, escrito por el duque de Canalejas, o *Un bolchevique* de Cristóbal de Castro» (70). Véase también, Andreu Navarro, *El espejo blanco. Viajeros españoles en la URSS*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2016.

El interés que despierta el tema político y social desplaza la producción literaria. Los lectores prefieren comprar libros que no sean de ficción y que les expliquen la realidad convulsa en la que viven. No hay que olvidar que el mundo ha conocido una de sus crisis económicas más fuertes en 1929 y la década de los años treinta se anuncia como una larga y penosa travesía de la que solo se podrá salir a través de un nuevo y terrible enfrentamiento bélico. En este contexto hay una necesidad de formar y construir un conocimiento que la literatura publicada en esos años, como vimos antes, no podía ayudar a completar. El libro documental y de tema socio-político desbanca con mucho a la novela; pero no toda la literatura sufre esta decadencia, ya que la poesía, sin embargo, comparte con los libros de no ficción el interés del público.

En este clima se publica en 1934 una novela titulada *Tea rooms. Mujeres obreras (Novela reportaje)*. Su autora, Luisa Carnés, había nacido en Madrid en 1905. Tras asistir a un colegio de monjas, a los once años, edad a partir de la cual la Ley de Trabajo de Mujeres y Niños, de 13 de marzo de 1900, permite a los mayores de 10 años trabajar (Plaza Plaza, 2002: 18), entra en un taller de sombrerería, primero como aprendiz y después como obrera. Fue también telefonista, dependienta y mecanógrafa. Este último empleo le permitió entrar en contacto con el mundo editorial y ser contratada en la CIAP en 1928, donde conoció a Ramón Puyol, dibujante y pintor autor de gran número de las portadas de los libros de esta editorial, así como posteriormente también autor de carteles durante la Guerra Civil. De esta relación nacerá su hijo en 1931. Ese mismo año quiebra la CIAP y Luisa Carnés se traslada a Algeciras a la casa de la familia de Ramón Puyol, de donde regresa a Madrid en 1933 y reanuda su trabajo en la revista *Estampa*, donde ya había colaborado en 1930. También publicó diversos artículos y colaboraciones en *La Voz*, *La Esfera*, *Crónica* y *La Raza*. Con graves problemas económicos que le obligan a instalarse en casa de sus padres en 1934, al año siguiente se separa de su compañero. En 1936 se afilia a la Unión de Juventudes Comunistas y al año siguiente ingresa en el PCE. Participará en las publicaciones del partido, como *Mundo Obrero*, al mismo tiempo que mantiene sus colaboraciones con *Estampa* y *Ahora*. Durante 1937, evacuada primero a Valencia y después a Barcelona, participa en la publicación *Frente Rojo*, donde conocerá a Juan Rejano. En este año su hijo Ramón es evacuado a Francia y no se reunirá con él hasta 1939, año en que cruza la frontera desde Barcelona, quedando recluida en Le Pouliguen, en la región del Loira inferior, de donde podrá salir gracias a Margarita Nelken. En mayo de 1939, tras pasar por París y recuperar a su hijo, se embarca en el *Veendam* para trasladarse a América. En mayo de 1939 llega a México tras desembarcar en

Nueva York. Obtendrá la nacionalidad mexicana en 1941 y permanecerá en este país hasta su muerte en 1964 ocurrida en un accidente de tráfico³.

La obra de Luisa Carnés se desarrolla primero en la España de Primo de Rivera, con la publicación de algún relato corto, como el cuento «Mar adentro», que apareció en el diario *La Voz* en 1926. En 1928 publica su primer libro, *Peregrinos de Calvario*, libro que recogía tres novelas cortas. En 1930 aparece *Natacha*, novela situada en Madrid y a la que habían precedido textos encargados por la CIAP, para servir de prólogos de algunas de las novelas y cuentos rusos editados por la editorial, como los cuentos de Tolstoi y *Taras Bulba*, de Gogol. En 1934 se publica la novela que nos interesa aquí, *Tea rooms*, y que será la única que aparezca durante el periodo republicano, aunque sí hará alguna incursión en el teatro, recién comenzada la guerra, con el estreno el 22 de octubre de 1936 en el Teatro Lara de Madrid de *Así empezó*. Se trataba de una función colectiva donde también se pusieron en escena una obra de Rafael Alberti, *Bazar de la providencia* y otra de Irene Falcón, *La conquista de la prensa*. Durante su exilio mexicano volverá a interesarse en el teatro, y sus obras han sido reunidas y publicadas posteriormente.

En cuanto a la narrativa, ya en México publicó la novela sobre el maquis, *Juan Caballero*, que consiguió el Premio de los Talleres Gráficos La Nación en 1948 y que sería publicada en 1956. También escribió textos como *La puerta cerrada*, sobre la revolución mexicana, inédita hasta el momento, o *El eslabón perdido*, escrita en 1957-1958 y publicada en España en el año 2002. Compaginó la escritura de estas obras literarias con sus colaboraciones en la prensa mexicana, por ejemplo en *El Nacional*, *La Prensa*, *Novedades*, entre otras, donde aparecerán numerosos artículos y más de sesenta cuentos. También en México publicó una biografía sobre Rosalía de Castro en 1945. Es interesante el recorrido que Antonio Plaza Plaza reconstruye para observar el proceso en el que esta autora es poco a poco rescatada del olvido al que parecía condenada en su condición de exiliada. Este estudioso reconstruye también las mínimas referencias sobre su obra que aparecen en textos esenciales de José Luis Abellán o el de Víctor Fuentes mencionado (Plaza Plaza: 2010: 96).

³ Toda la información biográfica está tomada de Plaza Plaza, 2002. Este mismo autor ha actualizado parte de la información ofrecida en Plaza Plaza, 2016. Véase también Arias Careaga, 2005: 164 y 190-191.

Una novela reportaje

De toda esta producción literaria, más o menos dispersa hoy en día, y de la que se ha recuperado especialmente el teatro, nos interesa aquí la novela que apareció en 1934, escrita entre agosto de 1932 y febrero de 1933 como se indica al final del texto, porque en ella vamos a encontrar una mirada sobre la España del momento con algunas peculiaridades muy interesantes. Lo primero sobre lo que quisiera llamar la atención es el título de una novela que se ve obligada a explicarse: *Tea rooms*, a secas podría confundir al lector sobre el contenido del texto, haciéndole pensar en una novela más o menos ligera y superficial situada en el ambiente de los salones de té de la época. El subtítulo que lo acompaña desmiente inmediatamente esta posibilidad: *Mujeres obreras*. En todo caso, las protagonistas de la narración no serán las elegantes damas que se sientan como clientes en el salón, sino las obreras que trabajan allí. Por último, retomando lo que se decía al principio sobre la decadencia de la novela en los comienzos de la década de los años treinta, el último subtítulo del texto procura alejarlo de una obra de ficción sin más para acercarse a los gustos del público del momento que estaba mucho más interesado en la realidad y en los textos documentales que en historias dedicadas a evadirse del entorno social. Es interesante recordar en este sentido, que la primera obra teatral que estrena en 1936 aparece mencionada como «reportaje escénico» en los pocos comentarios que sobre ella han llegado hasta nosotros (Plaza Plaza, 2010: 114).

El tema de esta novela es la situación de la clase obrera en el Madrid de 1932, aproximadamente. Dentro de este aspecto, se presta especial atención a la mujer trabajadora y los problemas específicos a los que tiene que enfrentarse por su condición femenina, ejemplificando estas palabras de Clara Zetkin (1976: 141):

Los millones de proletarias, mujeres del pueblo trabajador, sienten del modo más oprimente el malestar social, puesto que en ellas coincide su situación de clase en cuanto explotadas y la situación de inferioridad intrínseca de su sexo, lo que las convierte en las víctimas más duramente golpeadas por el orden capitalista.

Pero no solo es eso. Porque adelantándonos al análisis del libro, podemos establecer tres conclusiones a las que llega la propuesta de interpretación de la realidad que propone la autora. La primera, directamente relacionada con el tema que estamos tratando, es que el triunfo republicano no representa ningún cambio para la situación de la clase trabajadora. En palabras de Iliana Olmedo (2014: 514): «Una de las incompatibilidades del proyecto republicano que más

preocuparon a los intelectuales fue su relación con el ámbito obrero, que no mejoró sustancialmente». La novela está situada y ambientada en los primeros años de la República, coincide exactamente con el momento de su escritura, 1932-1933, y no hay en el texto ninguna referencia al cambio político que ha sufrido el país⁴. Esto nos llevaría a la segunda conclusión: el cambio para que sea tal, no tiene que ser político, sino económico, y por tanto afectar realmente a la distribución de la riqueza y a las relaciones de producción. La última conclusión que se extrae de la novela y que también está íntimamente relacionada con la anterior es que el principal problema de la humanidad es el capitalismo y es contra su forma de organización, vale decir de explotación, contra quien van dirigidas todas las críticas de la obra de Luisa Carnés⁵.

Para trazar este planteamiento, la autora elige un método de análisis que consiste principalmente en unir y entrelazar lo íntimo y personal que les sucede a los personajes con el funcionamiento de la sociedad en la que están inmersos, de tal manera que cualquier aspecto de su vida íntima se explica por el lugar que ocupan en esa sociedad. O mejor dicho, por el lugar que ocupan dentro de la organización del trabajo en la sociedad capitalista en la que viven. La novela está enfocada hacia la propuesta de una solución que permita alcanzar una situación de justicia social inexistente en la realidad que refleja el texto. Tras plantear diversas opciones relacionadas especialmente con los problemas específicos en que se encuentra inmersa la mujer, Luisa Carnés defiende en su obra que a esa justicia social solo se puede llegar a partir de dos premisas: la toma de conciencia del proletariado de su condición de clase explotada y la acción conjunta de los trabajadores a partir especialmente de la afiliación a los sindicatos.

Una de las críticas que se le ha hecho a esta novela es su estilo o estructura, «tejida con retazos realistas de más bajos vuelos», frente a otros textos de estética vanguardista como la novela *Señorita 0-3*, de Juan Antonio Cabezas (Castañar, 2001: 168). Estaríamos de nuevo en esa dicotomía empeñada en desprestigiar los textos que no acatan las novedades estilísticas que propone la vanguardia en esos años, lo que César Vallejo denominaba «el vicio del cenáculo», sin tener en

⁴ En 1956, ya en México, escribirá un artículo recordando el 14 de abril de 1931, fecha de vital importancia para ella también en el plano personal, ya que se encontraba embarazada en ese momento. Como dice en ese artículo: «Las madres pensaban, sintiendo al hijo saltar en su vientre: ¡Tú nacerás republicano, hijo!» (Carnés, 1956: 2).

⁵ Esta lectura de la novela no permite afirmar que las obras de la autora persigan «la aplicación de una serie de reformas sociales en beneficio de las clases populares, y que al tiempo permitieran disminuir las diferencias de clase que afectaban a los sectores sociales más desprotegidos» (Plaza Plaza, 2010: 1), ya que estaríamos ante un texto que cifra en la revolución la única solución para lograr la justicia social, rechazando reformas más o menos tibias.

cuenta que lo importante de los nuevos tiempos es encontrar el tono que pueda transmitir unas experiencias nuevas. Como también decía el poeta peruano en su conocida crítica de la poesía de vanguardia: «La poesía “nueva” a base de palabras nuevas o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y, a primera vista, se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no es moderna» (Vallejo, 1978: 114). Quizá esta sea la característica principal de la obra de Carnés que aquí analizamos y que otra vez recurriendo a la voz de César Vallejo puede ayudarnos a situar su propuesta: «Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etcétera» (Vallejo, «Contra el secreto profesional», en *Variedades*, Lima, 1927, nº 1001). Efectivamente, la experimentación que consigue Carnés, la libertad expresiva, la originalidad del punto de vista, la profunda modernidad de su texto dan cuenta de su inserción en una nueva sensibilidad en la producción literaria, muy alejada de meros juegos estilísticos o de un vanguardismo superficial y frívolo. Alejada de clichés femeninos, de realismo decimonónico o del panfleto político, la autora logra engarzar una expresión nueva con una sensibilidad social nueva, exactamente lo que defendía el poeta peruano, y no solo él, como veremos más adelante.

Los rasgos formales que caracterizan esta novela tienen que ver, en primer lugar, con la utilización de un narrador omnisciente que se va identificando con los distintos personajes en algo que tiene mucho de cinematográfico, de cámara que va situándose en diferentes perspectivas. Sin embargo, es obvio que hay una perspectiva a la que se concede una importancia mayor, que es la de Matilde, protagonista testigo de la acción que se narra en el texto. Su punto de vista funciona como una conciencia capaz de comprender las causas que provocan la situación de explotación en que se encuentran ella misma y sus compañeras.

La mención del cine no es caprichosa; de hecho, el elemento cinematográfico es importante en la novela en distintos niveles. Por un lado se utiliza para mostrar su capacidad de provocar un proceso de concienciación en los espectadores, especialmente el cine soviético, y por otro lado forma parte de la acción a través de la tertulia que un grupo de actores tiene establecida en el salón de té donde transcurre la novela. Esta importancia del cine en la construcción de la novela, y que tanto tiene que ver con lo que Vallejo proponía de despertar la pasión de la modernidad sin necesidad de que aparezca en el texto la palabra que se refiere al

avión o al cine, por ejemplo, es una constante en su obra teatral posterior también, como ha estudiado Francisca Vilches (2010: 124, 145 y 152).

La perspectiva del personaje de Matilde, privilegiada por la narración, es esencial para el enfoque que sobre la sociedad se plantea en el texto. Un análisis que se basa desde la primera página en la lucha de clases, punto de vista que no se abandona nunca, ni siquiera cuando se describe el paisaje urbano:

Los botecillos de miel, los cuadradillos de manteca, las cajas de galletas inglesas, chocolatadas. Las alhajas fulgurantes. Los medallones de nácar, con efigies religiosas, medio olvidadas ya. Los aparatos de radio, los ventiladores -«prepárese para el próximo verano»-, los libros -terrorismo, sabotaje, revolución. Y, más tarde, más allá, sobre piedras mojadas y fango silencioso, a lo largo de valladares impresos de gritos hechos con brea: «¡Viva Rusia!», «¡Obreros! Preparaos contra la guerra imperialista.» (Carnés, 2016: 14).

Así describe el narrador lo que ve Matilde cuando regresa a su casa después de otra infructuosa entrevista de trabajo: los escaparates de las tiendas del centro de la ciudad, las calles de su barrio, muy lejos de ese centro luminoso e inundado por la sociedad de consumo a la que ni ella ni ninguno de los que viven donde ella podrá acceder nunca. Cuando más adelante Matilde encuentre por fin un trabajo en el salón de té, será desde el interior del recinto como se nos muestre la calle, el mundo externo, y siempre nos encontraremos con escenas de trabajadores. Valga un solo ejemplo: «El sol cae de plano sobre la portada fronteriza, en la que ríe la caricatura - cuatro metros blanco-rojos - de Janet Gaynor. Los toldos, de lona ocre, amparan los titulares de los comercios. Un empleado de la sociedad de Tranvías engrasa los raíles relucientes. Cruza un hombre vestido de blanco, empujando el tenderete ambulante de los helados económicos» (Carnés, 2016: 46).

El Madrid que se ve en la novela es una ciudad llena de trabajadores y de desempleados que buscan con desesperación un trabajo en las condiciones que sea. También, claro está, aparecen los que no sufren ese problema, los que sí pueden sentarse tranquilamente a consumir pasteles, bombones, etc. La propia autora explica en 1933 cómo es la novela que está preparando: «Se llamará *Tea rooms*. Novela de mujeres obreras, de lucha de clases. La vida superficial y la vida real de una sala de té. Desfile de tipos curiosos. Acción, movimiento, perfiles varios, pintorescos o dramáticos. Trabajo en esta nueva novela con una gran fe. La llevo muy avanzada» (Carnés, 1933b: 9).

Es así que nos hallamos ante una imagen de la sociedad madrileña de comienzos de la Segunda República vista desde el interior de un salón de té. Desde allí se ve todo: la hipocresía burguesa, la miseria de las trabajadoras, la huelga, el fascismo italiano y sus consecuencias, un travesti y las condiciones en que se hace

un aborto clandestino, entre otras cosas. La forma de lograrlo es unir lo individual e íntimo de un grupo coral de personajes, no para narrar sus tragedias personales, sino para ejemplificar el funcionamiento global de una sociedad que no tiene más opción que ser modificada para poder ser calificada de humana. Podemos decir con palabras aplicadas a otra novela de la época que «se muestra a través de lo privado el marco general de las relaciones de poder y dominación» (de Vicente Hernando, 2009: xxix).

El narrador va proyectando ante el lector escenas, personajes, pensamientos, sentimientos y todo desde un cierto distanciamiento que da a lo mostrado una objetividad muy peculiar. Esta novela reportaje parece más bien una cámara de cine instalada en ese salón de té, con la particularidad de que puede trasladarse también al interior de algunos de los personajes y mostrar sin llegar a darles voz lo que piensan, sienten, cómo interpretan lo que les pasa, cómo se engañan o la lucidez que les permite tomar conciencia de su situación.

En este sentido, creo, se podría establecer un cierto paralelismo entre esta novela y algunas de las técnicas cinematográficas más en boga en ese momento. Por ejemplo, hay una similitud entre la manera en que Luisa Carnés va sumando escenas hasta construir una imagen completa de la sociedad española en 1932-1933 y las propuestas del llamado «cine ojo», de los hermanos Vertov. Un principio como el siguiente: «El *cine-ojo* es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última» (Vertov, 2007: 33), se acerca a los postulados de una novela que huye de la ficción para convertirse en un escaparate de hechos. La técnica del montaje, base esencial de este estilo cinematográfico, se parece también a lo que hace Luisa Carnés: «Montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes) en un film, “escribir” el film mediante las imágenes rodadas, y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas “escenas” (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria)» (Vertov, 2007: 34). Luisa Carnés no construye una historia, no elige a Matilde para convertirse en heroína de ninguna acción, no nos da una presentación, nudo, desenlace. De hecho, el comienzo extremo *in medias res* se parece mucho al comienzo de una película que no da al espectador explicaciones previas para que sepa a qué se va a enfrentar. El primer capítulo es en este sentido modélico: la entrevista de trabajo, el enfoque obsesivo en los zapatos, que indica además la postura cabizbaja del personaje, el viaje en tranvía y a pie por la ciudad, el deseo frustrado de comer un buñuelo, son escenas visuales que van construyendo el texto de forma impresionista.

A partir de ahí, la «cámara» que usa Luisa Carnés se detiene en el mundo del trabajo, ya que lo que le interesa mostrar son las condiciones en que vive la clase obrera, pero no desde una denuncia más o menos sentimental o paternalista. Todo lo contrario, el análisis que propone la autora es que la miseria y la desesperación son condición indispensable para que el sistema capitalista funcione bien y dé beneficios a los dueños de los medios de producción:

- Creo que no me haré aquí vieja.
- Todas dicen lo mismo, y luego... Buenas están las cosas para andar escogiendo.
- A ver si pasa esta crisis...
- Ya usted ve: Felisa, con tanto como sabe, y aquí está va para cuatro años. Y Trini, y Antonia; ya ve, Antonia, con quince años en la casa y ganando un duro... y callandito. Ya hay veinte en la puerta esperando (Carnés, 2016: 39).

De esta forma la masa de desempleados de la que formaba parte la propia Matilde al comienzo de la novela sirve como forma de control social. Otro aspecto central de la novela son las condiciones en que trabajan los que han tenido la suerte de escapar de la amenaza del paro. Es interesante en este aspecto que la autora haya elegido un comercio, es decir, el sector servicios, para mostrar esas condiciones laborales. Hay muchas novelas situadas en fábricas donde la situación de los obreros es denunciada con toda la crudeza de la explotación a que son sometidos. Luisa Carnés quiere poner a la misma altura otros trabajos considerados más suaves, ya que no implican un riesgo o un trabajo físico brutal. La intención es mostrar que también los camareros y dependientas son explotados y son obligados a trabajar en condiciones insalubres o sin respetar sus derechos laborales. Esta es la conclusión del primer día de trabajo de Matilde en el salón de té:

La noche. Duelen las plantas de los pies, y los muslos y el índice de la mano izquierda, producto de la experiencia del nudo corredizo, y se tiene un peso enorme encima de los párpados. ¿Cuántas horas? Diez. Diez horas.[...]

La noche.

Diez horas, cansancio, tres pesetas (Carnés, 2016: 34).

Frase esta última que Matilde repite varias veces como conclusión de su jornada laboral. No será sólo el horario, diez horas con solo cinco de descanso a la semana; también las condiciones en que tienen que cambiarse de ropa para ponerse el uniforme de dependientas:

¡Qué asqueroso este cuarto -un metro cuadrado escaso-, antigua cabina telefónica, forrada con arpillera pintada de amarillo oscuro (nido de chinches y cucarachas), donde se visten y desnudan las empleadas! Una hornacina con tapa. Dentro huele mal. Las zapatillas de suela

sucia y pringosa, los zapatos tirados en el piso y los vestidos pendientes de clavos, le dan un aspecto de guardilla trastera. Ni un solo agujero por donde la atmósfera pueda renovarse. Sobre la puerta, un pequeño espejo. La bombilla apenas lanza un débil resplandor. [...] En este escondrijo cambian las muchachas sus vestidos de calle por los uniformes de labor. En estos clavos cuelgan las empleadas cada mañana su personalidad para recogerla cinco horas después (Carnés, 2016: 41).

No son las empleadas las únicas que trabajan en condiciones que no tienen en cuenta una mínima consideración hacia ellas. También otros trabajadores del salón se ven obligados a someterse al mismo trato:

La cocina del establecimiento es reducida y oscura. El ambiente se renueva por un agujero estrecho y vertical que recibe la escasa luz de un alto patio. [...] Paco, el cocinero, va perdiendo lentamente la vista en esta insalubre mazmorra; sus ojos, que no pueden resistir los resplandores del sol, están sumamente debilitados (Carnés, 2016: 71).

Por todo ello no sorprende que al salir de un cine, una parte de sus espectadores entonen la Internacional por la calle, acción que será duramente reprimida por los guardias de Asalto. Dentro del salón de té se entabla una discusión sobre lo que acaba de suceder entre diferentes testigos que han asistido a los hechos:

-Nada de alarmistas -interviene otro de ellos-; en este caso ha sido culpa de la fuerza pública, como de costumbre.

-No, señor. No es cierto. Lo cierto es que el público que salía de un *cine*, de asistir al estreno de una película soviética, ha dado gritos subversivos...

-Nada de gritos subversivos; no se ha hecho otra cosa que dar un viva a Rusia y comenzar a entonar *La Internacional*.

-¿Le parece a usted poco?

-¿Cómo? ¿Encuentra usted algo delictivo en ello? ¡Hombre! *La Internacional* es un himno legal.

-¡El himno comunista revolucionario! ¡El himno bolchevique!

-*La internacional* no es un himno exclusivo de un solo partido; es el himno revolucionario de todos los proletarios del mundo, de todas las ideologías (Carnés, 2016: 95)

Y sigue la discusión refiriéndose a la dura reacción que cualquier manifestación de apoyo a la Unión Soviética provoca en las autoridades y en la gente de la calle en general. Esto nos lleva a otro de los temas más importantes de la novela: la toma de conciencia del proletariado de su propia situación y de la alienación en que viven la mayor parte de ellos. Frente a Matilde que desde muy pronto descubrió cómo estaba organizada la sociedad: «los que suben en ascensor y los que utilizan la escalera interior» (Carnés, 2016: 77), la inmensa mayoría de sus compañeras responden al mismo patrón:

La obrera española, salvo contadas desviaciones plausibles hacia la emancipación hacia la cultura, sigue deleitándose con los versos de Campoamor, cultivando la religión y soñando

con lo que ella llama su «carrera»: el marido probable. Sus rebeliones, si alguna vez las siente, no pasan de momentáneos acaloramientos sin consecuencia. Su experiencia de la miseria no estimula su mentalidad a la reflexión. Si un día su falta de medios económicos la constriñe al ayuno forzoso, cuando come lo hace hasta la saciedad. Y las dos cosas dentro de la más perfecta inconsciencia. La religión la hace fatalista: Noche y Día. Verano e Invierno. Norte y Sur. Ricos y Pobres. Siempre dos polos. ¡Bueno! (Carnés, 2016: 43).

En un artículo⁶ contemporáneo de la redacción de la novela podemos leer lo siguiente:

Es por esto por lo que puede decirse que las mujeres no han votado. Aunque las fotografías de las revistas y periódicos nos las presenten formando largas colas y compactos grupos ante las puertas de los colegios electorales. Como no representa nada, tampoco, que en los corrillos en la calle, mientras cosen ropa vieja bajo el sol, ensayen con los nombres más antagónicos sin dale la menor importancia: “Balbontín, Prieto, Gil Robles”, y hablen de comunismo, socialismo, y fascismo, con una perfecta ignorancia de lo que significa cada uno de los mismos. [...] Pero esto, con ser algo es insuficiente, es casi nada. La mujer quiere (debe) «ser», muy bien; la mujer quiere saber; magnífico. Pero es necesario que investigue, que hable y que haga por su propia cuenta. Que hable y obre sin «infección». Que se emancipe de toda influencia (Carnés, 1933a: 10).

Es evidente que una de las grandes preocupaciones de Luisa Carnés es mostrar una salida para esa mujer obrera alienada. Clara Zetkin explica bien las peculiares características en que se encuentra la mujer obrera que busca trabajo en este sistema:

Los capitalistas y la administración estatal y local capitalista tienen mucho menos miedo a la mujer en paro que al hombre en paro, ya que la primera es como mínimo políticamente ignorante y desorganizada. También tienen en cuenta el hecho de que la mujer en paro puede llevar al mercado y vender, como última mercancía, su propia feminidad (Zetkin, 1976: 140).

A través de los personajes que se dan cita en el salón de té se observan las diversas alternativas a las que se enfrenta una trabajadora en ese medio. Matilde, como conciencia que observa y reflexiona, va rechazando todas las que la sociedad le pone delante a la mujer. Estas opciones pasan por la prostitución directa, por convertirse en la mantenida de un hombre, por el matrimonio legal con un hombre que lo que busca es una esposa que atienda la casa. Ni siquiera en este caso encontrará la mujer ningún reconocimiento: «El marido piensa que las cosas de la casa se hacen por sí mismas [...] y no le da importancia alguna al trabajo de su mujer, al embrutecedor trabajo doméstico» (Carnés, 2016: 130). José Díaz Fernández también lo había visto así, al defender que la emancipación femenina llegará cuando «no necesite el matrimonio para resolver su vida y cuando el hogar deje de ser la sepultura del espíritu» (Díaz Fernández, 1985: 58).

⁶ Debo a la amabilidad de Antonio Plaza Plaza el conocimiento de este artículo y la posibilidad de haber accedido a él.

La mención de este autor es esencial en relación con la modernidad de esta novela, ya que podemos relacionar sus extraordinarias innovaciones estilísticas con una de las corrientes más importantes de la época y, sin embargo, bastante marginada en los estudios literarios que analizan el periodo de la renovación vanguardista. Me refiero a la llamada literatura de avanzada, preconizada por Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo*. Francisca Vilches de Frutos (1984) ha estudiado y establecido la relación de Carnés con ese nuevo romanticismo. Las palabras que esta autora utiliza para comentar los objetivos de este grupo de escritores coinciden exactamente con las intenciones de Luisa Carnés en esta novela: «Coetánea a la gestación, y desarrollo de los ismos, surge otra corriente artística de signo no deshumanizante. [...] Esta corriente reacciona fuertemente ante los cambios operados en la estructura social. Conocedores de la injusticia que supone para un gran sector de la sociedad el afianzamiento de este sistema, buscan su denuncia a través de todos los medios, incluidos los medios artísticos» (Vilches, 1984: X).

Matilde sabe que hay otros caminos: «también hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo, sin necesidad de “aguantar tíos”. Pero eso es en otro país, donde la cultura ha dado un paso de gigante; donde la mujer ha cesado de ser un instrumento de placer físico y de explotación; donde las Universidades abren sus puertas a las obreras y a las campesinas más humildes» (Carnés, 2016: 130-131). Matilde tendrá que salir a la calle para descubrir que otros comparten sus ideas y es allí donde la novela ofrece una opción completamente diferente en labios de una obrera que está dirigiendo unas improvisadas palabras a sus compañeros del sindicato que les acaban de cerrar. A partir del mismo análisis que había hecho Matilde a solas con la experiencia acumulada, esta mujer, obrera y embarazada, explica:

Antes creíamos que la mujer sólo servía para zurcir calcetines al marido y para rezar. Ahora sabemos que los lloros y los rezos no sirven para nada. Las lágrimas nos levantan dolor de cabeza y la religión nos embrutece, nos hace supersticiosas e ignorantes. Creíamos también que nuestra única misión en la vida era la caza del marido, y desde chicas no se nos preparaba para otra cosa; aunque no supiéramos leer, no importaba: con que supiéramos acicalarnos era bastante. Hoy sabemos que las mujeres valen más que para remendar la ropa vieja, para la cama y para los golpes de pecho; la mujer vale tanto como el hombre para la vida política y social. [...] Quiero decir con esto que, ya que los hombres luchan por una emancipación que a todos nos alcanzará por igual, justo es que les ayudemos; justo es que nos labremos nuestro propio destino (Carnés, 2016: 199).

Y termina su discurso antes de que lleguen «los de Asalto»: «Ese camino nuevo de que os hablo, dentro del hambre y del caos actuales, es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial» (Carnés, 2016: 200).

La razón por la que Matilde ha podido escuchar este discurso en plena calle se debe a su visita al domicilio de una de las compañeras de trabajo para dar el pésame por el fallecimiento de esta a causa de un aborto clandestino. La novela pasa revista así a las diversas posiciones en las que la sociedad sitúa a la mujer y no solo la proletaria, ya que Laurita, el personaje que muere, pertenece a la pequeña burguesía y en este caso son unos valores morales hipócritas y amparados en la religión los que la llevan a este final: «la perspectiva de un hijo ilegal entre los brazos la ha trastornado, empujándola al crimen y al suicidio inconsciente» (Carnés, 2016: 203). De hecho, los colaboracionistas con el sistema capitalista son los que salen peor parados en el texto, como el caso de la encargada del salón de té, cuyo comportamiento adúltero y su falta de escrúpulos para echar a cualquier empleado le ganan las iras de los empleados, desviando así la posibilidad de fijarse en el que realmente les explota.

La novela deja claro cuál es el camino, y ese camino se llama revolución. Hasta que esto se produzca la única opción de los trabajadores es la lucha colectiva, la unión, el asociacionismo, solo así podrán realizar huelgas que tengan éxito y eludir las represalias de los patronos contra aquellos que se significan en solitario. En el texto encontramos ejemplos de personajes que buscan soluciones individuales a la situación de explotación en que viven, pero solo para demostrar que así nada podrá cambiar realmente. Es el caso, por ejemplo, de la empleada que estropea el género a propósito, o la que se come los bombones a escondidas, o incluso la que aprende a robar una peseta para poder pagarse los viajes en tranvía hasta un domicilio muy alejado del trabajo. Ninguna de estas acciones es efectiva, todo lo contrario, solo sirve para estropear aún más la situación de los que no son echados a la calle.

De acuerdo con el panorama cultural y literario que hemos descrito al principio, Luisa Carnés tiene claro dónde se encarna la opción de futuro, cuál es el modelo. La Unión Soviética se convierte así en lo que Jacques R. Pauwels presenta en su estudio sobre las causas que llevan a Estados Unidos a participar en la Segunda Guerra Mundial:

A pesar de sus grandes deficiencias, la URSS, o al menos una versión idealizada de la misma, había funcionado antes de la guerra como fuente de inspiración y esperanza, no solo para el relativamente pequeño número de comunistas americanos, sino también para los líderes sindicales y para los americanos progresistas y radicales, es decir, para un gran número de americanos que soñaban con una alternativa económica-social de izquierdas contra el fuerte sistema capitalista de su país (Pauwels, 2002: 209).

Las palabras de Pauwels referidas a los estadounidenses pueden aplicarse tal cual a Europa. La perspectiva de lucha de clases con la que Luisa Carnés observa

la sociedad española de la época mira también hacia el único país que en ese momento parece haber conseguido escapar de la brutal explotación a que está sometido el proletariado, incluso ese proletariado que casi no sabe que lo es y que cree que por trabajar en un salón de té no pertenece a las masas de obreros que se manifiestan por la calle o hacen huelgas.

Como decía César Vallejo en 1930, «Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus “crisis de conciencia”. La única crisis es la crisis económica y ella se halla planteada –como hecho y no simplemente como noción o como “dilettantismo”– desde hace siglos» (Vallejo, 1930: 47).

Tea rooms, como reportaje que es, no se cierra con la muerte de Laurita, sino con el camino que otra mujer, también embarazada pero dispuesta a conseguir un mundo más justo para su futuro hijo, propone en la calle con la esperanza de que sean muchas las personas que al oírla comprendan dónde está realmente su lugar en esa sociedad. Final abierto, tan abierto como el comienzo, tan abierto que todavía hoy no se ha cerrado.

BIBLIOGRAFÍA

Arias Careaga, R. (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Madrid: Laberinto.

Aznar Soler, M. (1996). «Política y literatura en los ensayos de Max Aub». En C. Alonso (Ed.), *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*. Valencia: Ayuntamiento.

Becerril Longares, M. E. (2015). *Viajeros españoles a Rusia: cartografía de una ilusión, 1917-1939*. Recuperado de http://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/16911/BECERRILLONGARES_umd_0117E_16319.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Carnés, L. (9 de mayo de 1933a). «Las mujeres no han votado». *La Voz. Diario republicano*, 10.

_____. (14 de mayo de 1933b). «Una novela de Luisa Carnés». *La Libertad*, 9.

_____. (1956). «14 de abril de 1931. Recuerdo y esperanza», *Juventud de España*, 2, 2.

_____. (2016). *Tea rooms. Mujeres obreras*. Gijón: Hoja de Lata.

Castañar, F. (2001). «Panorámica sobre el compromiso en la Segunda República». En

P. Aubert (Ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX)* (pp. 155-174). Madrid: Casa de Velázquez.

De Vicente Hernando, C. (2009). «Introducción». En J. Díaz Fernández, *La Venus mecánica* (pp. VI-¿??). Doral: Stockcero.

Díaz Fernández, J. (1985). *El nuevo romanticismo*. Edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada. Madrid: José Esteban, imp.

Fuentes, V. (2006). *La marcha al pueblo de las letras españolas. 1917-1936*. Madrid: Ediciones de La Torre.

Olmedo, I. (2014). «El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea rooms* (1934) de Luisa Carnés». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 30.2, 503-524.

Pauwels, J. R. (2002). *El mito de la guerra buena: EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial*. Hondarribia: Editorial Hiru.

Plaza Plaza, A. (2002). «Introducción» a L. Carnés, *El eslabón perdido* (pp. xxx-xxx). Sevilla: Renacimiento.

_____. (2010a). «Luisa Carnés: reivindicación social y compromiso político en apoyo de la mujer trabajadora (1930-1964)». En *Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander. Recuperado de <http://www.ahistcon.org/docs/Santander/contenido/MESA%202%20PDF/Antonio%20Plaza%20Plaza.pdf>

_____. (2010b). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 25, 95-122.

_____. (2016). «Luisa Carnés: literatura y periodismo, dos vías para el compromiso». *Cuadernos Republicanos*, 92, 67-105.

Vallejo, C. (1930). «Autopsia del superrealismo», *Amauta*, 30, 44-47. Recuperado de <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/818714816/46/>

_____. (1978). «Poesía nueva». En «El arte y la revolución». *Obras completas*, volumen 4 (pp. 113-114). Barcelona: Laia.

Vertov, D. (2007). «Del Cine-Ojo al Radio-Ojo». En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos del Cine* (pp. 30-36). Madrid: Cátedra.

Vilches de Frutos, F. (1984). *La generación del Nuevo Romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*. Madrid: UCM.

_____. (2010). «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 24, 147-156.

Zetkin, C. (1976). *La cuestión femenina y la lucha contra el reformismo*. Barcelona: Anagrama.

III
REPÚBLICA,
CINE
Y ARTES
PLÁSTICAS



EL CINE REPUBLICANO EN PLANO GENERAL

ROMÁN GUBERN

Universidad Autónoma de Barcelona

Recibido: 28/09/2016

Aceptado: 20/11/2016

Resumen: Haciendo un rápido paseo por la evolución de la expresión cinematográfica, el autor se plantea la influencia que los cambios políticos en España tuvieron sobre la producción de películas. ¿Existe un cine republicano? La historia del cine en la España del momento obedece más bien a las necesidades comerciales del nuevo invento y a la influencia de las distribuidoras extranjeras. Este plano general nos permite conocer algunos de los títulos más destacados, sus productores, directores y actores, y los temas que más atraían al público español. Imposible no mencionar el caso de Luis Buñuel como exponente bien diferenciado en medio de este panorama. La guerra convertirá la expresión cinematográfica en un vehículo más para la propaganda ideológica de todas las partes implicadas, aunque los intereses del bando franquista pasaban más por vencer que por convencer..

Abstract: In a rapid approximation to the cinematographic expression, the author speaks about the influence of the political changes in Spain on the production of films. Is there a Republican cinema as such? Really, the History of the Spanish cinema has mainly to do with the commercial necessities of that new invention, and with the influence of the foreign distributors. Thanks to this long shot we know some of the more significant titles of that moment, as well as about film directors and stars, and also the more attractive subjects to the Spanish public. Impossible not to mention the case of Luis Buñuel, a very important exponent of the Spanish Cinema. During the Spanish Civil War, both sides will use cinematographic expression as another vehicle for ideological propaganda, but the fascists had more interest, not to convince, but to win.

Palabras clave: Cine sonoro, Segunda República, géneros cinematográficos.

Key words: sounded films, Second Spanish Republic, cinematographic genders.

Gubern, Román. «El cine republicano en plano general». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 74-81. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-8238

El crítico catalán Sebastià Gasch, amigo de García Lorca y de Dalí y colaborador de las vanguardias de anteguerra, escribió en pleno franquismo, en el año 1965, en el semanario *Destino*, un artículo elocuente titulado «La época dorada del cine español» en el que, sin mencionar a la II República –la Censura no lo habría permitido–, evocaba aquella época dorada de nuestro cine que fueron los años treinta, la única en que se produjo una verdadera y cálida empatía con su público popular. Sin embargo, el gobierno republicano no tuvo arte ni parte en este renacimiento popular, a pesar de que el presidente Niceto Alcalá Zamora, entrevistado en julio de 1931 por la revista *Films Selectos*, declaró enfáticamente: «Yo apoyaré personalmente todo proyecto de cinematografía nacional». Las dos razones que explican el fondo de este renacimiento radican en que, en un país en que el analfabetismo rondaba entre el 30 y el 40 por ciento de la población, el cine sonoro había desterrado los rótulos escritos propios del cine mudo, y también hay que decirlo, se implantó un clima de mayor permisividad ideológica y moral que el que oprimía bajo la dictadura del general Primo de Rivera.

Comencemos con la cuestión crucial del complejo tránsito del cine mudo al sonoro. Suele admitirse que, obviando experimentos anteriores, el cine sonoro nació oficialmente con el éxito arrollador que supuso el estreno en Nueva York en octubre de 1927 del film *El cantor de jazz* (*The jazz Singer*), de Alan Crosland, sonorizada con discos gramofónicos. Hacia 1930 los países más desarrollados habían ya adoptado la técnica sonora, no con frágiles soportes discográficos vulnerables a las ralladuras y a las pérdidas de sincronía con la imagen, sino con una banda óptica paralela a los fotogramas. Pero en esa fecha muchos países importantes (la Unión Soviética, Italia, Japón, Argentina) seguían anclados todavía en la etapa muda. Ese era también el caso de España, pese a los esporádicos y fracasados intentos de sonorizar algunas producciones con discos, en tareas efectuadas malamente en estudios locales o en París. Por otra parte, los estudios de Hollywood contrataron a guionistas y actores hispanohablantes o francófonos para hacer versiones dobles de sus películas en sus idiomas, una práctica que fracasó pese a que la Paramount instaló en Jonville-le-Pont, cerca de París, un estudio que rodaba films en catorce idiomas extranjeros, para su distribución internacional (Luis Buñuel llegaría a ser jefe de la sección española de doblaje en la etapa terminal de la empresa en 1933). El mercado español rechazó las películas norteamericanas que reunían a actores españoles y latinoamericanos, en un sopicaldo dialectal abucheado por público y crítica, como acogió con frialdad las traducciones mediante subtítulos, en razón del difundido analfabetismo peninsular, y el doblaje acabó por ser la fórmula más difundida: a su regreso

de París, tras la clausura de la sucursal de Paramount, Buñuel pasó a ser en enero de 1934 jefe del doblaje de la distribuidora Warner Bros en Madrid. Otros países fueron más expeditivos: Mussolini obligó patrioteramente a doblar todos los films extranjeros al italiano en octubre de 1930, para proteger su idioma, iniciativa que seguiría Goebbels en Alemania en 1934 y el general Franco en abril de 1941 (este regalo de la lengua propia a las estrellas extranjeras resultaría letal para la producción nacional).

En este momento de gran confusión acerca del futuro del cine tuvo lugar en octubre de 1931 en Madrid un Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (fraguado en la etapa primorrriverista) que aspiraba a sustituir la hegemonía cinematográfica de Hollywood en los países hispanohablantes por la hegemonía de la industria española, pero esta quimera megalómana nunca llegó a ser realidad.

De manera que el cine sonoro en España nació tardíamente, cuando en mayo de 1932 la empresa francesa Orpheo Films, empujada por el trotamundos onubense Francisco Elías, instaló un equipo sonoro en el antiguo Palacio de la Química de la Exposición Universal de Barcelona de 1929. También franceses eran el productor de Orpheo, Camille Lemoine y el ingeniero de sonido René Renault, mientras su operador Arthur Porchet era suizo. En estos estudios más franceses que españoles, inaugurados en mayo de 1932, rodó Elías en francés la película *Pax*, que no se estrenó hasta junio de 1934 con subtítulos en español. Pero estas instalaciones sirvieron para hacer nacer tardíamente el cine sonoro peninsular, que debutó con una versión de la zarzuela *Carceleras* (1932), de José Buchs, versión tan desafortunada que fue repudiada por su autor, Vicente Peydró.

Pero el caso es que toda la producción sonora española de 1932, que ascendió a seis títulos, se rodó en Barcelona. Al año siguiente se alzaron en Madrid las instalaciones de la productora CEA (Cinematografía Española Americana), en cuyo consejo rector, presidido por Jacinto Benavente, figuraban prominentes literatos y músicos que cedían sus derechos de autor a la empresa. Como productora debutó con el film de propaganda clerical *El agua en el suelo* (1934), de Eusebio Fernández Ardavín y basada en un guión de los hermanos Álvarez Quintero. Y en 1933, en unos terrenos cedidos por el ayuntamiento de Aranjuez a raíz de las proclamas del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, para construir una escuela de cine, se acabaron alzando en 1933 los Estudios ECESA (Estudios Cinema Español S.A.), cuyo equipamiento sonoro resultó muy deficiente y acabaron embargados por la casa Philips. En el plano empresarial, algunas distribuidoras se convirtieron en productoras, como Exclusivas Diana, pionera en el subtulado

de películas. Pero el caso más relevante fue el de la distribuidora valenciana Cifesa, de la familia Casanova, que había hecho fortuna difundiendo las películas de la Columbia, y que al carecer de infraestructuras técnicas en la ciudad, usó estudios y laboratorios madrileños para sus producciones. Y en contraste con el perfil conservador y clerical de Cifesa, Buñuel convenció al ingeniero Ricardo Urgoiti -ya implantado en los sectores de la radio, la distribución y exhibición de películas- para ampliar su empresa Filmófono al ámbito de la producción de sainetes, melodramas y comedias populares, que él produciría y supervisaría desde el anonimato más absoluto. Así surgieron la adaptación de Arniches *Don Quintín el amargao* (1935), de Luis Marquina, los melodramas *La hija de Juan Simón* (1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (1935), de José Luis Sáenz de Heredia, y *¡Centinela alerta!* (1936), que inició el francés Jean Grémillon y concluyó Buñuel a causa del estallido de la Guerra Civil.

Cuando se contempla el balance de la producción en el periodo 1932-36, los géneros hegemónicos fueron la comedia (47 títulos), el film musical (21) -antídotos contra la Depresión- y la españolada (18), basada en estereotipos regionales identitarios. Pero es cierto que existió una dicotomía entre «localismo» y «cosmopolitismo». Florián Rey -autor de *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936)- defendió con énfasis la españolada, en contraste con Benito Perojo, que solía rodar sus películas en estudios franceses, se decía que «no parecían españolas» -tanto para alabarlas como para criticarlas- y cierto sector de la prensa le acusó por su «cosmopolitismo», llegando la virulencia de los ataques al punto de que buscó refugio en Cifesa, para la que dirigió con mano maestra la zarzuela madrileña castiza *La verbena de la Paloma* (1935). La búsqueda de un equilibrio entre localismo y cosmopolitismo estuvo entre las preocupaciones de Buñuel al frente de Filmófono, al punto de que lanzó *Don Quintín el amargao* con el eslogan publicitario «un sainete madrileño con el ritmo de un film americano».

También la cuestión identitaria afectó a una parte del cine producido en Barcelona. De la obra teatral de Josep Maria de Sagarra *El café de la marina* -estrenada en febrero de 1933- hizo Domènec Pruna una versión en catalán y otra en castellano, con protagonistas distintos (Pere Ventalló y Rafael Rivelles). Fue un gran fracaso en su estreno catalán y la versión castellana no se estrenó en Madrid hasta 1941. Pero la comedia *Mercedes* (1933), de José María Castellví, una versión localista de *Romeo y Julieta*, con algunos diálogos en catalán, situaba en una casa de huéspedes el antagonismo de un catalán y un madrileño que se oponían al idilio de la hija del primero y el hijo del segundo. *Mercedes* recaudó en Cataluña

500.000 pesetas, 200.000 más de las que había costado, mientras fracasó en el resto de España.

Las inercias eclesiásticas y puritanas pervivieron en la época. El crítico comunista Juan Piqueras tachó al juguete musical *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1930), de Edgar Neville, de «pornográfico». De *Una morena y una rubia* (1933), de José Buchs, escribió Larraya que tenía escenas «no aptas para señoritas» y a la comedia musical *¡Abajo los hombres!* (1935), de Castellví, el anónimo crítico de *Arte y Cinematografía* le reprochó que tenía diálogos «subidos de tono». Esta perspectiva conservadora resultó clamorosa en el ciclo de propaganda clerical, con títulos como *El agua en el suelo* (1934), sobre la calumniosa imputación a un joven cura de una relación sentimental con una joven, *La hermana San Sulpicio* (1934), de Florián Rey, *Sor Angélica* (1934), de Francisco Gargallo, *Nobleza baturra* (1935), de Florián Rey –el cura hace posible un feliz matrimonio interclasista–, *Madre Alegría* (1935), de José Buchs y *El cura de aldea* (1936), de Francisco Camacho.

Poco activa resultó la productora Ediciones Cinematográficas Españolas S.A., auspiciada por Acción Católica y el diario confesional *El Debate*, que tuvo como consejero asesor a José María Pemán. La tendencia reaccionaria se acentuó durante el denominado *bienio negro*, en el que el gobernador civil de Barcelona prohibió las películas nudistas y las de gangsters mientras el ministro José María Gil Robles prohibía *Tu nombre es tentación* (*The Devil is a Woman*, 1934), de Josef von Sternberg –por ofensas a la guardia civil– y exigía a la Paramount la quema del negativo del film, amenazando con prohibir todas sus producciones en el mercado español. Como contrapartida, la Ley de Divorcio, de enero de 1932, tuvo su reflejo en los argumentos de *Madrid se divorcia* (1934), de Alfonso Benavides, y la citada *¿Quién me quiere a mí?* Y de la evolución del estatuto de la mujer da fe la actividad de la catalana Rosario Pi, que debutó con su productora Star Film encargando a Neville la comedia *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, a la que siguieron otros títulos, y en 1936 dirigió una interesante versión de la ópera de Manuel Penella, *El gato montés*. También reflejaron una nueva permisividad las sátiras en ambientes militares, como fue el caso de *El tren de las 8'47* (1934), del francés Raymond Chevalier, *Amor en maniobras* (1935), de Mariano Lapeyra y la citada *¡Centinela alerta!* Todas ellas fueron prohibidas al acabar la Guerra Civil.

Ya dijimos que la comedia fue un género hegemónico, igual que lo fue en muchos países, como contrapeso consolador de la Gran Depresión. El tema del feliz ascenso de clase (mediante un premio de lotería, una herencia o una boda afortunada) fue recurrente y, según el que parece ser un tópico de la novela rosa

(la muchacha rica codiciada por los hombres por su fortuna), esta situación fue frecuente. Así, eran varones quienes ascendían de clase gracias a una mujer rica en *La hermana San Sulpicio* (1934) y *Nobleza baturra* (1935), de Florián Rey, así como en el caso de *El bailarín y el trabajador* (1936), de Luis Marquina, y basada en Benavente, film estrenado en mayo de 1936 –el último antes del estallido de la guerra- y en el que el frívolo protagonista aceptaba de buen grado trabajar como obrero en una fábrica como prueba de su amor hacia la hija del amo. En *Doce días millonaria* (1935), de José Buchs, era una mujer la beneficiada por una herencia, mientras que eran unos vagabundos los afortunados por otra herencia en *20.000 duros* (1935), de Willi Rozier, y por la lotería los de *Poderoso caballero* (1935), de Max Nosseck –los dos últimos directores fugitivos del antisemitismo nazi en Europa central-, pero en la muy exitosa *Morena Clara* (1936), de Florián Rey, un fiscal de buena familia se enamoraba y casaba con una gitana, convirtiéndose en el título más taquillero del cine republicano.

Esta producción no pudo alcanzar la popularidad que evocó Gasch sin un *star-system* seductor, fenómeno sociológico del que dio cuenta Sáenz de Heredia en su afortunado debut como director en *Patricio miró a una estrella* (1935). Aunque en este *star-system* se detectaron arquetipos conservadores, como el de Imperio Argentina, mujer tradicionalista y virgen (quien ingresó en Falange Española al comenzar la Guerra Civil) y modernizadores, como Rosita Díaz Gimeno, estudiante de Medicina, amante de Juan Negrín y exiliada, o como la *flapper* Antoñita Colomé. Las dos Españas coexistían en el imaginario popular antes de julio de 1936.

Existió también una *nueva ola* de realizadores en el cine republicano, como Sáenz de Heredia (falangista y pese a ello amigo y colaborador del comunista Buñuel), Edgar Neville, Luis Marquina y Eduardo García Maroto. Todos ellos seguirían trabajando en el cine franquista desde 1939. El caso de Buñuel fue muy singular: de la militancia surrealista inicial pasó a la militancia comunista, del cine autoral a modestas tareas en el campo del doblaje y productor en Filmófono de cine de entretenimiento popular. Conoció una inflexión importante cuando rodó en 1933 en Las Hurdes el documental etnográfico y de denuncia de una República que no había solventado su miseria y subdesarrollo. Este documental –*Tierra sin pan*-, a medio camino entre la antropología y la imagería repelente contaminada por el surrealismo, conocería un destino singular. Como buen comunista, y como quería la Komintern, Buñuel era enemigo de una república burguesa y aspiraba a culminar la revolución social de modelo soviético. Pero tras la insurrección fascista de 1936 sonorizó el film en París, con el título *Tierra*

sin pan, y añadiendo una coda a favor del Frente Popular en armas, culpando a los terratenientes, apoyados por los militares, de aquella miseria ancestral. Pero su documental contrastó estridentemente con los que rodaban los viajeros ilustrados de las Misiones Pedagógicas (creadas en mayo de 1931) en la España profunda y casi medieval. Buñuel jamás colaboró con ellas.

Antes del estallido de la guerra en julio de 1936 ya había estallado una guerra entre los cineclubs proletarios y los cineclubs burgueses que proliferaron en España en aquellos años. El Cineclub de Falange Española no se inauguró hasta 1935, con películas alemanas e italianas, pero el despiste y el entusiasmo eran tales, que el cineclub proletario Nuestro Cinema se inauguró con la película de Leni Riefenstahl *La luz azul* (*Das blaue Licht*), presentada por el camarada Antonio Del Amo.

La Guerra Civil paralizó la producción y fue un laboratorio de cine militante. Los anarquistas catalanes fueron los más madrugadores y ya en julio de 1936 el periodista Mateo Santos montó *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, pero sus imágenes y su comentario inflamado no tardaron en llegar a Berlín y su testimonio de iglesias incendiadas y momias de religiosos desenterrados dieron la vuelta al mundo dañando gravemente la reputación republicana. Ya se ha dicho muchas veces que en España hubo dos guerras simultáneas: la del fascismo contra el Frente Popular y, en su interior, la de los social-comunistas contra los anarquistas y trotskistas: los primeros priorizaban la victoria militar y los segundos la revolución social. El debate todavía dura. Fue un holandés, Joris Ivens, quien en su documental *Spanish Earth* (1937) consiguió la mejor síntesis del dilema: en la retaguardia rural la revolución agraria colectivista hacía posible alimentar a los soldados que luchaban en las trincheras. Pero esto quedó en puro enunciado teórico. Los anarquistas dominaban las infraestructuras cinematográficas en Barcelona y, para combatir al cine de Hollywood («narcótico para las masas», le llamaban), decidieron producir sus «films proletarios», aunque el público prefería el «narcótico». Pero ya en la bienintencionada *Aurora de esperanza* (1936), de Antonio Sau, el desesperado obrero en paro prohibía a su esposa que buscara trabajo, pero aceptaba más tarde que una cabaretera le invitara a cenar y le metiera un billete en su bolsillo. Los comunistas, con su noticiario *España al día*, preferían ganar la batalla de la información a la batalla de las lágrimas: pero en mayo de 1937 comunistas y anarquistas se enfrentaron a tiros en las calles de Barcelona. Y el gobierno, impotente, refugiado en Valencia, antes de poner proa a Barcelona y finalmente a Francia, se vio desbordado. Se rodaron miles de metros sobre la guerra de

España, con contribuciones extranjeras de la valía del operador soviético Roman Karmen y del escritor francés André Malraux, autor del truncado *Espoir/Sierra de Teruel* (1938-39), un grito desgarrador contra la hipócrita política de la No-Intervención, patrocinada por Inglaterra. En el bando franquista estaban más cómodos y, con la ayuda de Berlín, no crearon su Departamento Nacional de Cinematografía hasta abril de 1938. Importaba más vencer que convencer. Y el resultado fue que cinco meses después estalló la II Guerra Mundial.



LA REPÚBLICA DE LAS FALLAS: LA REVISTA *PENSAT I FET* EN LOS AÑOS DE LA SEGUNDA REPÚBLICA

JESÚS PERIS LLORCA

Associació d'Estudis Fallers / Universitat de València

Recibido: 15/09/2016

Aceptado: 05/04/2017

Resumen: En los años 30 la fiesta de las fallas ya se había convertido en la fiesta mayor de la ciudad de Valencia y se presenta como una fiesta urbana y un espectáculo de masas. En este artículo, y a partir de los números correspondientes de la revista fallera *Pensat i Fet* vamos a conocer el estado de la fiesta en estos años, la manera como refleja la proclamación de la República y los diferentes avatares del proceso político de estos años y cómo contribuye a tratar de articular desde la cultura popular una identidad nacional valenciana.

Abstract: During the 30's the Fallas festival had already become the Major festival in the City of Valencia and it appears as an urban festival and a mass show. In this article, and from the fallas magazine *Pensat i Fet* in these years, we will analyze the state of the Festival during the period, the way it reflects the proclamation of the Republic and the different issues of the political process of these years and how it contributes to try to articulate from the popular culture a Valencian identity.

Palabras clave: fallas, cultura popular, literatura popular, tradición, imaginario nacional

Key words: Fallas, popular culture, popular literature, tradition, national imaginary

Peris Llorca, Jesús. «La república de las fallas: la revista *Pensat i Fet* en los años de la Segunda República». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 82-94. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>.
ISSN: 2530-8238

Hacia 1931 las fallas de Valencia habían prácticamente completado el proceso de conversión en fiesta mayor de la ciudad. Habían ido dejando de ser una fiesta de clase, como habían sido a lo largo del siglo XIX, para ser cada vez más la fiesta de la ciudad. Las clases dirigentes, tanto desde el gobierno municipal como desde instituciones culturales, como *Lo Rat Penat*, el gran bastión de la *Renaixença*, habían modificado su política de represión y obstruccionismo, para ir dando paso a una actitud paternalista y de control, que tendría su principal instrumento en los premios a la mejor falla y al mejor llibret, que comienzan a entregarse en 1895 y 1901, respectivamente. Además, las fallas se habían ido extendiendo por toda la ciudad, incluidos los recientes ensanches de clase alta. Eran percibidas ya como un importante elemento identitario, y, crecientemente, como un elemento de cohesión social.

Además, de 1927 había sido la iniciativa del Tren Fallero desde Madrid, que muestra que las fallas eran consideradas ya un elemento importante para la promoción turística de la ciudad. En la calle, las fallas de sátira vecinal han desaparecido de manera casi completa. Las de sátira política y social conviven con fallas despolitizadas cargadas de bromas sexuales, e incluso con fallas apologéticas, de exaltación de las glorias locales. La falla escenario, que fue el modelo dominante durante todo el siglo XIX, había sido ya casi sustituida totalmente por la falla monumental, con una gran figura central como remate y figuras a sus plantas. La espectacularidad, el riesgo y el preciosismo, criterios habitualmente valorados por los jurados de los premios, estaban calando ya como valores en el gusto popular. Mientras tanto, continúa el proceso de institucionalización de la fiesta: de 1929 es la Asamblea pro-fiesta de las Fallas, y la constitución del Comité Central Fallero, el primer intento de federación de comisiones falleras. Ese mismo año, se habían comenzado a elegir Reinas Falleras, en un acto que venía a hibridar los rituales de la alta burguesía, particularmente la elección de la *Regina dels Jocs Florals de Lo Rat Penat* en la Feria de Julio, con elementos de la cultura de masas, como los concursos de *misses*. Se estaba completando además el proceso de estabilización de las comisiones falleras, y del propio ciclo ritual festivo. La primitiva quema de las fallas en la víspera de San José estaba dando paso a la Semana Fallera (Ariño, 1992: 54).

Las fallas eran, sin embargo, todavía una fiesta profundamente popular, y mayoritariamente de las clases populares. El proceso de colonización burguesa de la fiesta había apenas comenzado. Las clases altas se estaban incorporando, pero lo hacían a través de la fundación de comisiones falleras en sus barrios. La importancia de los premios como factor de control estético e ideológico, aun

siendo creciente, estaba muy lejos de la que tiene hoy en día. El interclasismo no alteraba la fisonomía fundamentalmente popular de las comisiones falleras. En buena medida, y pese a los cambios reseñados, la fiesta de las fallas tenía mucho todavía de esa fiesta que en 1895 Vicente Blasco Ibáñez había retratado en su novela *Arroz y tartana* como fundamentalmente republicana.

En 1931, la revista fallera *Pensat i Fet* publicaba, entre otras cosas un auca. Un auca es una historia cómica contada por dibujos con unos versitos al pie. En un alarde de modernidad gráfica en este número, en lugar de las tradicionales ilustraciones, encontramos fotografías protagonizadas por la compañía del Teatro Alkázar. El auca en cuestión lleva por título «Mentres els pares disputen / un punt constitucional / una parella de novios / se declara cantonal», y es toda una muestra de la politización de la sociedad española en aquel mes de marzo. En efecto, en las dos primeras fotografías, un matrimonio disputa airado sobre si la solución a los problemas políticos de España son una Cortes Constituyentes o unas «Cortes ordinarias». El marido, se define como Sanchezguerrista. La discusión es interrumpida por la llegada de un niño que aporta una noticia de impacto: «¡Senyor Pepe, que sa filla / s'en ha fugit en lo novio!». La reacción del matrimonio es de consternación y estupor. «¡Santo Cristo dels Abrocos! / -exclama el padre- Com eixir d'estos sofocos? / -Si la cosa s'ha fet pública... / -Qu'es lo que han fet eixos locos? / Pues... proclamar la República».

Eso que esa pareja de novios había resuelto por la vía rápida en el auca de Pepico Eve y Vidal (1931: 11), sería lo que haría con no menos resolución y contundencia el pueblo español apenas un mes después de quemadas las fallas de 1931. Muchas de las mismas personas que habían asistido a la quema de las fallas, que habían participado activamente en la fiesta, estarían sin duda el 14 de abril en la Plaza de Emilio Castelar y en la calle de las Barcas celebrando la proclamación de la República. «Una falla d'alt estil / senyala una fetja històrica: / la del 14 d'abril», explicará en verso la misma revista el boceto de la falla de las calle Vivons y Cádiz del año 1932 (26).

La revista *Pensat i Fet*, en la que se habían publicado los textos anteriores, había nacido el año 1912, fundada en el contexto del crecimiento de la fiesta, pero también de su reevaluación intelectual, por un grupo de entusiastas escritores y dibujantes valencianistas capitaneados por Ricard Sanmartín, Josep Maria Esteve Victoria y Ramil. Se trataba de una publicación anual que incluía como elemento central los bocetos de los monumentos falleros que iban a plantarse en las próximas fiestas. Junto a ellos, sin embargo, aparecían artículos de opinión, poemas satíricos, artículos de costumbres, ilustraciones, relacionados todos ellos

con la fiesta de las fallas. Es decir, convivían en sus páginas las representaciones gráficas de los monumentos, textos eruditos o marcados como pertenecientes a la cultura alta, y textos satíricos, marcados como populares. O, lo que es lo mismo, autores pertenecientes a diferentes ámbitos de la cultura valenciana (o incluso de otras regiones de habla catalana), alta y popular, que en ocasiones eran los mismos, aunque firmando sus textos popularizantes con seudónimo. Todo ello escrito siempre en catalán, con el propósito añadido de contribuir al crecimiento de su uso en la sociedad valenciana. Era un espacio textual híbrido, prueba en sí mismo de la nueva posición que la fiesta estaba ocupando como elemento identitario y folk. La revista, a lo largo de sus sesenta años de existencia, adaptaría estos gestos a los diferentes momentos históricos (desde la repolitización y el autonomismo republicanos, de los que voy a ocuparme en estas páginas, a la resistencia cultural bajo el franquismo) y tendrá su propia función en la consolidación, divulgación y extensión de todo un campo semiótico referido a la fiesta, es decir, de elementos simbólicos diversos relacionados íntimamente con ella (ADEF, 2011)

Los años de la República serán, en cierto modo, los años dorados de esta revista, tanto por las colaboraciones literarias, por la consolidación del formato y, también, por la modernidad tanto en la maquetación, en el diseño gráfico o en las portadas, como en los contenidos. La pluralidad política será también una característica en estos años de esta revista nacida desde el valencianismo conservador.

El número de 1932, en efecto, incluye diversas referencias al nuevo régimen político. Ya en su página 13 encontramos un artículo titulado «Una falla que fon profética», que se refiere a una «falla verdaderamente popular», es decir, una falla espontánea, que fue plantada en la Plaza de la Verge de la Pau:

Cal retrocedir ara al mes de mars del 31. Se «mascaba» en l'ambient una inquietut política, que poguera ser de transcendència històrica. Notabem tots eixe «no sé qué» precursor dels grans aconteiximents. El país, Espanya, estava prenyat de rumors, de desijos, d'ansies, d'inquietuts. d'esperances i de temors. Els governs tenien una vida insegura. La política nacional anaba pegant tumbos. Se respiraba ambient de conspiracions i intentones. ¿Qué anaba a pasar ací? I producte de tot asò fon esta falla, en la que se representaba a Espanya «en estat interessant», pronta al alumbrament, arrogant, no obstant això, entre dos fletxes —esquerra i dreta—. La falla era un interrogant al futur.

El artículo aparece acompañado de una fotografía en la que se ve, en efecto, esa falla espontánea, que es simplemente una figura de mujer embarazada acompañada de unos versos que la convierten en representación de España. Es, además, una interesante prueba de la existencia, todavía en 1931, de la vieja tradición de los *ninots de carrer* al margen de las fallas ya institucionalizadas.

El carácter valencianista de la revista hará que su apoyo a la República tenga que ver sobre todo con las posibilidades que implicaba para el autonomismo.

Las referencias al frustrado Estatuto de Autonomía del País Valenciano serán frecuentes. Ya en este año de 1932 encontramos una sección titulada «Els regidors valencianistes i les falles», en la que se pide opinión a los concejales valencianistas del Ayuntamiento de Valencia. Responden Enric Duran y Tortajada y Francesc Soto Mas, de la Agrupació Valencianista Republicana, Josep Monmeneu, de la Dreta Regional Valenciana y Joaquim Reig, de Unió Valencianista. Curiosamente, dos de ellos tratarán de relativizar el valor identitario de la fiesta. Nada tiene que ver – dice Duran y Tortajada– con el valencianismo íntegro de las personas que tienen una idea «clara, moderna y ben definida», del «nacionalisme valencià» (1932: 18). Soto y Mas será más expresivo: «els símbols que deuen exaltar l'amor a la terra en els valencians els resumixc en una sòla paraula: la llibertat» (1932: 19). Es, sin embargo, Monmeneu quien aprovecha su colaboración para hacer explícita la reivindicación del Estatuto de Autonomía (1932: 19).

Explícito es también el poema satírico de Rafael Gayano Lluch titulado «Lo que habíen de cremar». Consta de tres estrofas, y la tercera de ellas dice así: «I, en fi, per a qué dir més. / En moments tan delicats / en que se blasona i gilla / en nom de la llibertat / i els Estatuts, mal compresos, / son batuts a foc i a sang, / i s' invoca espanyolisme, / mal comprés i mal lloiat, / no més s' ou per totes bandes / el crit estrident i clar / de la moltitut, qu' ansiosa / demana en gesta arrogant: / "¡A foc!, ¡a foc!"..., / i no crema ¡¡lo qu' había de cremar!!» (Gayano Lluch, 1932: 21).

Lo político aparece también en textos humorísticos, particularmente en el auca titulada: «Sols son capàs els falleros / de convertir en bons gics / a uns terribles bolchevics / que duien propòsits fiersos» (Eve, 1932: 17). «Entra en el pla quinquenal» -explica la primera estrofa- «o programa del Guepeú / la revolució social / provocant desde Moscú / un incendi universal». En efecto, de Moscú parte un zeppelín «para cada nació». El destinado para España sobrevuela Valencia en plenas fallas. Al ver las llamas, los bolcheviques piensan que ha estallado la revolución, por lo que bajan a tierra para celebrarlo. Allí, sin embargo, descubren que la revolución tendrá que esperar: «I a aquells homenots tan fiersos / els han llevat uns xaleros / en copa i bunyol la astucia. / ¡Ya més no tornen a Rusia, / porque volen ser falleros». En el chiste fallero se señala la condición de enemigo que presenta el «terrible» bolchevique. Pero por otra parte, se lo integra en la fiesta como modo de conjurar su supuesto poder destructivo. Es decir, que se visualiza la falla como un espacio de armonía social, capaz de integrar los elementos revolucionarios, y hacer de la «chala» una forma de paz.

En las fallas de aquel año encontramos referencias al cambio de régimen. Incluso en la escasa información que acompaña a cada uno de los bocetos, y el

carácter críptico de muchas de las fallas, especialmente las políticas, son evidentes las alusiones. Por ejemplo, en la falla Ripalda-Soguers, que es una falla escenario, puede verse a un toro embistiendo a varias figuras. Una de ellas, la que acaba de ser corneada y va por el aire, lleva inequívocamente la corona de los borbones: «El bou s'arranca bufant / i tira per l'aire tot / lo que li pòsen davant» (1932: 22). No todas las referencias son, sin embargo, tan entusiastas: «En este règim i aquell / del biberó hi ha qui xupla / per a unflar-se bé la pell» (1932: 22), dice la falla de la calle En Corts. La de la calle Cirilo Amorós, el gran eje transversal del ensanche de clase alta, «segons és la situació, / canvien certs centres de poble / les banderes del balcó» (1932: 22). alguna falla incluso ya en el 32 señalaba la voluntad de avanzar en la revolución social. Obviamente, para los falleros de la calle Baja, el laicismo de la naciente República no bastaba: «A falta de procesons / ara en els pobles pasegen / als caciques en sillons» (1932: 24). Enigmático me resulta el sentido de la falla de la Plaza de la Pertusa. En cualquier caso, sin embargo, es un documento interesante de las expectativas generadas por el nuevo régimen, la sensación de que cualquier cosa podía pasar: «El comunisme estos dies / ha vengut de Rusia a Espanya / a ensayar ses utopies» (1932: 27).

Algunas fallas, sin embargo, mostrarán los aspectos más reaccionarios de la cultura popular. La perspectiva del voto femenino en las elecciones será el tema central de varias de las fallas de ese año: la falla de la calle Balmes muestra su absoluta oposición: «Esta falla se rebota / perquè en lo vot de la dona / veu el gran perill si vota» (1932: 23). «Mentre la dona alsa el vol / i en les eleccions se mescla / ell fa bullir el perol», sentencia la falla Puerto Rico y Cádiz (1932: 30). Ambos monumentos presentan figuras masculinas realizando tareas domésticas. La Plaza del Ángel, por su parte, mostraba en el remate una figura femenina sentada seductoramente sobre una urna (1932: 31).

«Molt de ninot, molt de xisme / per a vindre a proclamar / el triunfo del feminisme», afirman los versos que acompañan a la falla de la plaza Calatrava (1932: 23). Más allá del tono de la sátira, resulta interesante comprobar hasta qué punto era perceptible para los valencianos de 1932 el cambio en el rol social de la mujer y su creciente ocupación de la esfera laboral y la esfera pública. La palabra «feminismo», así, en un sentido muy laxo, se había hecho presente en el léxico popular de aquellos años. Otro tema objeto de la sátira fallera es el divorcio, Aparece tratado en diversos tonos por fallas diferentes. «No obstant la llei del divòrs / les pobres giques no tenen / a qui entregar els seus cors» (1932: 24), dice la falla de la Plaza de la Encarnació. «Después quisà hagen plor / pero ara estan alegres / qu'els han donat el divòrs» (1932: 32), constata la falla de la calle de les Danses. Más

contundente en su rechazo resulta la falla de la Font de Sant Lluís: «El divors donarà lloc / a escenes tan tragicòmiques / ¡bé està condenarlo al foc» (1932: 26).

Por cierto que frente a esta tendencia misógina de algunas fallas, la revista *Pensat i Fet* incluirá en el su número de 1935 el artículo «El feminisme en les falles», firmado por Teresa Calatayud i Ribes. Con una actitud pedagógica y conciliadora, intentará hacer frente a estas actitudes reaccionarias y sexistas: «D'acord en que les falles siguen la sàtira, la crítica i la ridiculització de tot lo que puga i dega ser ho; però jamai deuen ésser la burla sens consciència als drets aconseguits pel dret de la raó» (Calatayud, 1935: 33).

El número correspondiente al año 1932 es, sin embargo, con mucho, en el que más referencias al contexto político encontramos. En los números de los cuatro años siguientes, aunque nunca dejarán de aparecer del todo, sí que se hacen menos frecuentes.

El tema que más atención merece, como no podía ser de otra forma, es el del frustrado estatuto de autonomía del País Valenciano, paralizado por culpa de las divergencias entre los partidos políticos, que bloquearon su redacción y, por supuesto, su aprobación. Así, en el número de 1933 un auca firmada por Pep (Ricard Sanmartín) y Vercher (1933: 8), llevaba el significativo título de «Una bellesa fallera / dona, en estos moments crítics, / una lliçò de primera / a uns fallers... i a molts polítics». Contaba la historia de una comisión de falla dividida precisamente por la cuestión del estatuto: «Mitja Comisió declara / que vol l'Estatut d'Alcira; / l'atra mitja —¡cosa rara! — / pel de Molvedre suspira. / I per tantes etiquetes, / esta Comisió fallera / acaba partint palletes». Será la belleza fallera la que intervendrá como mediadora y pondrá fin al conflicto, en lo que se presenta como un modelo para la política valenciana: «I foren tan poderoses / les raons que'ls va donar, / que les dos parts sedicioses / les paus volgueren jurar. / I ella digué: ¿No'ls pareix / que'ls partits en l'Estatut / debien fer lo mateix?».

En ese mismo número, el poema «Entruperis», de Josep Maria Bayarri (1933: 9), sobre el mismo tema, tiene un tono bien diferente. En él, como por otra parte es característico de su autor, encontramos un exaltado tono nacionalista, definido en este caso ya sin más como separatista, atacando, eso sí, con la misma saña al centralismo español, y al catalanismo. A Josep Maria Bayarri entre otras cosas nos lo encontramos en la genealogía del secesionismo lingüístico, y como tal sería invocado en los años 80, en la llamada Batalla de Valencia. Sin embargo, como vemos en este poema, y en su propia ortografía, su postura es todavía más identitaria que lingüística. Y, en el aspecto lingüístico, su defensa de determinadas opciones dialectales no implicaban desde luego todavía la secesión. Lo reproduzco íntegramente:

Respirem per la nafra, germans «separatistes»,
posant fòc d'esperança sobre '1 glas de les tristes
hores i a sobre d'estes falles, i encara enans...
Respirem per la pròpia ferida, valencians!

I atiem als tions; el «Valencia d' España»
i 1' «Estatut» tal com nos i' adobe 1' Azaña;
tot el «regionalisme» '1 «valencianisme» de
1' «Espanya gran» dels fétits «patriotes» de *double*.

El xòrc «federalisme» d' En Pi, com 1' «autarquia»
de Mella i els de «la possible autonomia»;
això de «la Unidad Hispana» o «Catalana»,
o del «acatamiento al régimen»... la insana

figa del «bilingüisme» i això de «la Región»,
i 1' «amb» i el «doncs» i el «cús-me-les»?! extrangers alamón...

I, per sobre les cendres de tanta horror mefítica,
política—la nostra—política i política!!

También algunos monumentos falleros se harán eco del tema a lo largo de estos años. «L'estatut és cosa noble / però ja estem dividits / com les músiques de poble» son los versos que explican la falla de la calle Guillem Sorolla de 1933 (18). También la falla de la calle Maldonado de ese año se ocupa del tema: «Si no et mòstres convesut / tocaràs el violó / i no tindrás l'Estatut» (1933: 25). En 1934, según los redactores del *Pensat i Fet*, diferentes figuras literarias e históricas servirán de pretexto para reclamar el estatuto: «El Palleter que ha vingut a dir / baixeu de la lluna / i aneu a per l'Estatut» (1934: 24), en la falla de las calles Dr. Montserrat y Borrull. «Si en un empenyo tosut / no peguem, com el Quijote, / no tindrem nostre Estatut», en la falla de las calles Pizarro y Cirilo Amorós (1934: 30).

El valencianismo político de la revista se manifestará en otros elementos de la línea editorial. Por ejemplo, a partir de la aprobación en diciembre de 1932 de les Normes de Castelló para el valenciano, que, con algunas matizaciones dialectales, asumían las reglas ortográficas del Institut d'Estudis Catalans, la revista, no sólo las adoptará inmediatamente, sino que hará campaña activa para que las comisiones falleras las adopten también. Un poeta festivo, así, logrará ser aceptado por el padre de su novia por ser el único del concurso de Lo Rat Penat de ese año en haber adoptado las nuevas normas ortográficas en el diálogo: «Un poeta desairat / pel jurat del rat penat / però que al fi, triomfador / logra vore'l seu amor», de Josep Maria Esteve Victoria (1933: 33-34). «Si tots feren lo que jo» —explica el poeta protagonista— «pronte se voria unida tota la familia literaria valenciana».

En el número de 1934 se incluirá un artículo de Antoni Senent i Micó, Presidente de Acció Nacionalista Valenciana titulado «El valencianisme i les falles». En él trata de enfrentarse a la identificación de la identidad valenciana con las fallas. «El valencianisme no són les traques ni les festes, sinó el sacrifici i l'estudi i la lluita feixuga i monòtona de cada hora» (Senent i Micó, 1934: 16). Evidentemente, aquellos nacionalistas valencianos de la República estaban empeñados en evitar la folklorización de la identidad valenciana. Se trata de otro más de los proyectos políticos perdidos con la Guerra Civil y que hoy se nos antojan irre recuperables. «El País Valencià no es tan sols una festa de poble, és una patria que jau i que cal del nostre esforç per a redreçar-se» (Senent i Micó, 1934: 16).

Por supuesto, podremos encontrar a lo largo de estos años también referencias a otros temas sociales y políticos. El socialista Eduard Buil (1933: 36) escribía un poema titulado «Foc d'ideal» en el que concentra muchos de los ideales de la Segunda República:

Que el foc de la falla penetre en les ànimes
dels bons valencians,
que encenga sa vida i pòse sa força
en sa voluntat,
voluntat de viure, d'anar cap a Europa,
de fer el demà,
un demà magnífic: progres en l'industria,
progrés en el camp,
progrés en les lletres, plenes d'armonia,
vida en la ciutat,
ensemps europea i ben valenciana.
L'esperit en pau,
Una pau dinàmica, viva i vibradora,
i evolucionant
cap a nòves normes de major justícia
de l'ambient social

El poema «Reclam», de Josep Monmeneu i Gomeç (1934: 35), se dirigía «als que engegats per l'odi es volen fer a trossos», para proponerles las fallas como una alternativa festiva a la violencia. Jesús Morante Borràs, en 1935 (35) firmaba el poema «la falla que jo faria», en el que proponía algunas cosas que deberían ser quemadas en las fallas. Junto a los comerciantes que engañan en el peso, o las grandes compañías, aparece también los concejales y los diputados, en un claro síntoma del desapego hacia el sistema político y hacia la política que fue atizado por determinados sectores y fue erosionando la estabilidad de la República: «El diputat curt de talla / que cobra i li té igual tot; / el que al sò que toquen balla, /

mentres el poble badalla, / sens que per ell fasa un brot, / eixe ¡de cap a la falla!» (Morante Borrás, 1935: 11).

En el número de 1936 encontramos un poema firmado por el veterano escritor Francesc Roig Bataller titulado «Bunyols calentets», que repasaba los acontecimientos políticos ocurridos en aquel año que no había hecho más que comenzar: «Desde que entrarem en el / any mil noucents trenta sis, / veig que està el nostre país / fent bunyols i no de mèl». El poeta lamentaba la disolución de las Cortes, la convocatoria acelerada de elecciones y «les absurdes aliances / per formar el doble front» (Roig Bataller, 30: 15).

Pero además de estos textos dedicados explícitamente a la política, es posible encontrar aquí y allá bromas en textos cómicos que de un modo u otro reflejan el ambiente agitado y dinámico de la política de aquellos años y la incorporación a la vida cotidiana de los españoles de prácticas democráticas y de reclamaciones de derechos. «¡Ací es sindica hasta el gat!» es el título del breve relato de Antoni Lanzuela Álvaro (1934: 17), que narra el intento de fundación de un sindicato de ninots de falla. Sobre una huelga de ninots trata el poema «Conflicte fallero», de Pepe Ángeles (1933: 14). «Companyeros, ¿asò es sesió fallera o parlamentaria? Entre uns i altres no fem més que estraletjar, però no anem al gra». El poema «Sugerències apròp de la Constitució Espanyòla», de Rafel Gayano Lluch (1933: 33) hace bromas sobre la definición que la Constitución republicana hacía de España como una «República de trabajadores de todas clases». Esto se planteaba como un problema, ya que «desde que'l mon es mon / i es pòn el sòl per darrer, / que'l treball sempre ha segut / de pòc agrado en la gent».

Además, claro, se pueden señalar los temas tratados por algunas fallas durante estos años: la «lluïta entre el capital y el treball» en la Plaza de la Pertusa (1933, 22), un «monstre que dona horror», y que muy probablemente aludía «als que se xuplen / la sanc del treballador» (Plaza Sant Miquel, 1934, 33). El año siguiente, en la calle Cuenca, encontramos a «el Dragó del capital» (1935: 23); «El poble plé de furor / està destruïnt a palos / a eixe polp enredraor», explicaban los versos sobre el boceto de la falla de la Plaza del Pilar y Torn de l'Hospital (1935: 16).

La política sirve como pretexto para chistes, como por ejemplo el de la falla de la Gran Vía Ramón y Cajal de 1933, aunque en este caso la evolución de los acontecimientos políticos daría un giro insospechado al sentido de la broma: «Si me mires me commous. / Quant se casarem? (El guarda:) / Quan putje al poder Lerroux» (22).

Asomarse a las páginas de la revista *Pensat i Fet* de estos años, entonces, nos permite reconstruir las fiestas de las fallas de aquella Valencia democrática, su

dinamismo cultural y social, su voluntad de modernización, su pluralismo político. Nos llegan ecos de los debates inconclusos de aquellos años, de los proyectos políticos que nunca llegarían a concretarse, de los sueños de vertebración social y cultural, de conquista de derechos por parte de las mujeres, de avances en la justicia social y en la libertad para ese pueblo que cada marzo celebraba las fallas y se reconocía como pueblo en torno al fuego purificador de San José. Es como asomarse al paisaje antes de la tormenta. Y es tentador imaginar los futuros que autores como Eduard Buil imaginaban. Futuros alternativos al que finalmente acabaría por concretarse, en esa pesadilla sostenida que canceló todos los sueños: el triunfo del fascismo y, después, la Restauración de una monarquía corrupta que hoy está dando tal vez sus últimos estertores.

Leer *Pensat i fet* de estos años nos permite imaginar por un momento que no ha estallado la guerra, soñar que nada es todavía inevitable. Después del número de 1936, sin embargo, la publicación se interrumpe. El siguiente, el de 1940, nos despierta de nuestras ensoñaciones. En la portada, un San José impresionista. En la página 7, un retrato de Franco sobre la silueta de un águila. En la siguiente, el editorial nos confirma que, en efecto, el hiato en la publicación de la revista, corresponde en realidad a un abismo. La sociedad es otra, el tiempo es otro, el tono es otro. «La victoria que l'espasa de Franco aconseguí per a Espanya, ha fet possible el reviscolament de velles tradicions, esmortides pel materialisme irreligiós i cínic del marxisme». La libertad, los sindicatos, la modernización, la justicia social, el feminismo, resultan palabras absolutamente ajenas a este universo. Parecen ahora sí, soñadas, desvanecidas como sueños una vez despertados a una vigilia atroz. Era demasiado bonito para ser verdad. Esta es inexorable, implacable, la realidad. Las fallas de 1936 habían pasado. Se habían consumido, y de sus llamas no quedaba ni siquiera el rescoldo. De algún modo, con ellas acaban las fallas alegre y carnavalescamente populares que venían del siglo XIX. Sus cenizas son las cenizas de una época, y de todos sus porvenires soñados. Parafraseando al personaje protagonista de *Las bicicletas son para el verano*, quien sabe cuando habrá otras fallas...

BIBLIOGRAFÍA

ADEF 2011: Associació d'Estudis Fallers: «*Pensat i Fet* en la festa de les falles». En Associació d'Estudis Fallers (Ed.), *Pensat i Fet. València, 1912-1972*. Valencia: Faximil.

Ángeles, P. (1933). «Conflicte fallero». *Pensat i Fet*, 27, 14.

Ariño, A. et al. (1990). *Historia de las Fallas*. Valencia: Biblioteca de Levante-EMV.

Bayarri, J. M. (1933). «Entruperis», 27, 9.

Buil, E. (1933). «Foc d'ideal». *Pensat i Fet*, 27, 36.

Calatayud i Ribes. (1935). «El feminisme i les falls». *Pensat i Fet*, 29, 33.

Esteve i Victòria, J. M. (1933). *Pensat i Fet*, 27, 33-34.

Eve, P. y Vercher. (1931). «Mentres els pares disputen un punt constitucional, una parella de novios se declara cantonal». *Pensat i Fet*, 25, 11.

_____. (1932). «Sols son capás els falleros de convertir en bons gics a uns terribles bolchevics que duien propósitos fieros». *Pensat i Fet*, 26, 17.

Gayano Lluch, R. (1932). «Lo que habíen de cremar». *Pensat i Fet*, 26, 21.

_____. (1933). «Sugerències apròp de la Constitució Espanyòla». *Pensat i Fet*, 27, 33.

Lanzuela Álvaro, A. (1934). «¡Ací es syndica hasta el gat!». *Pensat i Fet*, 28, 17.

Monmeneu i Gomeç, Josep (1934): «Al servei del turisme. Reclam», *Pensat i Fet*, 28: 35.

Morante Borràs, J. (1935). «La falla que jo faria». *Pensat i Fet*, 29, 11.

Pensat i Fet. (1932). «Bocetos de les falles d'enguany», *Pensat i Fet*, 26, 22-32.

_____. (1932). «Una falla que fon profética», *Pensat i Fet*, 26, 13.

_____. (1932). «Els regidors valencianistes i les falls». *Pensat i Fet*, 26, 18-19.

_____. (1933). «Bocets de les falles d'enguany». *Pensat i Fet*, 27, 18-30.

_____. (1934). «Bocets de les falles d'enguany e itinerari per a recórrerles totes». *Pensat i Fet*, 28, 18-34.

_____. (1935). «Bocets de les falles d'enguany e itinerari per a recórrerles totes». *Pensat i Fet*, 29, 15-27.

_____. (1940). «En aquest renàixer d'Espanya», *Pensat i Fet*, 31, 8.

Pep i Vercher. (1933). «Una bellesa fallera dona, en estos moments crítics, una lliçò de primera a uns fallers... i a molts polítics». *Pensat i Fet*, 27, 8.

Roig Bataller, F. (1936). «Bunyols calentets». *Pensat i Fet*, 30, 15.

Senent i Micó. (1934). «El valencianisme i les falles». *Pensat i Fet*, 28, 16.



REFLEXIONES EN TORNO A TÁNATOS A TRAVÉS DE *LAS HURDES, TIERRA SIN PAN* DE LUIS BUÑUEL

JOSÉ CARLOS VELA BUENO

Consorcio de Universidades Americanas en Madrid (UAlbany, NYU, BU y Middlebury College)

Recibido: 24/10/2016

Aceptado: 13/12/2016

Resumen: En este artículo se trabaja con la pulsión de muerte, tan importante en el arte moderno, a través de *Las Hurdes, tierra sin pan* de Luis Buñuel. Se registran las formas más significativas en que dicha pulsión aparece en el mencionado documental y se tematizan en torno a la dualidad entre biofilia y necrofilia (entendida en sentido general, no sólo sexual) de Erich Fromm. Finalmente paso a una deconstrucción de dicha dualidad, o sea, a mostrar sus limitaciones como polaridad jerárquica.

Abstract: This article explores the death drive, a relevant concept in modern art, in *Las Hurdes, tierra sin pan*, by Luis Buñuel. The most significant forms in which this impulse appears in the mentioned documentary are analyzed and set around the duality between biophilia and necrophilia (understood in a general sense, not only sexual) from Erich Fromm. Finally, I will proceed to a deconstruction of that duality, what means, showing its limitations as a hierarchical polarity.

Palabras clave: Necrofilia, Biofilia, Eros, Tánatos, Deconstrucción, Dualidades Jerarquizadas, Cine, República, Hurdes, Buñuel.

Key words: Necrophilia, biophilia, Eros, Thanatos, deconstruction, hierarchical dualities, cinema, Republic, Hurdes, Buñuel.

Vela Bueno, José Carlos. «Reflexiones en torno a Tánatos a través de *Las Hurdes, tierra sin pan* de Luis Buñuel». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 95-109. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1.13>. ISSN: 2530-8238

I

Las Hurdes, comarca situada en la frontera entre las provincias de Cáceres y Salamanca, fue hasta comienzos del siglo XX una tierra que despertó interés, un interés casi legendario, por razones que ya especificaré, en ciertos sectores de la intelectualidad española por sus extremas condiciones de pobreza y marginación. Tierra pobre en la que no había, según Buñuel, más que “piedra, brezo y cabras” (1998: 160).

Fue el francés Maurice Legendre, director del Instituto Velázquez de Madrid, el intelectual cuyo trabajo llamó más la atención sobre esta comarca, investigó durante largo tiempo sobre los hurdanos y esto, finalmente, desembocó en una tesis doctoral que tuvo seria repercusión en los intelectuales primero (conocidos son los casos de Marañón, Unamuno, Buñuel, etc.), y, posteriormente, en los políticos. Tanto es así que el rey Alfonso XIII realizó dos viajes propagandísticos a la comarca.

Hablamos de una zona con unas condiciones de subdesarrollo brutales, y, si se me permite la expresión, espectaculares, como se documenta en el filme de Buñuel *Tierra sin pan*. Había en esta comarca dificultades extremas para encontrar suelos donde labrar, tanto que sus habitantes tenían que crear las superficies cultivables para poder producir un poco de alimento. Se añadía a ello el grave problema del paludismo contagiado por la picadura del mosquito anopheles que se criaba en las charcas formadas por la sequía veraniega. La pobreza era tal, que el pan duro era un lujo para estas gentes¹.

En Diciembre de 1933 se proyecta el filme por primera vez con comentarios en vivo de Buñuel, en ese mismo año, en Noviembre, las derechas han ganado las elecciones y comienza el bienio negro, con gobiernos compuestos por políticos que dirigen una república que no aceptan, en tal ambiente se comprende que el filme fuese prohibido². Buñuel cuenta que buscó la ayuda de Marañón y este no colaboró con él por criterios de estrecho nacionalismo³.

¹ Estas primeras líneas de mi escrito son introductorias, este no es un texto de investigación histórica y cultural sobre el documental de Buñuel, tal investigación ya se ha realizado con todo detalle en gran variedad de trabajos, remito al lector a los estudios que aparecen en la bibliografía de Gubern, Mendelson y Brisset.

² Así entendía Buñuel esta prohibición en su entrevista con Bazin y Valcroce: «Fue prohibida por la República española como algo deshonoroso para España y denigrante para los españoles. Las autoridades estaban furiosas, y habían solicitado a las embajadas que la película no se pasase ni en el extranjero, porque era injuriosa para España. Por eso no se proyectó en París hasta 1937, en plena guerra de España» (19).

³ Según Buñuel, Marañón le dijo que en vez de mostrar tanta fealdad debería haber mostrado «las danzas folklóricas de La Alberca, que son las más bonitas del mundo» a lo cual el cineasta, según su versión,

Hasta el triunfo del Frente Popular en 1936 *Las Hurdes, Tierra sin Pan* no obtuvo permiso para su exhibición pública. Pero inmediatamente la guerra civil frustró la divulgación del filme. Ese mismo año Buñuel fue a París como director de la Oficina de Información de la Embajada de España, lo que explica que el documental, que en un principio fue montado sin sonido, fuese comercializado en Francia con voz en lengua francesa. Tuvo buenas críticas pero no fue incluido en el Pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, lo cual le lleva a pensar a Jordana Mendelson que el carácter tenso, tanto en su concepción como en la recepción de este filme, hizo que *Tierra sin Pan* no encajase bien en el propagandismo de dicho pabellón⁴, en el que, curiosamente, Buñuel estuvo al frente del área audiovisual. En las páginas que siguen voy a argumentar que la necrofilia (entendida no sólo en su dimensión sexual), como un componente de su vanguardismo, es uno de los aspectos que hacen que este documental resulte tan indigesto a tantos espectadores.

Este filme hay que entenderlo en el contexto de la intensa concienciación política que se vivió en la intelectualidad española durante la República y de la que participó Buñuel, en esos momentos militante comunista; estos son los llamados por Gubern y Hammond años rojos de este director de cine. Es en este sentido, además, muy interesante que *Tierra sin pan* sea un caso de colaboración entre anarquistas y comunistas. Acín, conocido activista cultural aragonés que, según Buñuel, le financió la película con un billete premiado de lotería, era de ideología anarquista, también participaron el fotógrafo rumano Elie Lotar, Pierre Unik como ayudante y el historiador del arte, anarquista y también maño, como Buñuel y Acín, Rafael Sánchez Ventura. Gubern y Hammond citan una firma colectiva que dice:

le respondió que: «al decir de sus habitantes, cada país tiene los bailes más bonitos del mundo y que el demostraba un nacionalismo barato y abominable. Después de lo cual me marché sin añadir una palabra y la película siguió prohibida» (1998: 161-162).

⁴ Cito directamente el texto de Mendelson: «Why *Land Without Bred* was not included in the Spanish Pavilion continues to raise questions about the relationship between form and politics that has directed my analysis of the film's history during the Second Republic. In light of the polarization of culture that took place during the Civil War, when culture came to be considered as powerful a weapon as a firearm, the photographs and films chosen for inclusion in the Spanish Pavilion took on the value of political manifestoes. However, unlike the manifestoes issued during the early 1930s, these statements were meant to instill a sense of security and stability in the eyes of foreign visitors to the pavilion. The message of the Spanish Pavillion was one of defense, not offense. As we have seen, *Land Without Bred* was imbued from inception to reception with political and aesthetic tensions. Although it could be shown as a testimony to Spain's previous ills and poverty, such a shocking vision of Rural Spain was not easily inserted into the fold of the pavilion's propagandistic program» (90).

Saludos comunistas
Buñuel
Recuerdos anarquistas
Acín
Salud!
Sánchez Ventura. (179-180)

Sin embargo, esto no nos debe llevar a pensar que el interés que hubo en las primeras décadas de siglo por la pobreza en la comarca hurdana fuese exclusivamente revolucionario⁵. Legendre era conservador y Unamuno por aquellos años no era precisamente de izquierdas, como luego mostrará su actitud ante la guerra civil. Y es que el interés que despierta esta tierra de las Hurdes, a esto voy a partir de ahora, va más allá de las motivaciones de cambio social, que, desde luego, no niego estén presentes en este documental.

Tanto a Buñuel como a Unamuno les impresionó no sólo la pobreza de los hurdanos, sino su heroica lucha por la supervivencia. Es significativo que dos intelectuales de orientaciones artísticas y políticas tan diversas coincidan en la admiración de los hurdanos. Ambos concuerdan en una visión romántica de la lucha de este pueblo marginado por mantenerse históricamente a resguardo de los poderes eclesiásticos y estatales, y de su lucha a contracorriente en una tierra sin pan tocada por la penuria⁶.

II

Cuando hablo de romanticismo me refiero a este movimiento como a una de las grandes fuentes de la modernidad que afecta a muy diversas tendencias como el simbolismo, el cambio de siglo -en la cultura en lengua española destaca la llamada “generación del 98”-, además de movimientos posteriores incluidos las vanguardias -entre las cuales destaca el surrealismo en el que Buñuel militó y que tan honda huella dejó en sus trabajos posteriores-. El irracionalismo y rebeldía de ciertos movimientos de vanguardia, especialmente el surrealismo, beben de la fuente romántica, cito a Octavio Paz:

Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre el romanticismo y las vanguardias. Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones -erotismo, sueño, inspiración-

⁵ De hecho, el interés legendario por Las Hurdes viene de lejos, Lope de Vega con *Las Batuecas del Duque de Alba* es uno de los autores que más contribuyó a la leyenda. Para las referencias literarias a esta comarca anteriores al siglo XX es interesante ver el trabajo de López de Abiada (130-131).

⁶ La cita y comentario que hace Demetrio Brisset de las crónicas de la revista *Estampa* publicadas en verano de 1929 apuntan también en esta dirección (274-275).

ocupan un lugar cardinal; ... (147)

Una de las más consabidas formas de rebelión del romanticismo contra la razón moderna es su retorno nostálgico hacia el pasado y la huida hacia lo exótico. Hay en la mayoría de los escritores del cambio de siglo español, no sólo en la llamada “generación del 98”, una nostalgia por un mundo precapitalista que ven reflejado, sobre todo, en el paisaje, historia y vida mesetarios. Se reivindica la España seca y “negra” de Castilla frente al colorismo del mediterráneo: “Por lo mismo que es triste España es hermosa” (Regoyos y Verhaeren 58).

De este periodo es el libro *España Negra* de Regoyos y Verhaeren en el que se muestra una gran pasión por la España no modernizada del centro y del norte, la España que según ellos se viste de negro y en la que encuentran una belleza trágica. La España distinta, según ellos, de los prosaicos países capitalistas del centro de Europa. Dentro de esa bella negritud, la muerte juega un papel fundamental. Dicen Verhaeren y Regoyos de las coplas populares: «La muerte se instala en España en la vida como en los ensueños; las canciones de amor son de un negro soberbio; ...» (93).

Frente a la modernidad industrializada, se reivindicó, con espíritu postromántico, la España antigua, tradicional, católica. La España de las catedrales medievales. Era una visión que privilegiaba la sombra sobre la luz y el color mediterráneos, por la que podemos situarlos en las antípodas de Sorolla. Del paisaje de San Lorenzo de El Escorial dicen E. Verhaeren y Regoyos «¿qué carácter de aridez hermosa!» (98).

Estos dos autores fueron los más explícitos en esa visión tanática de lo bello, ellos fueron los que con más entusiasmo expresaron esta visión de lo hispano. De un día de Todos los Santos en Madrid dicen: «La muerte es allí una decoración soberbia a la cual la imaginación española bautizada de catolicismo dedica hachones y catafalcos en los cementerios» (96).

La oscuridad lo invade todo en esta visión del país, hasta los monumentos:

En el color de los monumentos se refleja también un país. Las torres góticas de Normandía, Bretaña y Holanda están cubiertas de una capa de humedad, musgo microscópico, produciendo un tono que armoniza con las praderas del Norte donde pastan las vacas; las catedrales de Castilla son de un color pardo amarillento que se confunde con los tonos de sus campos áridos. (104)

España negra, de estos dos autores, es el libro que más lejos nos lleva en esta dirección, pero la exaltación de la negritud, unida al feísmo, formará parte de la

construcción moderna posromántica de España durante largo tiempo, y tendrá una de sus cumbres en las pinturas y en los escritos de Gutierrez Solana titulados *La España negra*. Gubern y Hammond han destacado las concomitancias de los cuadros de Solana con “Las Hurdes”⁷.

Buñuel es ciertamente explícito en su autobiografía en cuanto a su fascinación por lo rural hispano y su desencanto ante el desarrollismo:

Las calles están asfaltadas e iluminadas. Hay agua corriente, alcantarillas, cines y bares. Como en el resto del mundo, la televisión contribuye eficazmente a la despersonalización del espectador. Hay coches, motos, frigoríficos, un bienestar material cuidadosamente elaborado, equilibrado por esta sociedad nuestra, en la que el progreso científico y tecnológico ha relegado a un territorio lejano la moral y la sensibilidad del hombre. La entropía -el caos- ha tomado la forma, cada día más aterradora, de la explosión demográfica.

Yo tuve la suerte de pasar la niñez en la Edad Media, aquella época “dolorosa y exquisita” como dice Huysmans. Dolorosa en lo material. Exquisita en lo espiritual. Todo lo contrario de hoy. (24)

Este mundo antiguo estaba tocado por la muerte: «La muerte hacía sentir constantemente su presencia y formaba parte de la vida, al igual que en la Edad Media» (18). Juntas aquí aparecen la muerte y la nostalgia romántica por lo medieval, lo medieval que, por pertenecer al pasado, es también un tiempo muerto y en ruinas. El medievalismo moderno tiene mucho de melancolía necrófila.

Muerte por la que siente fascinación desde su infancia según anécdota narrada en *Mi último suspiro*:

En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia. Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez. Las aves, de tan ahítas, apenas podían levantar el vuelo. Los campesinos, convencidos de que la carroña enriquecía la tierra, no enterraban a los animales. Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre. Mi padre me agarró del brazo y se me llevó de allí. (17)

En esta dirección cobra especial sentido el paseo por La Alberca que nos dan Buñuel y su equipo antes de llegar a Las Hurdes en el filme que comento. Si se tratase de una película de ficción, ya sabemos que los documentales son también filmes de ficción, este pueblo salmantino sería un marco que nos prepararía para el espectáculo patético que vamos a ver después. De la Alberca no se hace énfasis en su bello folclore, como hubiese querido Marañón, sino en

⁷ «Existía ya por entonces, en las artes plásticas, una tradición de “feísmo”, en cuya estirpe se encuentran Goya, Toulouse-Lautrec, James Ensor, Regoyos, Otto Dix, George Grosz... Y, en España, su máximo representante era, por entonces José Gutiérrez Solana {...} El tremendismo de Solana es el que más se avecina al de la película de Buñuel y no parece casual que su obra pictórica fuera expuesta en el Pabellón Español de la Exposición de París de 1937, pues representaba a la perfección, y más explícitamente que *Guernica*, a la España trágica de la Guerra Civil» (186).

un ritual de barbarie y muerte, como es la decapitación de los gallos por parte de los mozos del lugar.

Hay una fascinación romántica, no incoherente en absoluto con el pasado surrealista de Buñuel, por los aspectos atávicos de esta zona, una fascinación por la superstición (el niño lleno de amuletos) y la crueldad, una belleza contradictoria, de “horror placentero” si usamos las palabras de Burke, el teórico de lo sublime. Hay un sentido de lo atávico, lo atávico medieval en este caso, y lo sublime en las secuencias dedicadas al monasterio de la Alberca que vemos después.

Del pueblo pasamos a un segundo marco de preparación del estado de ánimo del espectador, el monasterio. En un documental tan breve y dirigido a despertar la conciencia política sobre la pobreza en las zonas rurales, llama la atención que se “pierda” tanto tiempo en este prólogo que no contiene comentarios sobre la situación social de los campesinos. La filmación de este lugar encierra unas digresiones que no tienen mucho que ver con las precariedades materiales de los hurdanos, podrían parecer innecesarias, pero tienen enorme sentido si las vemos como partes de la estrategia de suspense que sostiene el filme. En vez de dirigirnos directamente al lugar donde reina la muerte y el dolor, se nos conduce, preparándonos el ánimo para ello, por un espacio misterioso del que se dice imperan los sapos y las víboras, o sea, animales típicos de las formas de lo grotesco más oscuro y de la iconografía de lo siniestro.

Y, sobre todo, desde el punto de vista de la estética romántica y sus derivaciones modernas, me parece de enorme interés la presencia de las ruinas en las imágenes de dicho monasterio. Las ruinas, metáfora romántica del paso del tiempo, de la voracidad de la naturaleza, de la capacidad creativa y destructiva de la misma. La ruina, visión nostálgica de otro tiempo, un tiempo heroico y de una irracionalidad distinta del pragmatismo de los tiempos modernos. La estética de la ruina conlleva un canto necrófilo al pasado frente a la superficialidad del mundo actual.

En este prólogo de la Alberca, varias veces se nos anuncia la tierra sin pan a través de planos generales en los que vemos las montañas de una tierra que es llamada laberíntica por la narración en palabras del filme. Esta alusión al laberinto me parece sumamente interesante, pues, simbólicamente, el camino hecho para confundir al caminante establece una intensa analogía sobre las trabas que la mente pone para llegar al final del inconsciente. El minotauro, la bestia, lo primario residen al fondo de dicho laberinto donde muchos mueren antes de llegar. Por ello, por contener metáforas que se asocian a lo inconsciente, la figura del monstruo mitad animal, mitad hombre, ha sido tan frecuentada por el arte moderno; pensemos en Picasso; además, una de las publicaciones más

importantes del surrealismo se llamaba *Minotaure*. Las Hurdes, por ello, tal y como están preparadas por la estrategia narrativa de este texto se revisten de la fuerza oscura de un espacio sombrío teñido de muerte.

Este tiempo de planos generales a los que me refiero, en la ficción incrementaría el suspense hacia el espacio de sombras que luego vamos a ver. Generales panorámicos desprovistos de presencia humana que recuerdan los paisajes sublimes románticos, que recuerdan allí donde la naturaleza nos llama a su belleza con ambigüedad, como un infinito en que está la llamada de lo salvaje y al mismo tiempo la negatividad del atrayente abismo⁸. Hay en estos paisajes románticos una profundidad devastadora que se pierde en una lejanía esquiva e impasible. Se pinta, se filma en ellos, un deseo de retorno al Espíritu de la Naturaleza y al mismo tiempo la fatal aniquilación que este deseo comporta⁹.

Después de La Alberca pasamos ya directamente a las Hurdes Altas, la peor zona de la comarca en términos de condiciones de vida de sus habitantes, hay razones políticas y propagandísticas para escoger la peor zona, pero la crítica revolucionaria convive aquí (no se contrapone) a una presencia constante de la crudeza y el tremendismo (que aparecen, por otro lado, en casi toda la obra de Buñuel, en distintos momentos de su producción).

Posteriormente, tras uno de estos grandes planos generales, comienza la visión repetida de la muerte, con un énfasis que se acerca a esta estética trágica de lo negro a la que me he referido. La cabra, el burro, el bebé, la niña. Todas muertes espectaculares y fingidas (es decir, no reales, preparadas para hacer más efectista *Tierra sin pan*), lo que nos puede llevar, por un lado, a reflexionar, como ya se ha hecho en diversas investigaciones, sobre la manera en que Buñuel juega con las formas de documental aceptadas en su tiempo, y, por otro, sobre esa necrofilia que recorre el texto¹⁰.

⁸ Sobre los abismos me parece interesante citar estas palabras de Buñuel refiriéndose a sus años de militancia surrealista: «Nuestra moral {...} exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas» (1998: 122).

⁹ Cito a Rafael Argullol: «En realidad la fascinación del romántico por la Naturaleza está directamente relacionada con la “doble alma” de ésta: se siente atraído, si, por la promesa de totalidad que cree ver en su seno y, como tal, recibe el impulso se sumergirse en ella, pero, al mismo tiempo, no está menos atraído -terroríficamente atraído, podríamos decir- por la promesa de destructividad que la Naturaleza lleva consigo» (94).

¹⁰ En la siguiente cita Víctor Fuentes nos ofrece un claro recuento de la aparición de la muerte en este filme, junto con la interpretación de algunas de dichas imágenes fúnebres: «Al comienzo, en la zona superior de la fachada de la iglesia de La Alberca, contemplábamos un nicho flanqueado por dos calaveras “que parecen presidir el destino del pueblo”. Más adelante, a paso callado, llegará la muerte a llamar a la puerta de los hurdanos. Hacia el final, asistimos al velatorio y entierro de un niño. La impresionante imagen del padre empujando por la aguas del río el ataúd (cuna-barca de Aqueronte) del niño tiene mucho de visualización de los famosos versos de Jorge Manrique -“Nuestras vidas son los ríos”, quitaesencia de ese sentir -tan presente en la vida y la literatura españolas- de la muerte como desembocadura natural de la vida. A partir de este momento, vida, tiempo y muerte fluyen juntos hasta el final de la película. Pasamos del cementerio a la iglesia y de ésta al oscuro interior de una casa-cueva-

También, en este sentido, llama la atención la forma tan espectacular y enfática en que se filman estas muertes, por ejemplo, la angulación con que vemos la caída de la cabra. También la idea de un burro que muere a causa de los picotazos de las abejas es dolorosa, como lo es la mirada a la boca herida de la niña. Hay en todos estos pasajes una poética no sólo de la muerte, sino del dolor; una poética del sadomasoquismo que ya estaba en *Un perro andaluz* y volverá a aparecer en muy diversas maneras en el cine de Buñuel. Esta proliferación de la muerte y el dolor, expresadas en su máxima crudeza, contiene, en coherencia con la reciente militancia surrealista de Buñuel, un componente de expresión de lo escondido en la caverna del inconsciente, y, junto a este, un componente político, pues a través de esta aparición de lo grotesco en su dimensión más sórdida, se intensifica la expresión de precariedad de las gentes en Las Hurdes. Se podría reflexionar hasta qué punto este filme tiene una estética expresionista.

Como he dicho anteriormente, esta intensa pulsión de muerte que vemos en ciertos sectores de la cultura peninsular, viene de una fuerte corriente necrófila que recorre el romanticismo (recordemos los suicidios y las muertes por vidas autodestructivas de los jóvenes románticos). La muerte era para ellos la aniquilación del ego (yo diría también del ego burgués utilitarista) y la entrega a la naturaleza, a la fusión con el todo, además del desprecio de un mundo filisteo, vulgar. Esta tendencia a la aniquilación, no siempre es celebrada como un encuentro místico con la totalidad, sino como una inmersión desesperada en una visión al mismo tiempo grotesca y siniestra del mundo. Esta necrofilia, como tantas otras orientaciones románticas, seguirá viva en las futuras bohemias y vanguardias modernas¹¹.

III

Pero también la necrofilia recorre la ideología y la sentimentalidad fascistas. Erich Fromm comenzaba su capítulo sobre la necrofilia y la biofilia en *El corazón del hombre*, significativamente, con un famoso ejemplo español, el enfrentamiento de Unamuno en 1936 contra los fascistas en el Aula Magna de la Universidad de

útero materno, en donde encontramos a la familia ya citada acostada a ras de suelo, envuelta en sus harapos. La analogía de su sueño-muerte aparece alegorizada en la figura medio fantasmal de la vieja que ronda por las calles, agitando una campanilla y salmodiando: “No hay nada mejor para mantenerse despiertos que pensar siempre en la muerte. Rezad un avemaría por el reposo del alma de ...”. ¿El alma del niño muerto? ¿La de los hurdanos? ¿La nuestra?» (54)

¹¹ Esto dice Argullol sobre la muerte en el romanticismo en general y en la pintura romántica en concreto: «Al comentar las palabras de Leopardi, “el amor y la muerte son las únicas cosas bellas que tiene el mundo”, el crítico Attilio Momigliano ha escrito que para el poeta “más que un sentimiento de la muerte se trata de un *sentimiento del sepulcro*”. Esto se hace totalmente evidente en la pintura romántica para la cual las imágenes de los monumentos funerarios representan la belleza del silencio, de la desolación, del tránsito hacia la muerte» (105).

Salamanca, a no muchos kilómetros de las Hurdes, y pocos años después del rodaje del filme que comento. Allí, rodeado de militares y falangistas, el intelectual que había virado hacia el conservadurismo en los últimos años de su vida y apoyado el franquismo, no pudo soportar la actitud de Millán Astrain y sus seguidores a los que, entre otras cosas, se atrevió a llamar necrófilos, especialmente cuando uno de los seguidores del general gritó «¡Viva la muerte!», el lema favorito de Millán. Tras oír las duras palabras del profesor, el militar gritó «¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!», por lo que fue aclamado por los falangistas. Por poco, el anciano Unamuno, que moriría pocos días después, no fue golpeado por los fascistas allí presentes. El fascismo, en sus múltiples manifestaciones nacionales presenta esta característica común de la glorificación de la muerte.

En *Anatomía de la destructividad humana* y en *El corazón del hombre* Fromm establece una polaridad ética entre la necrofilia y la biofilia¹², ésta, que es el polo positivo, se caracteriza por el amor a lo vivo que se manifiesta en la creación de vínculos análogos a aquellos que biológicamente generan la vida. En oposición a ello el necrófilo rompe los hilos de unión según nos dice en *El corazón del hombre*:

La persona con orientación necrófila se siente atraída y fascinada por todo lo que no vive, por todo lo muerto: cadáveres, marchitamiento, heces, basura. Los necrófilos son individuos aficionados a hablar de enfermedades, de entierros, de muertes. Empiezan a vivir precisamente cuando hablan de la muerte. Un ejemplo claro del tipo necrófilo puro es Hitler. Lo fascinaba la destrucción, y le agradaba el olor de la muerte. Aunque en los años de su éxito quizá haya parecido que sólo quería destruir a quienes consideraba enemigos suyos, los días de la *Götterdämmerung* o Crepúsculo de los Dioses, y el final, demostraron que su satisfacción más profunda estribaba en presenciar la destrucción total y absoluta: la del pueblo alemán, la de los que lo rodeaban, la suya propia.

El necrófilo vive en el pasado, nunca en el futuro. Sus emociones son esencialmente sentimentales, es decir, alimentan el recuerdo de emociones que tuvieron ayer o que creen que tuvieron. (38- 39)

Al individuo necrófilo lo atraen la oscuridad y la noche. En la mitología y la poesía es atraído por las cavernas, o por los abismos del océano, o se le representa ciego.... Quiere regresar a la oscuridad del útero y al pasado de existencia inorgánica o animal. (41)

Es interesante destacar que en este último párrafo, consciente o inocentemente, Fromm está precisamente mencionando algunas de las características de la poética de lo sublime romántico (los abismos del océano, las cavernas y la oscuridad de la noche), que tanto peso tendrán después en otros movimientos modernos.

Al analizar la necrofilia encuentra en Hitler y Himmler personajes paradigmáticos

¹² Es frecuente el uso de la palabra necrofilia en términos sexuales siguiendo la definición que dio de la misma el psiquiatra austriaco Krafft Ebing, quien considera al necrófilo un perverso que disfruta de su contacto sexual con los muertos (430). No es así la forma en que lo entienden Unamuno y Fromm, ambos utilizan la palabra en su sentido etimológico griego y, por tanto, general de atracción hacia la muerte, y no sólo sexual. Lo mismo sucede cuando Fromm se refiere al sadismo y al masoquismo, a los que considera actitudes que inundan todos los aspectos de la vida del sujeto.

de la misma, pero no deja de dar también un repaso a las vanguardias y a otros psicoanalistas como Jung¹³.

Me pregunto qué hubiese dicho Fromm de Regoyos, de Buñuel, de Lorca, de Gutierrez Solana, del joven Dalí; todos ellos, de una forma u otra, tocados por la muerte y, lo más importante, con obras que no entenderíamos sin el impulso de Tánatos.

Como pueden ver, Fromm mete en el mismo saco, guiado por una oposición, que siguiendo el lenguaje derridiano podríamos llamar falogocéntrica, a gentes muy diversas que han dejado memorias muy distintas en la historia de la política y la cultura. Su lenguaje al tratar esta materia (y subrayo lo de esta materia, en concreto, porque el pensamiento de Fromm no es siempre dualista, ni mucho menos), se torna cuasi religioso, dice cosas tales como:

La ética biófila tiene su propio principio del bien y del mal. Bueno es todo lo que sirve a la vida; malo todo lo que sirve a la muerte. Bueno es la reverencia para la vida, todo lo que fortifica la vida, el crecimiento, el desarrollo. Malo es todo lo que ahoga la vida, lo que la angosta, lo que la parte en trozos. La alegría es virtuosa y la tristeza pecaminosa. (48)

Llega inclusive a hablar de santidad: «El necrófilo puro es un loco; el biófilo puro es un santo» (49).

El texto de Fromm desemboca en la oposición bien-mal, nos lleva a la dualidad de dualidades. Bien-mal es la polaridad que más claramente establece la diferenciación entre lo prioritario y lo marginal. El establecimiento de oposiciones es una de las claves, según Jacques Derrida, del pensamiento occidental, del pensamiento lógico, fálico, falogocéntrico, pensamiento de una sociedad patriarcal que ha, según Cixous, establecido «oposiciones duales jerarquizadas» (14). Oposiciones excluyentes de una jerarquía radical, en las que uno «de los dos términos domina al otro (axiológica, lógicamente etcétera), y ocupa el lugar preeminente» (Derrida 67). ¿Qué más clara jerarquía que Bien/Mal? Tan nítida como la contraposición entre la luz y la sombra¹⁴.

¹³ Del futurismo hace una lectura un tanto unidireccional y política, esto dice en *Anatomy of Destructiveness*: «The overt connection between destruction and the worship of technic found its first and explicit and eloquent expression in F. T. Marinetti, the founder and leader of Italian Futurism and lifelong fascist.». Después de citar varios puntos del manifiesto futurista dice: «Here we see the essential elements of necrophilia: worship of speed and the machine; poetry as a means of attack; glorification of war; destruction of culture; hate against women; locomotive and airplanes as living forces» (345).

¹⁴ En *El caminante y su sombra* de Nietzsche se encuentra ya la siguiente digresión sobre el pensamiento polar: «*Hábito de los contrarios*. La imprecisa observación general ve por todas partes en la naturaleza contrarios (como, p. ej., 'cálido y frío') donde no hay contrarios, sino diferencias de grado. Este mal hábito nos ha inducido a querer también entender y descomponer la naturaleza interior, el mundo ético-espiritual, según tales contrarios. Una indecible cantidad de dolor, arrogancia, dureza, extrañamiento, enfriamiento ha venido a incorporarse al sentimiento humano por el hecho de haber creído ver contrarios en lugar de transiciones» (196).

La dualidad de Fromm procede de la división freudiana de instinto de vida, Eros, e instinto de muerte, llamado Tánatos por sus seguidores. El primero de ellos que busca unir y combinar materias orgánicas en combinaciones cada vez más grandes, y el segundo que busca desunir, romper vínculos. Este instinto mortal puede desarrollarse contra los demás, o contra el propio sujeto de forma autodestructiva y se combina frecuentemente con el instinto sexual. Pero en Freud no había la misma urgencia moral que en Fromm, no había una necesidad tan clara de definir un polo positivo y otro negativo, ambos, Eros y destrucción son dos constantes biológicas que luchan a perpetuidad con la victoria final del instinto de muerte. Esta diferencia entre ambos es comprensible porque Fromm, como miembro de la Escuela de Frankfurt, y como uno de los máximos representantes de la izquierda freudiana, tiene una urgencia política en sus escritos que no tenía el padre del psicoanálisis. Fromm está dirigiendo su análisis, sobre todo, a intentar entender el porqué de la barbarie nazi, y, ciertamente, en sus escritos, no sólo en los que menciono aquí, puso mucha luz para entender la bestialidad fascista, no solo en Alemania.

Pero, al rechazar todas las manifestaciones que conllevan la necrofilia, está marginando un enorme potencial de belleza, de expresión de lo reprimido y, muy importante también, de expresión de la muerte como condición de vida, más que como un simple opuesto a ella. En las cosmogonías míticas se funden la vida y la muerte, no existe energía sin el fuego abrasador de la materia. Para que algo viva algo debe morir, para renovarse en vida hay que morir, sin abono no hay crecimiento –se puede hacer una buena metáfora con esos esfuerzos inmensos de los hurdanos para abonar sus suelos-. Las abejas de Aristeo dan miel porque surgen de los carneros sacrificados por el dios. Las visiones puramente solares (como lo es la de Fromm en este caso) reactivas contra la oscuridad, desprecian la sombra, pero en los mitos, los héroes nunca pueden retornar a la luz sin haberse sumergido en una sombra que, entre otras cosas, simboliza el retorno a la oscuridad de lo inconsciente. No entendemos sin esta oscuridad, siempre, entre otras cosas, asociada a la muerte, la larga tradición melancólica que desemboca con toda fuerza en el siglo XIX en las tendencias románticas y postrománticas. Esta fuerza que la muerte tiene para los románticos ha sido analizada con detalle por László F. Földényi en su libro *Melancolía*:

La genialidad romántica es la melancólica aceptación de la muerte, el reconocimiento de que la personalidad deseosa de autonomía no puede realizar su objetivo dentro de este mundo. La genialidad rechaza todo tipo de compromiso; la melancolía, por su parte, recuerda que tal rechazo no es el resultado de una decisión consciente y premeditada, sino un destino: el genio melancólico no puede hacer otra cosa que elegir la muerte. (247)

Esta asunción de la muerte por parte de los románticos tiene un componente rebelde, como máxima renuncia al utilitarismo burgués que, posteriormente, en la vanguardia derivará también en provocación suprema contra dicho utilitarismo. Una provocación que conlleva hablar de lo que oficialmente no se debe hablar salvo que ello vaya envuelto en religiosidad y promesa de otro mundo. La vanguardia es necesariamente destructiva, el vanguardista vive en una dinámica de destrucción y degradación de lo anterior; el término vanguardia es un término militar que alude a la lucha contra lo establecido del grupo reducido de soldados que camina delante del ejército. Buñuel es bastante explícito en este sentido cuando se refiere a sí mismo:

A ello se sumaba en mí cierto instinto negativo, destructor que siempre he sentido con más fuerza que toda tendencia creadora. Por ejemplo, siempre me ha parecido más atractiva la idea de incendiar un museo que la de abrir un centro cultural o fundar un hospital. (1998: 122)

Por otro lado, Fromm no diferencia suficientemente entre la pulsión y la acción, los nazis mataban y torturaban, esto no es lo mismo que sentir la pulsión y hacer que esta quede liberada a través de la expresión. No quiero crear con ello una nueva dualidad, la expresión es un acto, un acto de habla y por ello es también acción, puede ser, por ello, funesta, pero de entrada, no es lo mismo conectar con un deseo e intentar expresarlo, que intentar realizarlo.

Para los surrealistas, y para Buñuel, la expresión de lo inconsciente era sinónimo de liberación. Sacar a fuera, liberar la sombra, abrir el laberinto del Minotauro, era para ellos una forma de liberación de la represión, no sólo de lo sexual, sino de todo lo traumático. Podríamos decir que, sin proponérselo, crearon una escritura de la abreacción. Lo importante en esa filosofía de la abreacción, no sería designar el bien y el mal sino aceptar el impulso y expresarlo. Expresar lo que queda en la sombra, sacarlo a fuera para que no sea sombra. Por ello, la expresión de la necrofilia tal y como aparece en *Tierra sin pan*, en *Viridiana*, en *Tristana* y en *Belle de Jour* es un acto de vanguardismo liberador.

Espero que se entienda que lo dicho en estas líneas no es ni mucho menos una despolitización del documental sobre Las Hurdes, ni tan siquiera una forma de encontrar en él una dimensión contradictoria, hay un aspecto de denuncia revolucionaria en *Tierra sin pan*, pero hay también un aspecto de texto surrealista que Buñuel nunca obvió. Se dan en este documental dos tendencias que han coexistido en la modernidad: la revolucionaria, la que busca el cambio social, y aquella que ha tendido al abismo. Para esta última, la pulsión de muerte y autodestrucción ha formado parte de una concepción sublime del mundo. No

hay una contradicción irresistible entre ambas en *Tierra sin pan*¹⁵, puede haber ciertas fricciones, ciertos desajustes, como los hay, por otro lado, en todos los textos. Más bien, parte de la riqueza de este documental reside en esta duplicidad: es más que un documental sobre una coyuntura concreta, y, al mismo tiempo, es un filme más rico de lo que sería si solamente fuese un ejercicio estético de vanguardia. En este documental, como en los *Olvidados*, como en *Tristana*, *Nazarín*, o *Viridiana*, Buñuel nos muestra que mimesis e imaginación no son dos conductos excluyentes, dos espacios con fronteras contrapuestas. De hecho, no hay mimesis sin imaginación, ni imaginación que se resuelva ajena de cualquier manera más allá de los márgenes de la mimesis.

Sería interesante reflexionar sobre como la expresión del impulso de muerte ha perdido en nuestro tiempo el potencial liberador y provocador que tenía en el tiempo de los surrealistas. Vivimos en un paradigma muy distinto al de Buñuel, el superego de su mundo era el de la prohibición, la represión, o el que exige la palabra a modo de confesión. Por ello, sacar a la luz, escribir a modo de abreacción, era una forma de rebeldía, de provocación. El superego actual, el «gran yo» de nuestro tiempo invita al deseo, demanda del sujeto el placer, y, por ello, la expresión del deseo se ha vuelto la norma en ciertos ámbitos culturales.

BIBLIOGRAFÍA

Argullol, Rafael. (2000). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Áncora y Delfín.

Brisset, Demetrio. (2001). «“Las Hurdes” desde la antropología visual». En Antonio Castro (Ed.), *Obsesión Buñuel* (pp. 264-309). Madrid: Ocho y Medio.

Buñuel, Luis (1999). «Entrevista por André Bazin y Jacques Doniel-Valcroze». En *Buñuel, Dreyer, Welles* (pp. 17-33). Traducción de Teresa Renales. Madrid: Fundamentos.

_____. (1998). *Mi último suspiro*. (9ª ed.). Barcelona: Plaza y Janés.

Cixous, Hélène. (1995). *La risa de la Medusa*. Traducción de Ana María Moix. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

¹⁵ Sloniovski, por ejemplo, ve coherencia entre ambas en el documental de Buñuel: «The emotions surrounding the horrors depicted in the film are not merely to be purged and left in the theater after the film is over. They must be brought forward into the world to both ameliorate the conditions of the Hurdanos and defamiliarize the conventions of the ethnographic documentary, that is, both political and aesthetic behaviours must be affected by grotesque images» (32).

- Derrida, Jacques. (2014). *Posiciones*. Traducción de Manuel Arranz. (2ª ed.). Valencia: PRE-TEXTOS.
- Gubern, Román y Hammond, Paul. (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Földényi, László. (2008). *Melancolía*. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fromm, Erich. (2006). *El Corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*. Traducción de Florentino M. Torner. (2ª ed.). México: FCE.
- _____. (1974). *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Fuentes, Víctor. (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.
- Krafft-Ebing, Richard von. (1892). *Psychopathia Sexualis*. Traducción de Charles Chaddock. Londres: David Company Publishers.
- López Abiada, José Manuel. (2004). «Cambio estético y compromiso político en Buñuel (1929-1933): *Un perro andaluz* y *Las Hurdes. Tierra sin pan*». *Pensamiento y cultura*, 70, 123-140.
- Mendelson, Jordana. (2005). «*Las Hurdes: Land Without Bread*». En *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation: 1929-1939* (pp. 65-91). University Park: Penn State University Press.
- Nietzsche, Friedrich. (2014). *El nacimiento de la tragedia. El caminante y su sombra. La ciencia jovial*. Introducción de Germán Cano. Madrid: Gredos.
- Paz, Octavio. (1981). *Los hijos del limo*. (3ª edición). Barcelona: Seix Barral.
- Regoyos, D. y Verhaeren, E. (1998). *España negra*. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Sloniowskj, Jeannette. (1998) «*Las Hurdes* and the Political Efficacy of the Grotesque.» *Canadian Journal of Film Studies* 7(2): 30-49.



FOLCLORE, ARTE, EDUCACIÓN Y REPÚBLICA EN *¡NOSOTROS SOMOS ASÍ!* (1937)

MARTA QUESADA VAQUERO
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 11/10/2016

Aceptado: 14/12/2016

Resumen: En 1937 sale a la luz *¡Nosotros somos así!*, un medimetro en blanco y negro de carácter experimental con un guion notoriamente dirigido por Valentín Rodríguez González que trata de conjugar los esquemas tradicionales del cine comercial con un mensaje moralizante enfocado tanto para un público infantil como adulto. Su reflexión sobre el arte y la educación, hace de esta filmación musical, un hito para la historia del cine anarquista.

Abstract: In 1937 a short film called *¡Nosotros somos así!* is born. An experimental black and white medium-length movie with a screenplay directed by Valentín Rodríguez González, who tries to combine the traditional systems of traditional cinema with a moralizing message focused on both children and adults. His reflection on art and education, makes this musical filming, a milestone for the history of anarchist cinema.

Palabras clave: cine anarquista, Segunda República, medimetro musical, arte, folclore, educación.

Key words: anarchist cinema, Second Spanish Republic, musical short film, art, folklore, education.

Quesada Vaquero, Marta. «Folclore, arte, educación y República en *¡Nosotros somos así!* (1937)». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 110-117. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-8238

A la hora de investigar sobre el cine republicano español, nos encontramos con que la crítica ha propuesto principalmente dos periodos bien diferenciados, teniendo en cuenta que «la legalidad republicana se mantiene hasta el triunfo del general Franco» (Goñi, 1977). Estos dos momentos vienen distinguidos por la carga ideológica presente en las obras cinematográficas del momento.

Así, durante el primer periodo de la Segunda República (1931-1936), se filman, aproximadamente, 185 películas republicanas donde predominan los largometrajes sobre los cortos y documentales. Además, durante este primer periodo, la mayoría de películas no presentan una carga ideológica transparente porque aún los partidos políticos no han descubierto el cine como un arma de doble filo. Por otro lado, el número de creaciones cinematográficas posteriores asciende a la cifra de 350. Todas fueron rodadas durante el periodo de la Guerra Civil española con un toque propagandístico y ya con la intención de introducir una carga ideológica tanto en los planos visuales como en el guion cinematográfico. De los 350 títulos que se ruedan durante estos tres años (1936-1939), tan solo ocho son largometrajes. Todos los partidos políticos de la época han descubierto el documental como la mejor vía para ilustrar al mundo con la ideología defendida en cada caso y es que, atendiendo a su significado, el documental representa, con carácter informativo y didáctico, hechos, escenas y experimentos tomados de la realidad.

La mayoría de estos documentales que acabamos de mencionar son republicanos. La CNT y la FAI apoyan estas grabaciones cinematográficas. Por otro lado, y por situarnos un poco en el contexto, otro año clave es 1932 con el estreno de la película *Las Hurdes*, del director cinematográfico Luis Buñuel. Este largometraje marca un antes y un después en el cine de la época, además de suponer tristemente el abandono temporal del país por parte de su creador. A esta datación se le suma otra fecha importante para nuestro trabajo: 18 de julio de 1936, día en el que se produce la sublevación militar. A partir de ahí, es donde empieza a cambiar todo y el Gobierno de la República motiva a los cineastas a crear un cine fraccionario y de carácter propagandístico.

Situándonos ya en Cataluña (1936), donde la mayoría de los cineastas se encuentran afiliados a la CNT y donde se localizan, por tanto, los estudios más activos de las productoras de cine españolas, cabe destacar que la industria del cine ha sido socializada y todo el mundo tiene derecho a disfrutar del mismo. La entrada a las salas es gratuita, pero siempre bajo un control que evita las desigualdades sociales y culturales. En palabras de Serrano: «Las entradas a las salas ya no eran de pago, todo el mundo tenía derecho a disfrutar del cine, por lo que simplemente se

controlaba que las butacas pudieran ser ocupadas en cada sesión por las personas más variadas posibles» (2014). Si seguimos leyendo, podemos observar que en la época, todos los trabajadores de este sector cobran lo mismo y se logra que, por primera vez, los obreros se sientan dueños de su propia historia. En el documental realizado por Mateo Santos y titulado *Barcelona trabaja para el frente*, el narrador atestigua que «Barcelona trabaja y come: esa es su fuerza y su virtud» (1936: 20'15"). Dentro de este contexto, los cineastas afiliados a la CNT comienzan a realizar filmaciones realistas incluyendo imágenes de la guerra. Para ayudar a los rodajes, se constituye el SIE-FILMS y la FAI, ambos asociados al anarcosindicalismo de la CNT, pero en 1937 los propios cineastas se encuentran ante la necesidad de enviar visualmente mensajes de normalidad y evitar el nerviosismo colectivo. De este modo, comienzan a rodar películas de ficción no bélicas, pero sin abandonar la premisa de que dentro del guion debe insertarse un mensaje social.

En 1937 se estrenan *Aurora de esperanza*, de Antonio Sau, *Nuestro culpable*, de Fernando Mignoni y *Barrios Bajos*, de Pedro Puche. Estas películas tuvieron un gran éxito en las grandes ciudades y lo mismo sucedió con *¡Nosotros somos así!* (1937), del director Valentín Rodríguez González.



Desafortunadamente, toda esta proliferación llegó a su fin en enero de 1938, cuando se produjo el Decreto de Intervención de la Generalitat de Cataluña y con él la pérdida del control anarcosindicalista sobre el espectáculo.

¡Nosotros somos así!, 1937

Con tan solo 29 minutos de duración, *¡Nosotros somos así!* logra romper las barreras establecidas en el cine español hasta la fecha del estreno. Este medimetro es un musical grabado en 1936 que difunde el ideario libertario. Un encargo de la CNT, que fue financiado por la productora SIE-FILMS. Citando

literalmente a Martínez Muñoz: «un panfleto absolutamente insólito» (2011: 5). Su director, Valentín Rodríguez González, apodado como Belisario, ha sido poco estudiado por la crítica al igual que la película. El historiador y crítico de arte Ángel Saiz, habla de él en su blog (*historiasdearteysguerra.blogspot.com.es*) como un personaje enigmático y nos remite a un curioso sitio web titulado «Cartas a María. Historia de una búsqueda». En él leemos que Belisario formó parte de una revista artística literaria creada por un grupo de intelectuales españoles exiliados en Francia durante el verano de 1939. Este grupo había estado internado en el Campo de Argelès hasta junio de ese mismo año, y de julio a octubre de 1939 se crearon cinco números manuscritos con tiradas de veinte ejemplares. Del autor encontramos tan solo tres artículos, cada uno firmado con diferentes seudónimos.

A todo esto, que al fin y al cabo se trata de una simple curiosidad, se añade que fue:

Cupletista, autor del guion y de las canciones de *Abajo los hombres* de José María Castellví, guionista de *La farándula* [...] autor de novelas policiacas [...] y un libro llamado *Morfina: Reportaje Sensacional* con prólogo de Luis Pascual Moles y portada de Sainz de Morales. [...] Realiza varios cortometrajes de propaganda, incluido *La silla vacía* [...] En 1937 el documental *Cataluña*, con fotografía de José María Beltrán. Y sobre todo *Nosotros somos así*, mediometraje musical en el que se mezcla la ficción con la preparación del rodaje de la película (García y Parés, 2009).

La película posee un argumento muy sencillo: Alberto, un niño rico, le pide permiso a su padre para ir a casa de Pepito porque están ensayando unos números musicales. Ante la insistencia de Alberto el padre cede, pero no sin antes advertirle que «esos niños no son de tu clase» (Rodríguez González, 1937: 2'50"). Durante los ensayos, Alberto parece decepcionado y tras la actuación de la hermana de Ricardo se pelea y decide abandonar la casa. Una niña le pide que se quede pero Alberto la desprecia y se marcha. Al llegar a su casa, Alberto conoce la noticia de que su padre ha sido condenado por espía. Hay un documento que le compromete y es justamente el padre de uno de los niños el que está en posesión del mismo. Intentando encontrar una solución, Alberto decide salvar a su padre robando ese documento, pero descubre que sus amigos de clase trabajadora han intercedido por él para salvarle la vida a su padre y han logrado cambiar la pena de muerte por años de prisión para que no se quede huérfano. Finalmente, y tras el arrepentimiento del niño, Alberto es adoptado temporalmente por el padre de Pepito, mostrándose ante la pantalla una imagen ilustre de los anarquistas y haciendo ver al público que «no existe más nobleza que la nobleza del alma» (Rodríguez González, *ibíd.*, 3'10").

Folclore y arte

Los protagonistas de la película pertenecen a una escuela de danza barcelonesa y cinco son los espectáculos que ofrecen al público a lo largo de todo el medimetraje. La intención de la filmación, *a priori*, es entretener al público. Martínez Muñoz nos cuenta que «La etapa republicana fue prolífica en comedias y zarzuelas filmadas que sirvieron como mero entretenimiento sin mostrar ningún tipo de compromiso político o social» (2011: 2).

En una tesis de la UAB publicada en 2014 y titulada *La composición musical para el cine en la Guerra Civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medimetrajes (1936-1939)*, Lidia López Gómez realiza un análisis exhaustivo de la música de la película dándonos a conocer mejor los cinco momentos cumbre. Además de la canción titular «¡Nosotros somos así!», que encuadra el medimetraje, el primero es el del chotis madrileño «¡Soy de jauja!», con música de Pascual Godes y letra de Belisario. El segundo es el momento en el que una niña hace claqué sobre un tambor gigante («El tambor», de Miguel Jo). Minutos más tarde, todos acuden a ver tocar el piano a una niña de nueve años como si fuera una persona adulta. Se trata de un vals con danza sincronizada que se muestra al espectador mediante imágenes sinestésicas en plano cenital. Luego visualizamos una jota titulada «Jota y Marcha» propia de Aragón con música de Jaime Mestres y letra también de Belisario. Todos estos números musicales paralizan la trama pausando el argumento ante el espectador, pero lo importante de todo esto es que dos de los cinco representan bailes tradicionales de diferentes zonas de España para reflejar el folclore asociado a lo popular y a la clase obrera.

El arte de recitar se observa a lo largo de toda la filmación, ya que el guion cinematográfico está escrito en verso. Destaca el comienzo de la película donde varias niñas presentan el espectáculo haciendo hincapié en el tema de la falsa educación:

- ¡Atención, mucha atención!
- Va a comenzar la función tragicómica.
- Los niños con sus gestos y sus guiños.
- Con el baile y la canción, quieren buscar la pasión.
- Para demostrar al mundo que ***no hay error más profundo que una falsa educación.***
- No intenta el autor del cuento componer un monumento de sabia filosofía, por contento se daría....
- Se daría por contento si con su experiencia vieja trazara una moraleja con gracejo y emoción.

-¡Atención, mucha atención! (1937: 1'59")

Otro momento importante se da cuando la hermana de Ricardo recita el poema *Mi gatito* y se provoca el conflicto inicial o, por ejemplo, cuando durante el gran mitin monstruo se intentan cuestionar temas de la época que, desafortunadamente, siguen vigentes. Nos referimos a las disputas sobre si existen o no las jerarquías sociales, la diferencia de sexos o la crítica del modelo de educación burgués basado en los prejuicios de clase. Se trata de hechos tan significativos que merece la pena reflexionar sobre ellos, ya que el guion muestra claramente la lucha por la igualdad de géneros.

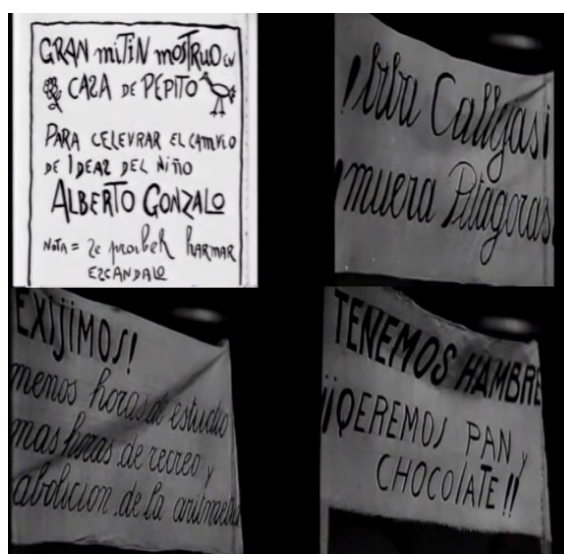
Continuando con el análisis del medimetraje, cabe destacar que todas estas actuaciones, las cuales vienen acompañadas por algún fallo de sonido debido a los escasos medios de grabación, se dan en medio de un escenario con un decorado muy peculiar y simbólico. *Betty Boop* y *Popeye* arropan a los artistas. Se trata de una muestra de «no rechazo de los anarquistas respecto al cine espectáculo de Hollywood» (Serrano, 2014), un guiño del director al cine abierto internacionalmente y no arraigado a la tradición.

Educación y República

Volviendo a los temas batallados durante el mitin monstruo celebrado al más puro estilo obrero y decorado con pancartas llenas de faltas de ortografía, debemos mencionar que se trata el tema de los ideales y se exigen reivindicaciones.

El discurso final da paso a que Alberto, el niño rico, alabe el valor del trabajo. Pero la lección moral aparece al final cuando el padre de Pepito señala que «ni buenos, ni malos; nosotros, como nuestros hijos, también somos así» (1937: 29'02").

Por otro lado, la referencia histórica a la Guerra Civil española se da a mitad de la película mediante la introducción de imágenes de archivo pertenecientes a noticiarios republicanos. No se trata de un falso documental sino de una técnica cinematográfica. Con un popurrí de canciones republicanas que hacen



referencia al Himno de Riego, comienza la sección documental. El calendario apunta el domingo 19 de julio y tras varias imágenes gráficas en las que aparecen soldados heridos, una furgoneta con matrícula de Barcelona e iglesias quemadas; vuelve el metateatro infantil en el que una niña le pregunta a otra «¿Has pasado mucho miedo estos días?» a lo que responde «Sí, mucho, ¡cuántos tiros! en mi calle hasta hubo barricadas» (1937: 12'). El discurso es sindical y proletario pero sencillo para llegar a todos los estratos sociales.

¡Nosotros somos así! es una medimetroaje en blanco y negro de carácter experimental con un guion claramente dirigido que trata de conjugar los esquemas tradicionales del cine comercial con un mensaje moralizante enfocado tanto para un público infantil como adulto. Se trata de un ejemplo más de la importancia que los anarquistas dan a la cultura sobre todo si atendemos a la enunciación rotundamente negativa de «no hay error más profundo que una falsa educación» (1937: 3'10"). Siendo niños los que interpretan el metroaje, es muestra también de un anticipo del cine metafórico que se verá décadas más tarde en las pantallas internacionales y que, sin adentrarse en asuntos de guerra, ilustra de una forma diferente los sucesos provocados por la misma. En definitiva, se trata de un gran escándalo para el bando nacional que abre la puerta a una serie de interpretaciones que solo el espectador puede juzgar.

BIBLIOGRAFÍA

García, M. y Parés, L. E. (20 de diciembre 2009). «Belisario desde el Rosellón». En *Cartas a María. Diario de una búsqueda*. Recuperado de <https://cartasamaria.wordpress.com/2009/12/20/belisario-desde-el-rosellon/>

Goñi, J. (20 de agosto de 1977). «Las películas españolas, entre 1931 y 1936, de espaldas a la realidad sociopolítica». *Informaciones*. Recuperado de <http://www.march.es/ceacs/biblioteca/proyectos/linz/documento.asp?reg=r-3655>

López Gómez, L. (2014). «Nosotros somos así». En *La composición musical para el cine en la Guerra Civil española. Música, política y propaganda en cortometrajes y medimetroajes (1936-1939)*, (Tesis Doctoral, UAB), 189-206. Recuperado de http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_314173/llg1de1.pdf

Martínez Muñoz, P. (2011). «*¡Nosotros somos así!* El cine como arma revolucionaria durante la guerra civil española». En *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander: ediciones de la Universidad de Cantabria. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4230062>

Rodríguez González, V. (1937). *¡Nosotros somos así!* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ncs0hPvw4pU>

Santos, M. (1936). *Barcelona trabaja para el frente* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RNTfMd0z7M0>

Serrano, D. (20 de marzo de 2014). «El cine español que se quiso que olvidáramos. Parte II». *El tornillo de Klaus*. Recuperado de <http://eltornillodeklaus.com/2014/03/20/el-cine-espanol-que-se-quiso-que-olvidaramos-parte-2/>



14 DE ABRIL, LA REPÚBLICA (2011): DE LA HISTORIA A LA MEMORIA UTÓPICA

CHRISTELLE COLIN
Universidad de Pau

Recibido: 25/08/2016

Aceptado: 30/03/2016

Resumen: El principal objetivo de este artículo es cuestionar las representaciones sobre la Segunda República española, para observar cómo persisten en ellas los mitos del franquismo o, por el contrario, cómo se utilizan nuevos paradigmas de representación. Para desarrollar esta idea, se analizará la primera temporada de la serie 14 de abril, La república, emitida a partir del 2011 en TVE1. Partiendo del contexto de producción de la serie, se evaluará cómo la Segunda República se convierte a partir de los noventa en un atractivo referente fílmico. Posteriormente, analizaremos la construcción de la representación de la historia referencial Finalmente, nos interesaremos por la articulación entre Historia, memoria y cine.

Abstract: The main objective of this article is to question the representations dealing with the Second Spanish Republic, and how, in them, the myths of the Francoism persists or, on the contrary, they utilise new representations paradigms. In order to develop this idea, this article will analyze the first season of the Spanish series 14 de abril, La República, releases in 2011 on TVE1. We will study, firstly, the historical context of the series' production in order to evaluate how the Second Republic turns into a comfortable appeal filmic. On the other hand, we will analyze the specific relationship between representation and History. Finally, we will observe the articulation between different levels: History, memory and cinema.

Palabras clave: Segunda República, representación fílmica, Historia.

Key words: Second Spanish Republic, cinematographic representation, History.

Colin, Christelle. «14 de abril, La República (2011): de la historia a la memoria utópica». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 118-127. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-

La invitación a considerar y reconsiderar las representaciones del hecho referencial de la Segunda República desde 1975 implica evaluar una posible y lógica evolución de sus representaciones, la persistencia de mitos o, al contrario, la utilización de nuevos paradigmas representacionales. Esta evaluación supone también tomar en cuenta, por una parte, la distancia de estos discursos para con el final del franquismo (hecho decisivo que hubiera tenido que permitir la elaboración libre de estos textos sobre la República), y por otra parte la posible influencia, en el enfoque de las representaciones, del contexto coetáneo a la producción de estos discursos. Desde el punto de vista metodológico, entendemos que estas “reconstituciones históricas” sean literarias o fílmicas configuran una memoria que depende del entorno social ya que son reconstrucciones de una imagen del pasado acorde con cada época. (Halbwachs, 1968: 129). De esta manera, en nuestra opinión, la memoria de la Segunda República más que un producto sobre este pasado histórico, tendría que ver con la relación que tiene este producto con el presente en el que se elabora, es decir la democracia.

A partir de estos planteamientos, proponemos llevar a cabo una reflexión en términos sintéticos e introductorios sobre estas cuestiones, basándonos en la primera temporada de la serie *14 de abril, La república*, emitida a partir del 2011¹ en TVE1. Retomaremos en un primer momento el contexto de producción de la serie, lo que nos permitirá evaluar cómo la Segunda República se convierte a partir de los noventa en un atractivo referente fílmico. En un segundo momento, analizaremos la construcción de la representación de la historia referencial (es decir, los procedimientos narrativos utilizados, como la tipología de personajes, las estrategias de evocación histórica y la construcción del realismo y la verosimilitud). Finalmente, nos interesaremos por la articulación entre Historia, memoria y cine. Para ello y para completar el enfoque ya enunciado, partiremos de los análisis de las relaciones entre cine e historia de Marc Ferro y de la escuela contextual de cine de gran Bretaña (Smith, Pronay, Ellwood) que contemplan la posibilidad de entender el cine como fuente histórica y como reflejo de la sociedad que los produce. A partir de allí, se tratará más precisamente de mostrar en qué medida y hasta qué punto se opera en esta serie un desplazamiento desde una memoria comunicativa hacia una memoria cultural y utópica según la cual la Segunda República se convierte en referente moral, histórico y cultural ineludible para construir una identidad democrática contemporánea.

¹ Fecha clave que corresponde al 80 aniversario de la proclamación de la República.

I. Génesis y contexto

La transición a la democracia, con el pacto del olvido y el consenso de no hablar de la guerra, se basó en un acuerdo que pretendía evitar la utilización partidista del pasado, acuerdo auspiciado «por una sociedad traumatizada por el mismo y deseosa de mirar hacia el futuro» (Arostegui, Godicheau, 2006: 247). A partir de allí se construyó un discurso sobre el pasado en el cual se utilizó una imagen dominante de la República que funcionó como un contra-ejemplo o referente negativo a no reproducir durante la transición. Sin embargo, estos acuerdos no imposibilitaron una expresión cinematográfica, aunque tardía, sobre estos hechos referenciales. En efecto, si bien la Guerra Civil fue un tema utilizado en la cinematografía nacional desde el primer franquismo con fines propagandísticos y luego, oponiéndose a esta representación hegemónica, en clave metafórica, por el Nuevo Cine Español de Saura, Bardem, Erice entre otros, la mención de la Segunda República no aparece realmente hasta los primeros años de la transición con dos documentales clave: *Las dos memorias*, de Semprún (1972) y *La vieja memoria*, de Jaime Camino (1977), que por primera vez dan la palabra a los actores de la Guerra Civil y al bando vencido. No obstante, es solo a partir de los años 90, cuando se observa una aceleración en la producción novelística y cinematográfica² de la representación de la Guerra Civil española y cuando aparece también una especie de extensión de las dimensiones cronológicas del conflicto civil con una importancia clara de la temática de la Segunda República y de la represión de la posguerra, y eso de manera cada vez más intensa hacia los años 2000 en el contexto institucional de la aprobación de la Ley de Recuperación de la Memoria Histórica en el 2007.

Así, si la mención de la Segunda República no constituye un hecho tan novedoso en el cine, sí lo es en las series televisivas que han tenido particular impacto, al llevar por vez primera a los hogares españoles, imágenes y reflexiones sobre este pasado. En efecto, la ficción histórica constituye un recurso habitual en la programación televisiva de forma general y más precisamente en el primer canal de Televisión española, que parece especialmente comprometido con proyectos vinculados a la representación audiovisual de la historia española reciente. De esta manera, a principios de los años 2000, el éxito de las diferentes temporadas de *Cuéntame cómo paso*, que se esmeran en recomponer la historia del tardofranquismo y de la transición a través de la intrahistoria y el microcosmos de la familia Alcántara, o de

² Podría considerarse que el principio de los años noventa, con la visión extranjera de *Land and freedom* inicia una ruptura clara del pacto del olvido.

Amar en tiempo revueltos, sobre los primeros años del franquismo, parecen ser el punto de partida de este fenómeno de relatos extensivos sobre el pasado reciente. Del mismo modo, no podemos dejar de mencionar las producciones *La Señora*, de la cual *14 de abril* es la continuación lógica, que analizaba en el ambiente rural de Asturias las luchas de clases previas a la proclamación de la República y cuyo argumento remite asimismo a *Los jinetes del alba*, adaptación cinematográfica de la novela de Jesús Fernández Santos por Vicente Aranda en 1991, que en 5 capítulos hablaba de la revolución de Asturias de 1934 en un balneario de la localidad de Las Caldas. Por otra parte, de forma simultánea a nuestra serie, la miniserie *Clara Campoamor. La mujer olvidada*, dirigida por Laura Maña en 2011, se centraba en la memoria de los héroes republicanos al recuperar esta figura femenina de la primera diputada y defensora del sufragio femenino en las Cortes españolas. Estos diferentes ejemplos muestran el carácter múltiple (programas ambientados en escenarios diversos) pero centrípeto de la memoria televisiva del pasado reciente en la medida en que funcionan como instancia historiográfica y lugar de memoria colectiva social al recordar la historia-genealogía previa a la democracia en la que vive el espectador.

Finalmente, lo interesante en la utilización de este formato televisivo radica, sin duda en su capacidad de alcance de un público amplio. Este alcance es lógico, ya que la presencia social de la televisión es intensa y supone un discurso destinado al consumo popular. Aquello implica a su vez que estos relatos históricos se basen en una narratividad simplificadora (gracias al uso de la dramatización y la condensación argumental) y alejada de cierto didactismo, dado que la serie, a diferencia del documental, desprovista de comentario *off* o imágenes de archivo, pretende ser un formato más ameno.

II. La República: una historia referencial conflictiva

Entendemos pues que la serie televisiva, si nos da la posibilidad de acceder a un referente histórico objetivo, también, y sobre todo, participa de la recuperación de una República inevitablemente reconstruida como todas las visiones plásticas y ficcionales de la historia. Habría que analizar entonces en nuestro texto fílmico el reparto entre las alusiones estrictamente referenciales y la trama dramática para entender mejor los mecanismos de esta reconstrucción.

El argumento de la primera temporada se centra en el periodo que va desde la proclamación de la República hasta finales de 1932 con la aprobación de la

Ley de Bases de la Reforma Agraria, es decir, en el periodo que corresponde a la génesis y primera aplicación del proyecto republicano del bienio reformista en un contexto de radicalización de las opiniones políticas tanto de la izquierda (anarquistas esencialmente) como de la derecha (golpe de estado de Sansurjo y desarrollo del ideario fascista). El argumento empieza tras la proclamación de la República que cierra el último capítulo de *la Señora* cuando la historia se traslada a Madrid para seguir la historia de la familia de La Torre, poseedora de una finca en el campo al cuidado de la humilde familia Prado y de los jornaleros. Alrededor de estas dos familias se encuentran otros personajes (que sirven en su mayoría de nexo entre ambas producciones), que representan instituciones como es el caso de Hugo y Fernando, dos militares que tienen una visión diferente de la República, o Encarna, que trabaja para el gobierno republicano defendiendo el voto femenino, u otras fuerzas políticas de oposición al gobierno (Ventura y el grupo de anarquistas dividido, Amparo y los comunistas instalados en una línea radical defendida en aquel momento por la Komintern y Stalin). Si bien el contexto de construcción del periodo reformista aparece completo, en un primer momento, la República parece sobre todo constituir un telón de fondo, un marco general para dejar paso a las narraciones menores, particulares de las vivencias, amores prohibidos y vicisitudes de estos personajes, es decir, a la intrahistoria de los personajes. Si analizamos la evolución del argumento, el capítulo 1 y el 13 constituyen los capítulos con más referencialidad y carga ideológica y simbólica, y parece lógico ya que son los que más impactan en una temporada, mientras que en los otros capítulos existe una gradación dramática clara en los diferentes relatos menores donde casi desaparece el elemento referencial. La reconstrucción de la República en esta serie, dado este peso dramático, es ante todo una historia de conflictos personales (amorosos esencialmente) que parecen reproducir una situación colectiva problemática.

Los trece capítulos analizan las vicisitudes de la familia De la Torre a través de los conflictos internos y familiares con la expresión de las diferencias generacionales entre Fernando de la Torre y su padre Agustín en cuanto al futuro de la finca. Estas vicisitudes y divisiones de la familia, en última instancia, se convierten en símbolo de una nación entera. En efecto, estos conflictos también son externos: la familia de la Torre tiene que solucionar los problemas que tiene en la finca con sus jornaleros, influenciados por la propaganda anarquista de Ventura. De esta manera, la representación del contexto republicano reanuda con el concepto político de lucha y oposición de clases a través de una constante demonización del bando republicano por los conservadores en una clara defensa

de la propiedad privada y de los privilegios seculares. Así, Agustín de la Torre, símbolo de la clase conservadora atemorizada por el caos, la anarquía y la amenaza de revolución, define con términos epidéuticos a los que considera como sus enemigos: «esos partidos de izquierda, estos socialistas rojos van a llevar este país a la ruina» (cap.1)/ «esos republicanos del demonio vendrán a quitarnos lo nuestro. A nuestros hijos no les quedará nada». La parte reaccionaria del Ejército (cap.2), del mismo modo, sintetiza de esta manera los males de la República: «la República no solo atenta contra la legitimidad de la Santa Iglesia y los intereses de los grandes propietarios sino también contra las instituciones militares, pilares del orden en este país y no podemos permitirlo», marcando una oposición temporal entre la ruptura histórica que supone la República y la continuidad histórica deseada por los conservadores.

Esta doble conflictividad-familiar y social-caracteriza una República incipiente y frágil, mermada por complejas tensiones procedentes tanto de la oposición conservadora encarnada por la familia pudiente y su alianza con algunos militares golpistas y unos guardias civiles represores, como de la oposición interna a la República, significada por la resistencia y el intento de desestabilización por parte de los anarquistas y las conspiraciones comunistas. El periodo republicano, por lo tanto, aparece en su mayoría y desde el primer capítulo como un espacio donde se expresan por lo menos tres proyectos y concepciones del Estado y la nación³: una

³ El peso de las determinadas topografías del espacio es también relevante para entender esta dicotomía ideológica: la historia transcurre en Madrid para reflejar mejor el bullicio urbano pero también cultural e ideológico («en Madrid está todo muy revuelto»), mientras que Asturias, caracterizada esencialmente en el fuera de campo como espacio del recuerdo por los personajes que emigraron a Madrid, simboliza un espacio social e ideológico (alusión a las minas y a los movimientos obreros) que reactiva la idea de lucha de clases. El espacio madrileño es también espacio de conflictos y este espacio se caracteriza de manera dual, siguiendo una dicotomía social y axiológica, primero a través de una representación de la distopía: el espacio conservador de la casa de los de la Torre, que concentra la mayoría de las secuencias rodadas en interiores, es un espacio cerrado, rígido, claustrofóbico, que ahoga a la joven Beatriz. En cambio, el espacio de los trabajadores, esencialmente representado por el campo y los jornaleros ideológicamente asociados a la lucha clasista, es un espacio sobre todo exterior, que connota libertad y cierta armonía, aunque frágil, entre el hombre y la tierra: obedece a un patrón más utópico, es el espacio de la lucha y de la defensa de los derechos. Esta utopía se refleja también en el espacio del café literario el Ateneo, lugar de encuentro de los republicanos y donde hay «tertulias literarias y políticas» y que por extensión remite al Ateneo de Madrid, referente cultural democrático de primer orden desde 1835. Por fin, la utopía se institucionaliza en las menciones a los espacios referenciales del gobierno legítimo (ministerio de Trabajo, de Agricultura, Congreso de los diputados) tan solo aludidos en unos planos generales de situación, como si la República se construyera más en un espacio popular: el espacio de la calle que se convierte en espacio de encuentro y propaganda clara (carteles, oposición). Sin embargo, este esquema espacial no refleja un maniqueísmo sencillo. En efecto, la configuración de cada espacio es más compleja. Así el cuartel, espacio en principio conservador, resulta ser más ambiguo: en él conviven los militares leales al gobierno («la reforma-militar- es el primer paso hacia un ejército moderno», dice Fernando, cap. 7) y los golpistas en ciernes (Hugo: «creo que es la manera que tiene Azaña de acabar con el ejército»). Del mismo modo, El cabaret *El Alemán*, situado en el barrio de alterne de los Austria, es, en

esencialmente conservadora y continuista del régimen monárquico y basada en el orden y la tradición y que encuentra su continuación en el partido Acción Popular al que se afilian los de la Torre (cap.11) o en las ideas de Primo de Rivera (cap.12); una esencialmente republicana y reformista, que sería el proyecto institucional legítimo, y otra radical y revolucionaria que también pretende acabar con el gobierno legítimo, como lo evoca Amparo la comunista: «la república se tiene que derrumbar desde lo más alto para que todo el mundo entienda que sólo vale un nuevo orden» (cap.2 voz off Amparo). Estas opciones ideológicas constantemente enfrentadas funcionan a modo de prolepsis al anunciar la inevitable Guerra Civil que sellará este periodo histórico.

Este aspecto trágico de la historia aparece de forma recurrente a través del tópico de la lucha fratricida cuando los amigos de la infancia Fernando de la Torre y Jesús Prado, este último en defensa de los jornaleros, pelean durante la boda de Fernando. Este primer enfrentamiento proléptico se ve intensificado en el capítulo siguiente con la recreación del intento de golpe de Estado de los militares seguidores de Sanjurjo y sobre todo en la secuencia final del último capítulo donde los guardias civiles disparan en contra de los jornaleros en la finca de los de la Torre. La escenificación de esta secuencia, al retomar los tópicos de los opresores y los oprimidos, se estructura a partir de una intericonicidad significativa con el cuadro de Goya el 3 de mayo, utilizado hasta la saciedad en las representaciones míticas sobre la Guerra Civil como referencia al enfrentamiento entre los defensores de la democracia y sus represores.

El análisis de la evolución del argumento confirma, pues, que la historia de la República al final de esta temporada es la historia trágica de un impedimento: la República ya desde el principio es condenada al fracaso y a desembocar en un conflicto fratricida.

primer lugar, un espacio de espectáculos asociado al ocio y al disfrute y que revela que ser republicano es también una actitud, una forma de vida como lo evoca Fernando en el primer capítulo al entrar acompañado por varias mujeres en el cabaret, «mayor santuario de todo Madrid»: «disfrutar de la vida ¿no es eso al final, la República?» La República se ve entonces asociada al valor de libertad y hedonismo profano retomando así elementos de sus representaciones más míticas. Prolonga el espacio utópico de la calle ya que en él coexisten todo tipo de personas y todas las clases en una temporalidad dilatada como lo evoca la repetición constante de una canción alemana cantada por Amparo que contribuye a detener el tiempo. Sin embargo, progresivamente asistimos a una anulación de esta utopía ya que es el lugar de las conspiraciones y de las intrigas de Amparo en contra de los anarquistas y de la República y el escenario de varias peleas que vienen a rectificar esta primera impresión.

III. De la izquierda salvadora: el mensaje subyacente

A pesar de ser una historia esencialmente basada en los conflictos que reflejan un tiempo de intensidad política, el texto fílmico evoca un tiempo ejemplar con la reconstrucción de una serie de virtudes o valores políticos que enfoca también el mensaje de la serie hacia una utopía retrospectiva (López-Quñones, 2006: 197). Esta retórica se encuentra esencialmente en el primer capítulo que anuncia de entrada el compromiso con estos valores que se tratarán luego de manera más desigual en los diferentes capítulos.

En un primer momento, la República aparece como un tiempo ejemplar porque es un periodo esencialmente reformista y modernizador. Así de ese periodo del bienio reformista se alude a la reforma agraria (primeras medidas y aprobación de las bases), a la reforma militar, al estatuto provisional de Cataluña, al sufragio universal, a cambios sociales como el divorcio, a la reforma educativa de la universidad y a la cuestión religiosa. Para la mayoría de estas referencias, se trata esencialmente de alusiones en el metadiscurso de los personajes y tan sólo merece un desarrollo más importante en la acción la reforma agraria, el voto de las mujeres y la Constitución de 1931. Si analizamos estos datos vemos en primer lugar cómo se trata de evocar un proceso paulatino, en construcción como aparece en el discurso de varios personajes. Así, Jesús en la finca frente a la impaciencia de los jornaleros sanciona ese periodo de transición entre dos épocas descartando una transición hecha gracias a una revolución: «nada de lo que ha sido de una manera durante siglos puede cambiar de un día para otro». Lo esencial, un poco a la manera de la transición democrática del 75, y allí podría tener la serie un eco en la historia del presente democrático, es la realización de un cambio, de una especie de ruptura desde planteamientos reformistas y desde una base consensuada, de unión, es decir, desde la base de la construcción de una nueva identidad colectiva que superaría las divisiones de las dos Españas. Esta idea de unión asociada a la solidaridad es central en el cap.5, cuando Alejandra pide la intervención de unos amigos del gobierno, «unos payasos», para amenizar a los jornaleros y sus familias con un espectáculo de marionetas cuyo argumento tiene una base social: se trata de recuperar la experiencia vivida por los jornaleros (paro por la orden del señor de no sembrar y miedo a la escasez) para divulgar una de las ideas de la República desarrollada en la Constitución de diciembre del 31: la Unión de todos (Todos para todos-todos unidos), incluso en una superación de la lucha de clases como lo confirma la presencia del señorito entre el público. La legitimación de la idea de unión se hace en torno a la relación con el pueblo.

La República se representa entonces a través de sus acciones, que se declinan en esos proyectos esenciales: el proyecto educativo de las Misiones Pedagógicas llevado a cabo por Roberto, la causa femenina defendida por Encarna, la reforma agraria en la que participa Alejandra. De esta forma, es sobre todo el personaje el que aparece como utopía política en la medida en que su trazado narrativo entronca constantemente con el compromiso ideológico de la República socialista. Para ir más lejos podríamos decir que es el personaje femenino el que personifica este proyecto. Así, Encarna en una especie de duplicación de la figura heroica y arquetípica de la mujer republicana, Clara Campoamor, podría constituir a través de su onomástica una alegoría de la República, una encarnación de sus ideas esenciales como lo muestra en su primera aparición en el cap.1 cuando llega al Ateneo y reacciona a un comentario de Amparo: «la República cumplirá todas y cada una de sus promesas. Prometió la reforma agraria, prometió el sufragio universal y también podrán votar las mujeres». El trabajo de estas mujeres es primordial y antes que las acciones de figuras heroicas más ilustres, tan sólo mencionadas, se consagra el papel y la importancia dada a la mujer del pueblo en este contexto (en clave de interpretación actual, podríamos entender cómo otra vez a través de este hecho se podría pretender reforzar el papel de la mujer en la sociedad española contemporánea en una situación de igualdad con el hombre). Este modelo, para ser reforzado positivamente, encuentra su contra-modelo en las mujeres que evolucionan en el mundo conservador. Dos modelos que compiten en el argumento novelesco, cuando Fernando tiene que elegir entre Alejandra y Mercedes. La elección de Alejandra la republicana impulsa a Fernando por extensión hacia un compromiso con la República y por ende un rechazo de sus orígenes sociales e ideológicos conservadores. La descomposición del modelo familiar conservador apoya, por lo tanto, la idea de cambio en las estructuras tradicionales simbólicas de la etapa anterior a la República, así como la enfermedad de Beatriz –que reflejaría esta ruptura del estamento-, y su curiosidad por el mundo republicano simboliza la identidad de una nueva generación híbrida en el sentido en que procede de las estructuras tradicionales pero disfruta de la libertad conseguida por la República y sufre una «conversión» ideológica simbólica.

Vemos cómo el texto parte de los hitos referenciales esenciales del periodo para proponer una plasmación de la ideología republicana. El periodo, así, aparece como un episodio esencialmente político, centrado en las utopías de la izquierda romántica (democracia participativa, final de las desigualdades sociales, justicia, solidaridad), con una base claramente popular y social, ideas por fin que se ajustan al proyecto azañista y a ellas se reduce el ideario hegemónico, el de una República intelectual y

socialista. Estas ideas entroncan con una serie de valores asociados que nos permiten definir este discurso como revisión idealizada del proceso. Más allá asistimos a una sublimación de una problemática más contemporánea en esa narrativa utópica y de cierto modo nostálgica. Este procedimiento de evocación del presente a consolidar o rectificar a través del pasado parece otorgar al periodo de la República el papel de antecedente histórico y genealógico, de origen democrático plasmado de nuevo en la transición a la democracia y que hay que recordar periódicamente. La Segunda República se podría identificar como un origen temporal y como un evento predominante sin el que no se puede entender la democracia.

Conclusión

Con todo, la representación de la historia se hace según una dramatización simplificada y selectiva de un proceso colectivo de cambio centrándose esencialmente en las dificultades de este proceso: las tensiones y conspiraciones anarquistas, golpistas, las dificultades para llevar a cabo la reforma agraria y el sufragio femenino. Por otra parte, la serie propone un balance histórico orientado a ensalzar la dinámica del progreso y la unión y moldea un recuerdo progresista y reivindicativo de la labor republicana en esta primera etapa.

Más allá del discurso sobre la Segunda República, el texto fílmico parece tener repercusiones sobre el presente en la medida en que esta visión del pasado se asocia con un proyecto político presente que busca hegemonía (el proyecto socialista de los 2000). La recuperación de la memoria de la República en esta serie se vería por lo tanto asociada a una redefinición permanente de la identidad colectiva y narrativa contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Aróstegui, J. y Godicheau, F. (2006). *Guerra Civil. Mito y memoria*. Madrid: Marcial Pons.

Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris: Folio Histoire.

Gómez López-Quñones, A. (2006). *La guerra persistente: Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.

Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. Paris: Ed. PUF.

IV
LECTURAS E
INTERPERTACIONES
ACTURALES



LA DERECHA ESPAÑOLA Y LA SEGUNDA REPÚBLICA: NEOFRANQUISMO E HISTORIA

ALBERTO REIG TAPIA

Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)

Recibido: 12/09/2016

Resumen: Se analiza la malquerencia que sobre el régimen republicano tienen las derechas españolas, especialmente por lo que se refiere a la Segunda (1931-1939), dada la brevedad de la primera (1873-1874) y porque prácticamente toda la memoria histórica para bien y para mal se concentra en la segunda. Se resalta la contradicción existente entre la radical descalificación del régimen republicano, declarándose la actual derecha española aglutinada en el Partido Popular como liberal reformista, y los valores consagrados en la Constitución republicana de 1931. A este respecto se repasan las posiciones de los principales autores franquistas y neofranquistas confrontándolos con la numerosa bibliografía académica ya existente sobre dicho período histórico.

Palabras clave: Segunda República, pseudohistoria, franquismo, neofranquismo, cultura política.

Aceptado: 15/12/2016

Abstract: The animosity shown by the right-wing sectors to the Republican regime is analysed here. This hostility especially refers to the period covered by the Second Republic (1931-1939) and, because of its brevity, not to the First Republic (1873-1874). For better or worse, the entire historical memory is focused on the Second Republic. We highlight the contradiction between the vilification of the Republican regime -with the present Spanish right-wing self-defined as reformist liberal in the Partido Popular- and the values established in the Republican Constitution of 1931. In this regard, the main franquist and neofranquist authors are examined, contrasting them with the numerous academic studies that exist on that historical period

Key words: Second Republic, pseudohistory, franquism, neofranquism, political culture.

Reig Tapia, Alberto. «La derecha española y la Segunda República: neofranquismo e historia». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 129-148. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>. ISSN: 2530-8238

No supone la menor novedad afirmar que el concepto mismo de República no resulta grato para la derecha española en general, y para la más extrema en particular aún menos, y no precisamente porque toda ella sea monárquica convencida. Si del simple concepto y la teoría descendemos a nuestra experiencia histórica concreta, la prevención y rechazo aumentan considerablemente.

La I República (1873-1874) fue apenas el sueño de una noche de verano, una experiencia tan breve como volátil del ya lejano siglo XIX. Es la mera alusión a la II República española (1931-1939), experiencia mucho más próxima si bien ya del pasado siglo XX, aunque no mucho menos efímera, la que pone literalmente de los nervios a nuestra derecha política actual más montaraz. Derecha toda ella inserta hoy ideológicamente en el *Partido Popular*, un auténtico *catch all party* (partido atrápalo todo) que trata de abarcar e incluir a todas las derechas españolas que, de acuerdo con sus propios estatutos, se autodefine políticamente como un partido reformista liberal y firme e inequívoco defensor de la Constitución y del Estado de las Autonomías y que, sin embargo, no relega, margina o ignora a su ala más extremista. Evidentemente el pragmatismo en política se impone y conservar ese importante sector de su electorado le resulta vital al *Partido Popular* pues, sin su concurso, le resultaría bastante más complicado ganar elecciones con suficiente holgura. No es otra la razón por la que calla ante el cúmulo de barbaridades o distorsiones que la historia trivial neofranquista o la simple pseudohistoria dice o escribe sobre el régimen republicano machacado por la fuerza de las armas tras una cruenta guerra civil de tres años.

Estamos por consiguiente ante una sorprendente y espectacular paradoja o manifiesta contradicción entre los valores liberales y democráticos que conviene decir defender y la acción política cotidiana concreta que los ignora abiertamente. ¿Qué fue la República española de 1931 sino un régimen liberal democrático reformista? ¿No fue acaso esa voluntad reformista, bien representada por Manuel Azaña, verdadera encarnación del régimen, junto con otros partidos republicanos de centro los que desataron la feroz enemiga del bloque de poder fascistizado y se determinaron a hacerlo fracasar? En semejante empeño demasiados pusieron todos los medios posibles precisamente porque se trataba de un proyecto reformista y los proyectos más radicales, tanto de izquierdas como de derechas y nacionalistas, ya habían fracasado (la Sanjurjada de 1932, la insurrección anarquista de 1933 y la rebelión asturiana y catalana de 1934) y era mucho más factible hacerlos fracasar de nuevo llegado el caso. ¿Acaso, un régimen fracasa o triunfa por sí mismo con independencia de lo que hagan o dejen de hacer sus protagonistas y principales actores o sus más decididos enemigos?

Es tal la carga ideológica que conlleva el análisis de la España de los últimos dos tercios del pasado siglo que hispanistas otrora relevantes como Stanley G. Payne han llegado al despropósito de calificar el régimen republicano como «un régimen de terror»¹.

Ítem más, por si se pudiera pensar que tal afirmación obedece a un momento de enajenación mental transitorio del profesor emérito de la Universidad de Wisconsin-Madison, Payne (2003: 3-5) afirma con incomprensible petulancia intelectual que las tesis doctorales de las Universidades españolas son «estudios predecibles y penosamente estrechos y formulistas» y que los «historiadores profesionales no son, a decir verdad, mucho mejores». Pero hay más. A esa penosa situación vino a ponerle remedio según su autorizada opinión nada menos que el conocido publicista Pío Moa, cuyos estudios, «considerados en su conjunto constituyen el empeño más importante llevado a cabo durante las dos últimas décadas por ningún historiador, en cualquier idioma, para reinterpretar la historia de la República y la Guerra Civil». Ahí queda eso para los anales.

No podemos saber hasta qué punto es consciente el profesor Payne del despropósito en que incurre avalando con semejante declaración a toda la propaganda y literatura trivial anti-republicana que ha generado el franquismo desde los gloriosos tiempos en que Ricardo de la Cierva y Hoces (q.e.p.d.) dominaba y controlaba la historiografía oficial del régimen sin más fin que el de su legitimación con todas las ventajas y apoyos que le permitía la dictadura, hasta los democráticos actuales más o menos dominados por Luis Pío Moa Rodríguez, su más destacado discípulo por más que éste lo niegue. Pero basta un análisis comparado de los textos de ambos y comprobar cómo se jalean mutuamente para confirmar nuestro aserto. Y cabe decir lo mismo de otros a través de los medios más amarillistas puestos al servicio del neo-franquismo más anacrónico que quepa imaginar. Hay una línea continuista manifiesta desde los clásicos Fray Justo Pérez de Urbel, Joaquín Arrarás, Manuel Aznar, Eduardo Comín Colomer, etc., pasando por Ricardo de la Cierva, y desembocando en Pío Moa. El neo-franquismo se esfuerza lo indecible en desprestigiar a la primera democracia española principal responsable de la Guerra Civil y, en lógica consecuencia, de la dictadura franquista. Niega que la transición a la democracia y el régimen parlamentario que propició deba nada a su antecedente histórico inmediato, por mucho que salvo la forma del Estrado ambos regímenes respondan a similares ideales y valores. La democracia sería

¹ Para evitar recargar el texto con excesivas referencias, remitimos al lector a la bibliografía final, que trata de orientar al lector que quiera iniciarse en el estudio de la Segunda República.

así un producto de la dictadura franquista y el monarca nombrado por Franco (Reig Tapia, 2006 y 2008).

No pretendemos obviamente negar cualquier enfoque historiográfico crítico referido a la II República y la Guerra Civil. La historiografía de derechas considera responsable a la República de la Guerra Civil. La guerra sería una consecuencia inevitable de la República. A nosotros, al igual que al profesor Ángel Viñas y otros especialistas, nos parece más acorde con la realidad histórica de los hechos a la luz de las últimas investigaciones historiográficas el análisis conjunto del binomio Guerra Civil y franquismo. Es decir, la dictadura franquista es consecuencia de aquella sin la cual nunca habría podido establecerse una dictadura tan duradera, pero la República no predeterminó la Guerra Civil, como ya resulta cansino estar repitiendo todo el tiempo (Reig Tapia, 1999: 69-105; Viñas, 2012: 17). Hoy disponemos ya de estupendas puestas al día del estado de la cuestión sobre la experiencia republicana (González Calleja et al., 2015)².

En cualquier caso, ¿cómo puede considerarse que la II República española fue, efectivamente, «la primera democracia española» (Payne, 1995), y al mismo tiempo calificarla como «un régimen de terror», considerando así el terrorismo como algo inherente al propio régimen republicano? ¿Acaso insinúa el profesor Payne que la II República se abandonó al terrorismo de Estado? El mal ya está hecho y supone además una carga de profundidad a la actual democracia española, pues, ¿si ésta bebe en las fuentes de aquella habría que colegir que se halla también infectada de sus métodos terroristas?, o que si, por el contrario, el actual régimen democrático no tiene nada que ver con su inmediato predecesor republicano, ¿sería acaso nuestra actual democracia apenas hija de la dictadura y de ese gran demócrata llamado Franco, que sí que practicó y con verdadera fruición el terrorismo de Estado? ¿Es equiparable, acaso el penoso asunto del GAL con las prácticas terroristas sistémicas inherentes a los aparatos represivos de la dictadura de Franco?

El *Partido Popular* se aprestó a suprimir la asignatura de «Educación para la ciudadanía» cuyo vil propósito no era al parecer formar ciudadanos sino «adoctrinar» a las incautas mentes infantiles de acuerdo con las directrices del perverso Alfredo Pérez Rubalcaba, verdadero *Deus ex machina* que vendría siempre a alterar el guión dispuesto por el *Partido Popular* para la salvación de España. Para adoctrinamiento el que se hacía en tiempos de Franco con la «Formación del Espíritu Nacional» que impartían a los niños del franquismo los especialistas de la Academia de Mandos José Antonio Primo de Rivera donde se formaban las élites del partido único de la

²Véase, <http://www.publico.es/politica/aguirre-defensa-millan-astray-participo.html>

dictadura, *FET y de las JONS* (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista). Gracias a tan destacados docentes patriotas los niños del franquismo aprendían a cantar a voz en cuello aquello tan edificante de... «a luchar, a vencer, a morir, / contra el falso y cobarde Lenin..., / están las *JONS*, sin discusión, / la Juventud de más valor de la nación, / sabe luchar, sabe vencer, sabe morir, / pero también sabe matar...» Saben, pues de lo que hablan, aunque lamentablemente el ladrón siempre cree que todos son de su misma condición. ¿Son acaso parangonables ambos casos; uno, un régimen de dictadura y adoctrinamiento forzoso y forzado, y otro, un sistema democrático que garantiza y protege la libertad de pensamiento? ¿Da igual el sistema educativo que deriva de un régimen de suyo abierto y plural de acuerdo con la propia Constitución y el sistema jurídico-político inequívocamente garantista que ésta desarrolla con el que construyó el franquismo al servicio exclusivo del inmarcesible caudillo?

Para contribuir al menos a acabar con semejante lacra ideológica en el sector docente siempre infectado por la izquierda más estalinista, la Presidenta de la Comunidad de Madrid (*CAM*), Esperanza Aguirre y Gil de Biedma, una de las más destacadas representantes políticas del «reformismo liberal» que se irradia desde la madrileña calle de Génova, sede del *Partido Popular*, a través de la Dirección General de Mejora de la Calidad de la Enseñanza, le encargó a este prestigioso renovador de la historia contemporánea española citado, el simpar Luís Pío Moa Rodríguez, la ponencia principal del Curso sobre la República y la Guerra Civil que se impartió en el Centro Territorial de Innovación y Formación (*CTIF*). Estos centros son los únicos a los que la *CAM* reconoce los créditos de los cursos que ofrecen y que todo el personal docente está obligado a cursar para cumplimentar las 250 horas necesarias para que se les conceda un sexenio de formación, lo que quiere decir que todos los que acudieron a deleitarse con la ciencia histórica del mentado conferenciante eran técnicamente «un público cautivo» al que había necesariamente que adoctrinar... eso sí, esta vez en la buena dirección. Por lo visto no había en toda la *CAM* un solo historiador de prestigio verdaderamente reformista y liberal, pero competente, para impartir dicho curso, por lo que a la señora Aguirre no le quedó otra que recurrir a un cantamañanas de semejante calibre como el citado. Claro que nada puede esperarse de esa señora cuando acaba de salir defendiendo el nombre de la calle del general Millán Astray (el de «¡Muera la inteligencia y viva la muerte!») que el Ayuntamiento de Madrid se propone cambiar, precisamente, por el de Avenida de la Libertad³.

³ Lamentablemente el enlace donde podíamos deleitarnos con la jocosa y detallada información sobre el homenaje tributado a Ricardo de la Cierva (<http://www.ricardodelacierva.com/>)

¿Se puede acabar derrotando a un tópico tan fieramente establecido como el de la maldad, perversión y torpeza inherentes al régimen republicano y más con el apoyo logístico actual del neofranquismo más militante? ¿Acaso la expresión: «¡Esto parece una república!» no fue hasta hace bien poco tiempo, si bien el paradigma está cambiando a pasos agigantados, la definición más perfecta de la anarquía y el caos? No es objeto de estas líneas, aunque sería interesante ahondar en ello, el porqué de esta asociación tan negativa que lleva a responsabilizar de todo mal y atribuir los peores desastres a una simple fórmula de organizarse políticamente una sociedad. ¿Por qué, contando como cuenta la Monarquía en su haber con muchísimos más desastres y fracasos, revoluciones y contrarrevoluciones, terrores de Estado y contra-terrores populares, motines, asaltos palaciegos, corrupciones, huelgas y violencias de todo género, muchísimo más pronunciadas y sostenidas a lo largo del tiempo de nuestra convulsa historia, no se ha producido una asociación semejante tan negativa para con la monarquía?

La Monarquía se hundía ella sola sin necesidad de que nadie la empujase demasiado y sus más altos representantes emprendían recurrentemente el camino del exilio forzados por sus propios errores pero no por los aciertos o el empuje de sus adversarios republicanos. Aunque parecía que sus actuales herederos habían tomado nota y se habían sometido a una sabia rectificación en coherencia con los nuevos tiempos, a juzgar por lo que vemos, escuchamos y leemos a diario, no parece que nada sea definitivo y de nuevo no cabe sino sorprenderse por las tibiezas, las torpezas, las ilegalidades y los manifiestos abusos en que incurren algunos de sus más mediáticos representantes cuando no el Jefe natural de todos ellos. Se confirma así una vez más que, Dios ciega a los que quiere perder, o como dijo Einstein: «Hay dos cosas infinitas: el Universo y la estupidez humana. Y del Universo no estoy seguro».

El ideal republicano fue fraguando en su día como consecuencia del descrédito creciente de la Monarquía española. Apenas en un breve momento de nuestra historia, fue la República verdaderamente popular y despertó expectativas tan inusitadas que no estuvo al alcance de su mano poder colmarlas. Hubiera sido milagroso que saliera airoso del noble empeño de modernizar el país. No otra cosa se propuso hacer Azaña (2007: VI, 204), quien consideraba que «la política de un país civilizado debe hacerse con razones y con votos, merced al libre juego de las opiniones, triunfante hoy una, mañana otra...»

homenaje.htm) ha sido suprimido de la red, pero el que tenga curiosidad por saber algo más del inenarrable contenido del parlamento de Guillermo Rocafort en tan magna ocasión, puede ver la amplia referencia que dimos en su día (Reig Tapia, 2006: 104-105). Queda para la historia.

Dadas las tremendas dificultades internas de España entonces, el considerable poder que aún conservaban las fuerzas de la reacción y el conflictivo contexto internacional de la época con prácticamente toda Europa sometida al yugo fascista, ¿cómo hubiera sido posible que la izquierda a su vez no se radicalizara ante la pérdida de los derechos apenas conquistados y soñara con insurrecciones y rebeldías o revoluciones redentoras y liberadoras de sus males seculares?

La II República fue una efímera ilusión, sí, que si despertó tantas expectativas fue por la honda y prolongada frustración previa acumulada por el pueblo español que creyó ver al fin en el horizonte el comienzo de la regeneración del país.

Si la II República hubiera sido un régimen de terror, no habría nadie que se escandalizara porque Franco se hubiera alzado en armas contra tal estado de cosas para regenerar un sistema político tan corrompido. ¿Acaso no ocurrió así con el pronunciamiento del general Miguel Primo de Rivera el 13 de septiembre de 1923? Tal golpe se produjo por un simple efecto de saturación del país ante la ineptitud y corrupción de la clase gobernante. Se produjo ante la indiferencia generalizada del país. ¿Ocurrió lo mismo en julio de 1936? En absoluto, provocó una guerra de tres años para poder borrar del mapa el régimen republicano. Pero, ¿fue *eso* acaso lo que se proponía hacer tan bragado general y sus compañeros golpistas como declaró Primo de Rivera querer hacer? No, ya dijo Franco que él no podía hacer lo que hizo Primo de Rivera. Como enseguida se vio, su más firme intención no fue sanear el sistema sino extirparlo de raíz, arrancarlo de nuestra mejor historia *sine die*. El sistema democrático dejaba de ser operativo en cuando se perdían las elecciones, así que llegados a ese punto, y dado un contexto internacional tan sumamente favorable a sus reales pretensiones, decidieron asaltar el poder para institucionalizar la dictadura, no para regenerar la República. Él mismo declaró a su primer biógrafo ser «contrario a ese sistema» (Arrarás, 1939: 224). Los regímenes democráticos caían uno detrás de otro erigiéndose en su lugar dictaduras tan afines ideológica y políticamente a Franco y la coalición que le apoyaba y que le encumbró a la cima del poder absoluto, que se aprestaron a liquidarlo y a asegurarse de que nunca jamás pudiera volver.

Cuanto más se denigre a la II República española más se legitima el pronunciamiento militar del 18 de julio de 1936 y todo lo que vino detrás. «Ese» es el fondo ideológico del asunto que aún planea sobre la política española actual y que abre una fosa difícilmente salvable entre pro-republicanos y golpistas, entre demócratas de ayer y de hoy, y franquistas de ayer y neo-franquistas de ahora mismo.

¿Puede, acaso, un régimen democrático ser tan perfecto como para carecer de conflictos? Evidentemente no es posible, tal y como nos alertara el sabio

Montesquieu. Sólo la dictadura mediante la práctica institucionalizada del terror trata de imponer su ideario a la totalidad de la población en su paranoica búsqueda de la adhesión más absoluta, cuya consumación sólo puede emprenderse a golpe de sable y de corneta. A cualquier demócrata de ayer o de hoy le gusta mucho más la II República, nuestra primera democracia, que la dictadura de Franco, de la misma manera que a cualquier autócrata confeso o encubierto le gusta más la dictadura del general que nuestra actual monarquía parlamentaria. Pero de eso a decir que la II República fue un régimen de terror y que el régimen de Franco fue «un Estado de Derecho» hay un paso tan considerable que resulta intelectualmente inadmisibile y políticamente infranqueable. Por consiguiente, por ese camino ya tenemos a la II República española metida en el lodazal de la historia, y al Franquismo en la mejor memoria de los justos.

El cabeza de fila de todos estos falsos revisionistas franquistas o neo-franquistas no era otro que Ricardo de la Cierva, un pretendido historiador exaltado por las derechas españolas más extremas e ignaras como «el mejor historiador español a años luz» [sic] en palabras de Guillermo Rocafort, Secretario de la Asociación de Amigos de Don Ricardo de la Cierva, quien pronunció en una cena-homenaje al historiador unas palabras dignas de pasar a la historia⁴. Al parecer, esta misma persona es actualmente secretario general de la *Asociación Nacional de Caballeros Legionarios*, quien manifestó con un grupo de legionarios su radical oposición al cambio del nombre de la calle del general Millán Astray[®], con el apoyo de Esperanza Aguirre como hemos visto.

A Ricardo de la Cierva se le concedió durante el franquismo patente de corso para ejercer la censura y controlar la ortodoxia histórica del régimen. Ricardo de la Cierva no ha sido otra cosa que un ensoberbecido escritor pagado de sí mismo y de su pretendida vasta cultura, presumiendo siempre de tener en su biblioteca y haberlos leído todos los libros existentes sobre la Guerra Civil, pero que es capaz de convertir a un anarquista muerto en 1922 (Flores Magón) en autor de un libro sobre la Guerra Civil. Con otro bien conocido de Pío Baroja, *Aurora roja*, publicado en 1904 hacia lo mismo, al igual que con el de Havelock Ellis, *The Soul of Spain*, que es de 1908 y según este avezado bibliófobo se abordaba también en él el conflicto fratricida. Fue tal el ridículo en que lo puso Southworth en un demoledor artículo (1970-1971: 19-45), que a partir de entonces no dejó de insultarlo y vejearlo soezmente. El hispanista norteamericano jamás le respondió.

⁴ Véase el reportaje de Sandra Toro, «Los legionarios defienden la calle Millán Astray», *La Gaceta*, 2 de agosto de 2016 <http://gaceta.es/noticias/asociaciones-legionarios-defienden-calle-millan-astray-sauquillo-02082016-1555>

Pero es que el mejor historiador español a años luz, según Guillermo Rocafort y su nutrido club de *fans*, era capaz de resolver el asunto del bombardeo de Guernica anunciando muy ufano que en Guernica «no murieron ni siquiera una docena» y que fue bombardeada «por un grupo especial de prueba que vino directamente desde Alemania sin que nos enterásemos» (Cierva, 1970). Es de suponer que su amigo el historiador militar Jesús Salas Larrazábal, especialista en la guerra aérea de la Guerra Civil le hizo comprender rápidamente lo absurdo de semejante tontería.

Menos mal que no sólo se ha leído todo lo publicado sobre la Guerra Civil, sino que lo entiende también todo... Nada de ello le impidió llegar a ser Ministro de Cultura. Cambió de opinión y de chaqueta política mil veces, se contradijo otras tantas, se equivocó algunas más todavía, y mintió siempre. Como rectificar es de sabios (si así fuera, sería magnífico, pero sus rectificaciones fueron inexistentes), según soplabla el viento extendía sus vaporosas cortinas de humo para decir siempre la última palabra, para escribir la historia «esencial» o la «definitiva» y menospreciar a sus equivocados críticos por el nefando pecado de desmontarle siempre sus construcciones ideológicas. Todos mienten menos él y sus seguidores pero nuestro héroe no estaba dispuesto a dejar que le robaran la historia (Cierva, 1995). Tan magno historiador siguió manipulando y tergiversando la realidad histórica de la II República, la Guerra Civil y el franquismo a voluntad hasta el último minuto de su existencia. Menos mal que la historia fue su primera vocación a la que dedicó -tan estérilmente- toda su vida.

La trayectoria historiográfica de Ricardo de la Cierva fue absolutamente lineal desde que empezó a hacer sus pinitos historiográficos hasta el fin de sus días. Siempre desplegó todo su arsenal dialéctico al servicio del franquismo sin más fin que legitimar la sublevación, considerar la guerra inevitable, justificar la actuación de quienes la provocaron y, finalmente, exaltar los logros de la dictadura. Para ello arremetió con violencia contra cualquiera que osara desafiar la ortodoxia historiográfica franquista de cuya más férrea defensa siempre se ocupó él con toda clase de medios. En 1963, antes de dedicarse por entero a la denigración sistemática de la II República, justificar la sublevación que provocó la guerra y legitimar la dictadura que la siguió, y dispuesto a hacer méritos que le allanasen el camino de sus ambiciones políticas, se arrancaba con la dedicatoria más turiferaria y servil que jamás nadie haya dedicado al general Franco, su carismático caudillo. En sus pintorescas páginas dedicadas al turismo desarrollaba una muy sugestiva «teoría» relacionando el destrozo del patrimonio nacional durante la guerra a la previsiblemente limitada capacidad viajera de los anti-clericales más violentos: «Si

las hordas incendiarias del 31 al 36 hubieran hecho turismo interior, posiblemente no hubiera habido quemas de conventos» (Cierva, 1963).

No hace falta retrotraerse tanto para destacar su inequívoca toma de postura historiográfica respecto a la II República española. En el 2005, tras los 30.000 libros de rigor supuestamente leídos (ya eran entonces bastantes más), decía ya con mucho más conocimiento de causa: «La tergiversación de la auténtica historia de la República, la Guerra Civil y la época de Franco ha llegado a extremos que cabe calificar de ridículos si no fueran trágicos» (Cierva, 2005). ¿Y por qué?, pues debido a esa «marea roja» (la publicística académica) que no cesa y que insignes historiadores como Moa o Vidal han arrojado a las cloacas de la Historia. Tal cual, todo un visionario.

De la Cierva afirmaba cínicamente no haber sido jamás servil pese a la dedicatoria que le hizo al general Franco y a haberse proclamado testamentario de la memoria del general: «Creo en la legitimidad de origen del régimen y he dedicado buena parte de mi actividad a defenderla históricamente» (Cierva, 1975: 224). Es decir, según propia confesión, no fue un historiador profesional, sino un falsario y un propagandista de la dictadura, como todo el ejército de mal llamados revisionistas y escritores que le siguen aún después de muerto aunque no lo sepan, y los que lo saben le ensalzan y le reivindican considerándole muy coherentemente una imprescindible fuente de autoridad historiográfica.

El más destacado de todos ellos, pues no tenemos tiempo ni espacio para aludir a alguno más después de esta breve referencia al más grande maestro de todos ellos, es el inefable Pío Moa, que ha encontrado una verdadera mina aparentemente inagotable sobre la que no para de pontificar sin límite ni descanso. Si tuviéramos tiempo para dedicarles a los revisionistas un análisis comparado con el Gran Maestro dejaríamos las 23 vidas paralelas de Plutarco reducidas a un simple breviario pues surgen cada día como los hongos en otoño.

Los famosos 30.000 libros de la bibliografía asociada a la Guerra Civil que decía habérselos leído todos (ya eran entonces bastantes más y hoy rondan los 50.000), si incluimos los relativos a sus inmediatos antecedentes y los que ha producido y seguirá produciendo la dictadura franquista, se verán elevados a la enésima potencia gracias a la incontenible capacidad publicística de Moa, un escritor compulsivo dotado al menos de un talento verdaderamente excepcional que le permite estar diciendo siempre lo mismo bajo distintos formatos y títulos. Él también lo ha leído todo según sus propias declaraciones. Se dio cuenta de que todo estaba falsificado, y se echó al hombro la ciclópea tarea de poner las cosas en su sitio. De tal palo, tal astilla.

La II República española es también el objeto fundamental de sus diatribas y a su descalificación absoluta viene dedicando páginas y más páginas incontinentes. Las razones son fácilmente comprensibles y bastante aburridas de tan reiterativas. Se trata del referente y antecedente de nuestra actual democracia, aquella que fue asaltada por un grupo de golpistas que fracasaron en su intento de imponer una dictadura ante la resistencia de la población provocando así la división del país y, dado el contexto internacional y la intervención como la no intervención, se desencadenó una guerra civil que sólo trajo destrucción y pobreza al país. El resultado fue una cruel dictadura que habría de prolongarse casi 40 años. Como este planteamiento es el que tiene establecido la historiografía profesional, hay que tumbarlo a cualquier precio para poder seguir manteniendo incólume la mitografía franquista asociada al golpe de Estado, a su limpia victoria y al honorable régimen del 18 de julio que la siguió.

Así, Moa, resume el conjunto de sus descalificaciones en lo que él denomina «los tres mitos o seudomitos interpretativos» que, según él, ha establecido la historiografía profesional que él califica nada menos que de propagandista en un mecanismo de proyección psicoanalítica digo de un buen estudio de caso.

El primero es que la República nació como un proyecto de modernización de un país atrasado que padecía graves injusticias sociales. El segundo, que fue un proyecto democrático de izquierdas. Y el tercero, que la derecha reaccionaria y fascista conspiró desde el primer momento para destruir la democracia progresista y reformadora. Más de lo mismo como no podría ser de otra manera.

Podemos, pues, sacar al menos dos conclusiones. Una, que quienes compran sus libros no leen, pues leído uno leídos todos los demás. Y dos, que es bastante fácil enriquecerse a costa de la ignorancia ajena y la cara dura propia, dos factores que suelen de suyo caminar parejos. La metodología de este publicista se reduce, como hacía su maestro, a descalificar e insultar a sus contradictores tachándolos de gremialistas, marxistas o marxistoides y de hijos de su padre..., en algún caso muy concreto cuando la crítica por su volumen y documentación le escoció más de lo habitual. Sin embargo, es evidente que hay una gran masa derechista de españoles cuyos intereses y demandas ideológicas, que no historiográficas, se ven ampliamente satisfechas con los planteamientos de este irrefrenable publicador de historietas. No merece la pena decir nada más de este personaje del cual ya dijimos hace años todo lo que cabía decir y por extenso (Reig Tapia, 2006). Ninguno de sus escritos pasaría la prueba ineludible para poder publicar en revistas académicas especializadas de prestigio: la evaluación por especialistas

anónimos. Afortunadamente parece que ya se jubila según nos ha anunciado tras su última publicación. No caerá esa breva.

El primer mito resulta incontestable a la luz del actual estado de la cuestión establecido por la historiografía. El segundo se ignora de dónde lo extrae pues es costumbre inveterada de este autor no citar jamás la fuente de aquello que atribuye a otros autores, que a veces menciona pero nunca cita, jamás sus obras, ni entrecomilla los supuestos textos que pretende reducir al absurdo, con lo cual es como si polemizara consigo mismo construyéndose primero el muñeco a voluntad y después derribándolo con parva autocomplacencia. Y el tercero es igualmente incontestable a la luz de los muy abundantes estudios dedicados al efecto por más que el señor Moa se empece en ignorarlos.

Y sin embargo, la II República, ese régimen de terror, abolió la pena de muerte. La posición de Azaña respecto a la violencia y el terror desplegados en la Guerra Civil es sobradamente conocida. En una conversación con su amigo Ángel Ossorio y Gallardo, le dijo: «Es que no quiero fusilar a nadie. Alguien ha de empezar aquí a no fusilar a troche y moche. Empezaré yo» (Azaña, 2007: VI, 339). Durante la Guerra Civil se opuso a la militarización de los tribunales de justicia. Franco al poco de sublevarse le dijo al corresponsal del *The New York Times*, Jay Allen, que si era preciso fusilaría a media España. Con toda coherencia restableció de inmediato en el código penal la pena de muerte. Aplicó sin restricción el bando de guerra, es decir, fusiló profusamente sin formación de causa. Y lo aplicó sin piedad hasta el fin de sus días. Cuenta en su haber, de acuerdo con la más depurada contabilidad, con unos 140.000 paseados y fusilados entre 1936 y 1975, ya más cerca de los 150.000. No se trata de hacer historia de derechas o de izquierdas, pro republicana o anti republicana. Se trata de hacer historia simplemente, de ajustarse a la evidencia primaria relevante de época, al más elemental empirismo frente a la simplona propaganda que aún porfía inasequible al desaliento y firme el ademán. Sobre esta controvertida cuestión del terror desplegado en la Guerra Civil puede consultarse el libro editado por Francisco Espinosa (2010) y recogido en la bibliografía.

Hubo una vez en este país un régimen político al que algunos osados bautizaron como «La Niña bonita», «un rayo de luz» que no sólo vino a iluminar el panorama político español sino también el europeo. Un régimen político que en el artículo primero de su Constitución proclamaba que, «España es una República democrática de trabajadores de toda clase, que se organiza en régimen de Libertad y de Justicia». Y en su artículo 6º, decía: «España renuncia a la guerra como instrumento de política nacional». Franco y sus secuaces, bastante más realistas

políticamente que sus adversarios, aplicaron el viejo principio del general prusiano Karl von Clausewitz (1972: 58): «La guerra es la mera continuación de la política por otros medios» para cargarse tan «nefasto» régimen político sin principios ni vergüenza. Pero ese «malhadado» régimen sí tenía principios; fue el primer estado europeo que incorporaba al derecho positivo el cuerpo doctrinal de la Sociedad de Naciones y el pacto Kellogg-Briand en el sentido apuntado en el citado art. 6º de la Constitución republicana de 1931. Fue una constitución de vanguardia cuyo texto incorporó numerosas novedades en aras de la modernización del país: ampliación de derechos y libertades, laicismo, organización territorial del Estado, reforma de las fuerzas armadas, del campo, de la legislación laboral, de la educación, la ciencia y la cultura (Egido León, 2006).

La Segunda República, la de 1931, fue casi tan efímera como la primera. Poco más de cinco años desde su proclamación hasta la sublevación militar de 1936, u ocho si contamos los tres años de guerra que costó acabar con ella. ¿Pero qué son cinco u ocho años en la historia y la memoria de un pueblo? Nada. Y, sin embargo, la memoria de ésta aún persiste por lo mucho que costó acabar con ella... Y su memoria subsiste sobre todo porque empezó bien, despertó grandes esperanzas, alumbró insospechadas ilusiones, pero acabó muy mal, acabó de la peor manera posible, dramáticamente, enfrentando a muerte a sus propios compatriotas. Y, como bien se interrogaba el poeta León Felipe (1957: 61), «¿Y para qué sirve la sangre derramada / si no junta los labios de la casta?».

Lo trágico es lo indefectible, lo determinado, lo predestinado y, es evidente, que el destino de la República no estaba decidido anticipadamente por ningún ser providencial ni por ningún conjunto de fuerzas abstractas e inefables, en cuyo caso sería legítimo hablar de la tragedia de la República española. Por el contrario, nada estaba escrito ni predeterminado, fue un conjunto de circunstancias muy concretas, por más que éstas sean de una extrema complejidad y conlleven una gran dificultad analítica, pero son las que de verdad pueden iluminarnos en semejante desvelamiento. Ni qué decir tiene que la bibliografía seria y solvente sobre la materia es abrumadora para quien realmente quiera informarse.

El diario *La Voz* de Madrid imprimía a grandes titulares en su edición del martes 14 de abril de 1931: «España, dueña de sus destinos. ¡Viva la República española! El nuevo régimen viene puro e inmaculado sin traer sangre ni lágrimas». Y así fue. Proclamada la República en la capital de España hay que ver las imágenes de un Azaña impulsado hacia la famosa balconada de la Puerta del Sol -hoy sede del Gobierno de la Comunidad Autónoma de Madrid- por el fervor popular con cara de no creérselo ni él mismo. Hay que ver las imágenes de la plaza de la

Cibeles, tan rebotante como cuando España ganó el Mundial de fútbol, totalmente colapsada por el pueblo madrileño..., ese «rompeolas de todas las España» que decía Antonio Machado. Imágenes, por cierto, censuradas por Franco y de las que se vio privado el pueblo español hasta su muerte, pues contradecían abiertamente las tesis oficiales de su régimen, que pretendía dar a entender que la República había sido impuesta políticamente por una minoría revolucionaria en medio de la indiferencia popular. Y hay que ver las imágenes de un enfático y ensoberbecido general Franco con la ambición inyectada en sus ojos en el Monasterio de las Huelgas en Burgos el 30 de septiembre de 1936 cuando fue investido de poderes absolutos para calibrar la diferencia existente entre el poder civil de la razón escéptica y la prepotencia militar del ordeno y mando.

La República de Azaña era una república de abogados, maestros, médicos profesores y trabajadores, es decir, un Estado de Derecho, una República de las Letras, un régimen con voluntad de regeneración social y política. Una República legítimamente construida bajo el imperativo de la razón y la imperiosa necesidad de reformar el Estado para integrar en él a todos sus ciudadanos, y fue destruida por la fuerza de las bombas y los cañones. Esa es la historia fundamental aunque no la única y sobre la cual pueden desarrollarse cuantos discursos se quiera. No puede hacerse la historia de una esperanza y de una ilusión ni en unos minutos ni en unas horas. No hay que descerebrarse demasiado para comprender la honda diferencia existente entre un Estado de Derecho y una feroz dictadura impuesta a sangre y fuego, entre la obra educativa y cultural republicana y la profunda desolación en materia tan sensible como la educación para la cultura política de un pueblo como la sembrada bajo los cascos del caballo del general Franco.

Los prohombres republicanos sabían muy bien que había que extender la educación y la cultura entre las masas más desfavorecidas de la población como la mejor vía de consolidar el nuevo régimen democrático. Don Gregorio, el escéptico maestro republicano de la película de José Luis Cuerda, *La lengua de las mariposas*, basada en unos relatos de Manuel Rivas e interpretado por Fernando Fernán Gómez, dice clarívidentemente en el día de su jubilación ante las fuerzas vivas del pueblo:

Pero de algo estoy seguro, si conseguimos que una generación, una sola generación, crezca libre en España ya nadie les podrá arrancar nunca la libertad. Nadie les podrá robar ese tesoro.

Eso quiso hacer la República y precisamente por eso fue destruida. No puede sintetizarse mejor el ideal republicano y lo que va de Azaña a Franco. La II República se esforzó en transmitir un conjunto de valores fundamentales. «Ser

cultos para ser libres». No otra cosa es educar en los valores republicanos. La Guerra Civil y el Franquismo abortaron ese primer intento de socialización política democrática. A su advenimiento, la República se encontró con una elevadísima tasa de analfabetismo, con una crónica y desesperante falta de escolarización infantil, un magisterio desmotivado y mal formado académica y pedagógicamente, con salarios de hambre, nulas perspectivas de mejora y abrumadora y asfixiante influencia de la Iglesia que dominaba toda la enseñanza privada.

La República construyó, sólo en 1931, 7.000 escuelas y aumentó la plantilla docente, reformó los planes de estudio del magisterio, aumentó los sueldos de los maestros y dignificó su situación laboral, estableció la neutralidad confesional e ideológica y la coeducación, es decir, democratizó todo el sistema educativo en su conjunto. Las reacciones a todas estas medidas que en modo alguno cabe calificar de radicales fueron inmediatas por más que fueran escrupulosamente democráticas. La Iglesia tachó las disposiciones sobre el laicismo como un ataque feroz a la conciencia de los maestros católicos, a quienes se trataría de imponer una pedagogía sin Dios. En cuanto las derechas ganaron las elecciones en 1933 impusieron de inmediato una ralentización en todo el proceso de reforma educativa. Tras la victoria del Frente Popular en febrero de 1936 el Gobierno se dispuso a relanzar el programa de reformas acometido en 1931. Ya sabemos lo que pasó. No es necesario -¿o sí?- reiterarlo más veces.

Durante casi todo el conflicto en zona republicana estuvo al frente del Ministerio de Instrucción Pública el comunista Jesús Hernández. Los gobiernos republicanos mantuvieron dentro de las posibilidades que la guerra permitía su política de reformas educativas lo que permitió crear 5.413 nuevas escuelas hasta finales de 1938. Durante la Guerra Civil la propaganda y el adoctrinamiento político hicieron imposible mantener los criterios de neutralidad educativa que fueron posibles en tiempo de paz. El anti-fascismo era el núcleo ideológico en el que coincidían todas las fuerzas republicanas y, lógicamente, en ese sentido habría de orientarse todo el esfuerzo de formación desarrollado por el Ministerio de Instrucción Pública. En zona franquista José María Pemán primero, y Federico Sainz Rodríguez después, acometieron con enfebrecida pasión la tarea de demoler los cimientos de la modernización educativa y cultural emprendida por la II República española sometiendo a todo el país a una educación nacional católica impregnada del más rancio clericalismo y los dogmas establecidos por la Iglesia.

Si todavía a estas alturas alguien pretende reducir a mito la existencia de las «dos Españas» no tiene más que asomarse a la legislación educativa y comparar el sistema escolar que desarrollaron los republicanos con el que implantaron

los vencedores. Tras la sublevación se abrió de inmediato la veda y fueron los maestros, profesores y catedráticos, considerados como «los envenenadores del alma popular» por José María Pemán, el oficioso primer ministro de Educación de Franco, quienes más habrían de sufrir la saña persecutoria del nuevo régimen. De nuevo la Iglesia española recuperó todo su poder y pudo de nuevo ejercer su dominio e influencia sobre las mentes infantiles. Franco premió la legitimación que obtuvo de la Iglesia calificando su guerra de cruzada religiosa cediéndoles el control absoluto de la educación primaria y secundaria. Si la República construyó 7000 escuelas en apenas 8 meses, a Franco le costó construir 6000 en los 12 años transcurridos desde el final de la guerra hasta 1951. Si la República socializaba niños para hacerlos ciudadanos, Franco se dispuso a adoctrinarlos en los valores más rancios y caducos de un fascismo de opereta y un tradicionalismo vetusto al que sólo le interesaban bueyes que trabajaran las tierras del señorito y súbditos fieles lo más alejados posible de la funesta manía de pensar.

Efectivamente los hechos son elocuentes, como elocuente es recordar a los panegiristas del desarrollismo de Franco que el *PIB* y la renta *per cápita* de que gozaban los españoles en 1936 no se recuperó, gracias a Franco obviamente, hasta veinte años después, dato sistemáticamente ocultado por sus propagandistas o justificado sobre la base del aislacionismo internacional. La pregunta es, si así fuera y si se trataba de aislar a Franco a costa del hambre del pueblo español, cualquier verdadero patriota habría ofrecido su cabeza por la salvación de su pueblo y el pan para sus hijos. Como hizo Juan Negrín, Jefe del Gobierno de la República, que se ofreció a Franco para sustanciar en su persona las hipotéticas responsabilidades contraídas por la República en guerra. Pero no recibió garantías. ¿Por qué? Porque Franco no se contentaba con fusilar a Negrín, ya había dicho con toda claridad que, para salvar a España y limpiarla de comunistas estaba dispuesto a fusilar a media España. Es decir, para hacerse con el poder absoluto y mantenerse en él, no le importaba hacerlo sobre una inmensa pira de cadáveres de compatriotas.

¿Qué paz, qué garantías jurídicas podían esperarse en marzo de 1939 cuando el mes anterior Franco había promulgado su Ley de Responsabilidades Políticas, retrotrayendo estas a 1934 para poder fusilar aún a más gente pues, al parecer, le parecían pocos los ya pasados por las armas y los que aún habrían de pasar?

Azaña, mucho antes de que recayesen sobre él las grandes responsabilidades políticas que le tocaría asumir a partir de la proclamación de la República, escribió en un artículo para la revista *España*: «Un pueblo en marcha, gobernado con buen discurso, se me representa de este modo: una herencia histórica corregida por la razón» (Azaña, 2007: II, 311). No podía expresar con mayor simplicidad

cuál habría de ser el propósito político necesario para la regeneración del país. La República inició la titánica tarea de corregir por la razón buena parte de su nefasta herencia histórica, pero cometió el error de no calibrar el increíble poder de que aún disponían los encarnizados enemigos de la Filosofía, de la Ilustración, del Liberalismo, del constitucionalismo y del Estado democrático de Derecho. Y naturalmente sus principales actores cometieron graves errores, como todo hijo de vecino, pero no se trataba de dejarla rectificar sino sencillamente de hacerla saltar por los aires.

La República que estaba metiendo a España en el siglo XX se topó con unas clases sociales tan poderosas como intransigentes que no estaban dispuestas a claudicar de uno solo de sus seculares privilegios en aras de la modernización del país. A su frente se puso un general resentido que la retrotrajo al siglo XIX durante veinte años. Esa es toda la historia. El politólogo italiano Gianfranco Pasquino sintetiza muy gráficamente la alternativa que se plantea en las sociedades sub o semi-desarrolladas ante la demanda social de cambio y modernización política en un juego de palabras inglés de doble sentido: *bullets* o *ballots*, es decir, bolas (balas) o votaciones: abrir fuego sobre la población cuando protesta o preguntarle qué es lo que quiere. Las poderosas fuerzas de la reacción y del fascismo hispánico, con la indudable ayuda de la izquierda más extrema y de los nacionalismos internos más radicales, allanaron el camino a los partidarios de las balas frente a los defensores de razones y los votos como Azaña.

El mismo Azaña sintetizó con toda claridad, por más que sus palabras hayan sido tergiversadas tratando de presentarlas como un régimen exclusivo y no inclusivo, en su célebre mitin de la plaza de toros de Madrid de 29 de septiembre de 1930 cuál iba a ser la esencia del régimen político que se propugnaba:

La República no será el régimen de un partido; es cierto, será régimen nacional, en este sentido: que respetuosa con los estatutos regionales que las Cortes sancionen para regular las autonomías locales, amparará con el poder del Estado los derechos de todos. Todos cabemos en la República, a nadie se proscribe por sus ideas; pero la República será republicana, es decir, pensada y gobernada por los republicanos, nuevos o viejos, que todos admiten la doctrina que funda el Estado en la libertad de conciencia, en la igualdad ante la ley, en la discusión libre, en el predominio de la voluntad de la mayoría, libremente expresada. La República será democrática o no será (Azaña, 2007: II, 994).

Por consiguiente, liquidar la República española se convirtió en el objetivo básico de la reacción, puesta en pie de guerra tras perder las elecciones para corregir por la fuerza la construcción histórica de la razón que se estaba acometiendo en España en medio de dificultades sin cuento. El precio que pagamos los españoles por ello fue inconmensurable. Hubo que aguardar a la muerte de Franco para poder poner de nuevo en marcha al pueblo español con razones y votos.

Cualquier demócrata de hoy y de mañana llevará siempre la República en su corazón a pesar del sabor agri dulce que siempre dejan en nuestro recuerdo las mejores causas perdidas. Evocaremos con nostalgia los nobles sueños que hubieran podido ser pero no fueron porque los hicieron abortar a sangre y fuego esos patriotas de pacotilla que piensan que la patria es apenas su cortijo. Azaña, en su célebre discurso pronunciado en el Ayuntamiento de Barcelona el 18 de julio de 1938, dijo algo tan evidente y tan olvidado por los vencedores y su inmarcesible caudillo como que:

La reconstrucción de España será una tarea aplastante, gigantesca, que no se podrá fiar al genio personal de nadie, ni siquiera de un corto número de personas o de técnicos; tendrá que ser obra de la colmena española en su conjunto, cuando reine la paz, una paz nacional, una paz de hombres libres, una paz para hombres libres. [...] Y entonces se comprobará una vez más lo que nunca debió ser desconocido por los que lo desconocieron: que todos somos hijos del mismo sol y tributarios del mismo arroyo (Azaña, 2007: VI, 179).

BIBLIOGRAFÍA

Arrarás, J. (1939). *Franco*. Valladolid: Santarén.

Azaña, M. (2007). *Obras Completas*. Edición de Santos Juliá. Madrid: Ministerio de la Presidencia. Secretaría General Técnica. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Cierva, R. de la (1963). *Turismo. Teoría – Técnica – Ambiente*. Madrid: River.

_____. (31 de enero de 1970). Entrevistado por Pedro Pascual en *Arriba*, Madrid, s/p.

_____. (1975). *Crónicas de la transición. De la muerte de Carrero a la proclamación del rey*. Barcelona: Planeta.

_____. (1995). *No nos robarán la historia: nuevas mentiras, falsificaciones y revelaciones*. Madrid: Fénix.

_____. (8 de mayo de 2005). «El Rey, ante la pérdida de España». *Época*.

Clausewitz, K. von (1972). *De la Guerra*. Barcelona: Mateu.

Egido León, Á. (ed.) (2006). *Memoria de la Segunda República. Mito y realidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Espinosa, F. (ed.), García Márquez, J.M., Gil Vico, P. y Ledesma, J.L. (2010). *Violencia roja y azul. España, 1936-1950*. Barcelona: Crítica.

Felipe, L. (1957). «El hacha (Elegía española) México 1939». En *Antología rota*. Epílogo por Guillermo de Torre. Buenos Aires: Losada.

Forcadell, C., Peiró, I. y Yusta, M. (eds.). (2015). *El pasado en construcción: Revisiones de la historia y revisionismos históricos en la historiografía contemporánea*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

García Delgado, J.L. (ed.). (1987). *La Segunda República española. El primer bienio*. Madrid: Siglo XXI.

_____. (1988). *La Segunda República española. Bienio rectificador y Frente Popular 1934-1936*. Madrid: Siglo XXI. Madrid.

González Calleja, E. (2011). *Contrarrevolucionarios. Radicalización violenta de las derechas durante la Segunda República 1931-1936*. Madrid: Alianza.

_____. (2014). *En nombre de la autoridad. La defensa del orden público durante la Segunda República Española (1931-1936)*. Granada: Comares.

_____. (2015). *Cifras cruentas. Las víctimas mortales de la violencia sociopolítica en la Segunda República española (1931-1936)*. Granada: Comares.

González Calleja, E., Cobo Romero, F., Martínez Rus, A. y Sánchez Pérez, F. (2015). *La Segunda República española*. Barcelona: Pasado & Presente.

Juliá, S. (1980). «Segunda República: por otro objeto de investigación». En Tuñón de Lara, M. y otros. *Historiografía española contemporánea. X Coloquio del Centro de Investigaciones Hispánicas de la Universidad de Pau. Balance y resumen*. Madrid: Siglo XXI, 295-313.

_____. (1999). «Historiografía de la Segunda República». En Granja, J.L. de la, Reig, A. y Miralles, R. (eds.). *Tuñón de Lara y la historiografía española*. Madrid: Siglo XXI, 143-159.

Payne, S.G. (1995). *La primera democracia española: la Segunda República, 1931-1936*. Barcelona: Paidós.

_____. (2003). «Mitos y tópicos de la Guerra Civil». *Revista de Libros*, núms. 79-80. Madrid. Julio-Agosto, pp. 3-5.

Ramírez, M. (2001). *La Segunda república setenta años después*. Madrid: CEPC.

Reig Tapia, A. (1999). *Memoria de la Guerra Civil. Los mitos de la tribu*. Madrid: Alianza.

_____. (2006). *Anti Moa. La subversión neofranquista de la Historia de España*. Prólogo de Paul Preston. (2ª ed. corregida y aumentada). Barcelona: Ediciones B.

_____. (2008). *Revisionismo y política. Pío Moa revisitado*. Madrid: Foca.

Ruiz-Manjón, O. (2006). «La Segunda República española. Balance historiográfico de una experiencia democratizadora». *Ayer*, nº 63. Madrid: Marcial Pons, 279-297.

Southworth, H.R. (diciembre 1970 - marzo 1971). «Los bibliófilos: Ricardo de la Cierva y sus colaboradores». *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 28-29, 19-45.

Townson, N. (2002). *La república que no pudo ser. La política de centro en España (1931-1936)*. Madrid: Taurus.

Tuñón de Lara, M. (1976). *La II República*, 2 vol. Madrid: Siglo XXI de España.

_____. (Junio-Julio 1981). «Historiografía de la II República: un estado de la cuestión». *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CIX (426-427), 9-26.

Viñas, Á. (2006). *La soledad de la República: El abandono de las democracias y el viraje hacia la Unión Soviética*. Barcelona: Crítica.

_____. (2007). *El escudo de la República: el oro de España, la apuesta soviética y los hechos de mayo de 1937*. Barcelona: Crítica.

_____. (2008). *El honor de la República: entre el acoso fascista, la hostilidad británica y la política de Stalin*. Barcelona: Crítica.

Viñas, Á. y Hernández Sánchez, F. (2009). *El desplome de la República*. Barcelona: Crítica.

Viñas, Á. (ed.). (2012). *En el combate por la Historia. La República, la guerra civil, el franquismo*. Barcelona: Pasado & Presente.

V

RESEÑAS

Fernando Larraz y Javier Sánchez Zapatero (eds.). *Los restos del naufragio. Relatos del exilio republicano español*. Madrid: Salto de Página, 2016. ISBN:9788416148455. 373 páginas.

Centros de Internamiento de Extranjeros, campos de refugiados, acuerdos entre países para la devolución de solicitantes de asilo a los lugares de donde huyen, migrantes económicos en busca de la oportunidad de un empleo... El exilio, más allá de que la palabra no resulte igual de pertinente para todos los casos, no ha perdido vigencia últimamente.

Varios textos publicados en 2016 se ocupan de estos exilios contemporáneos: los reportajes de *Cruzando el mar. El éxodo a Europa* (Capitán Swing), de Wolfgang Bauer; los testimonios escogidos en *Volveremos. Memoria oral de los que se fueron durante la crisis* (Libros del K.O.), de Noemí López Trujillo y Estefanía S. Vasconcellos; o el poemario *Una paz europea* (Pre-textos), de Fruela Fernández son muestra de ello. Resulta oportuno vincular a este conjunto de lecturas la antología de relatos del exilio republicano español *Los restos del naufragio* (también publicada en 2016) a cargo de los profesores Fernando Larraz y Javier Sánchez Zapatero, en lugar de caer en la tentación de relegarla a una lectura arqueológica, desactivada de nuestro presente.

La antología consta de diecisiete relatos agrupados en tres bloques: aquellos que se valen de recuerdos de la propia guerra, cuando todavía su final no estaba resuelto («Memoria de España y de una guerra», con textos de José Ramón Arana, Paulino Masip, Juan Chabás, César M. Arconada, Segundo Serrano Poncela y María Teresa León); los que trabajan con materiales de los países de acogida y con el extrañamiento que les produce el nuevo entorno («Por los caminos del exilio», con textos de Simón Otaola, Esteban Salazar Chapela, Pablo de la Fuente, José Herrera Petere, Martín de Ugalde, Clemente Airó y Ramón J. Sender); y aquellos que dan cuenta de las dificultades del regreso al país en la clandestinidad o al trauma producido por la «contranostalgia» y el proceso de «desexilio» de los que hablaba Mario Benedetti –«Que los amigos, o los hermanos, o los miembros de una pareja, al reencontrarse, sepan de antemano que no son ni podrían ser los mismos»– («La vuelta imposible», con textos de Jesús Izcaray, Manuel Andújar, Francisco Ayala y Max Aub). Violenta, una vez más, la escasa presencia de escritoras en el corpus: exclusivamente un texto de María Teresa León, si bien es cierto que se citan las magníficas obras de Rosa Chacel y Luisa Carnés (cuya novela *Tea Rooms. Mujeres obreras* acaba de ser recuperada para los lectores por la editorial Hoja de Lata).

Además, la edición se completa con un prólogo de los profesores Larraz y Sánchez Zapatero y con las respectivas notas biobibliográficas de los diecisiete autores antologados. Estas, así compiladas y por corresponder a autores en algunos casos forzosamente suprimidos de la historia de la literatura española del siglo XX, no constituyen un mero material paratextual, sino una contribución historiográfica de interés por sí sola.

A este silencio crítico hacia algunos de estos autores se refieren los responsables de la edición en el prólogo. Explican cómo, salvo contadas excepciones, la crítica durante la dictadura identificó la narrativa española exclusivamente con la escrita y publicada dentro de las fronteras del Estado, condenando a los textos de autores exiliados a una suerte de periferia para eruditos. Larraz y Sánchez Zapatero también denuncian el mantenimiento de este criterio acallador en la crítica contemporánea «por la pereza de muchos investigadores y por la tendencia a repetir lugares comunes que quedan fosilizados». Constatan que entre la España peregrina y la España cautiva que acuñaba Francisco Ayala en un artículo de 1949, la primera perdió la guerra y también los manuales de literatura, por parafrasear aquí (y cuestionar, al menos en lo que se refiere a los escritores exiliados) la conocida frase de Andrés Bello en la que opone otras dos Españas (tres, en realidad, según el prólogo a la segunda edición de *Las armas y las letras*). Sobre esta privación del reconocimiento literario a causa del exilio trata el relato «El remate», de Max Aub (dedicado a otro ilustre exiliado, Jorge Guillén, quien pasó por Estados Unidos, Canadá, Italia o Puerto Rico), que cierra el volumen. Cabe recordar que las trayectorias literarias de los autores seleccionados son desiguales, siendo la circunstancia del exilio el criterio determinante para relacionarlos y que, en el caso de Aub, como en el de César M. Arconada, Ramón J. Sender o María Teresa León, se dio con una producción literaria anterior a su salida de España. Como señalan Larraz y Sánchez Zapatero en el prólogo, este tipo de proyectos literarios truncados por la guerra sirven muy bien para ponderar el impacto del exilio en la propia obra y en los cambios de intereses de los autores.

Los responsables de la edición se cuidan de considerar el destierro republicano español como algo inédito en la historia de la literatura. No obstante, señalan sus particularidades: fue masivo, disperso geográficamente, se produjo –salvo excepciones– en un período breve de tiempo y, sin embargo, se dilató durante décadas. Más allá de su origen biográfico, habría dificultades para poner en común numerosos rasgos literarios entre los textos de la llamada literatura del exilio, siendo precisamente la diversidad de ecosistemas (literarios y no literarios) en los que se vieron forzados a intervenir como escritores lo que les dota de interés y

los inmunizó de las inercias y homogeneidad de los grupos y el mercado editorial de la España cautiva. Esta heterogeneidad de apuestas y estilos se ve representada también por los relatos seleccionados en *Los restos del naufragio* (el título del libro, por cierto, procede del relato «Gentes al margen», de Pablo de la Fuente: «Como político, ¿qué hacer con una emigración dispersa, agitada por corrientes de egoísmo; con los restos de un naufragio que se disputan el terreno firme a que han sido arrojados?»).

Por esa razón y porque nada hay peor para reseñar una colección de cuentos que una suma de resúmenes de sus tramas, aquí exclusivamente me limitaré a ilustrar esa diversidad con unas breves referencias. Tanto en «El alfar», de Paulino Masip, como en «Juan de la tierra», de Juan Chabás, la guerra no aparece sino como conclusión de la narración. En este último texto, además, destaca la conciencia de clase de los personajes («Las caricias malcrían. Y los hijos de los pobres tienen que ser fuertes»). En «Aventuras de tres pilluelos», César M. Arconada introduce la infancia en la guerra y viceversa, haciendo protagonistas a los niños y niñas, mediante el juego, de heroicidades como la defensa de Madrid, pero también retratándolos como víctimas de la orfandad y la escasez de alimentos. En «Cirios rojos», de Segundo Serrano Poncela se establece una dialéctica entre un fugitivo y una religiosa a través de la alegoría sexual explícita en los propios objetos de culto religioso. «¡Esa mala hierba, el escepticismo!», de Simón Otaola, sobre Don Prudencio Romeral, pintor exiliado en México, plantea la desesperanza en torno al regreso como una muerte prematura para el exiliado. En «La luz en la ventana», Jesús Izcaray retrata las angustias y precauciones de un militante comunista de regreso en la clandestinidad. También su incertidumbre sobre el porvenir y una especie de optimismo de la voluntad: «“Ya los verás cuando puedas hacerlo sin... ¡Ya los verás, hombre, ya los verás!... Y si no los ves... Si antes...” Se rebeló contra ese pensamiento sacudiéndolo con un brusco ademán. (...) Iba por la calle arriba, ligero y leve, como si le llevase en volandas aquella fuerza que le empujaba». «El regreso», de Francisco Ayala, es el relato más extenso del conjunto. Está estructurado en diez capítulos concluidos con gran ritmo, lo que dota al relato de un tiempo acelerado que casa bien con las pesquisas en las que el narrador va progresando casi de manera policiaca. A su vez, ofrece todo un anecdotario del regreso: los perennes saludos de los vecinos, como si nada hubiera ocurrido; la expectativa de los reencuentros; las comparaciones del exiliado entre el café que se toma en Madrid y el que se toma en Buenos Aires (sale ganando éste: he aquí la «contranostalgia» de Benedetti); los ajustes de cuentas y la delación, en ocasiones motivada por asuntos íntimos... Y finalmente, casi dando nombre a ese

tercer y último bloque de relatos, el regreso imposible: la necesidad de volver definitivamente, esta vez a Buenos Aires.

Dice el escritor Carlos Pardo que «España es el producto de sucesivos borrados de memoria». *Los restos del naufragio* contribuye a recuperar una pequeña parte de esa tradición suprimida de la historia de la literatura española contemporánea.

Fernando Larraz es profesor de Literatura Española en la Universidad de Alcalá y ha dedicado buena parte de su labor investigadora al estudio de la cultura del exilio republicano de 1939 y la literatura española durante el franquismo. Es autor de los libros *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista* (2009); *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)* (2010); *Max Aub y la historia literaria* (2014) y *Letricidio español. Novela y censura durante el franquismo* (2014). Javier Sánchez Zapatero es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca y ha dedicado parte de su actividad investigadora a la literatura del exilio republicano español. Es autor de los libros *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (2010) y *Max Aub y la escritura de la memoria* (2014) y responsable de la edición del testimonio del brigadista británico Keith Scott Watson *Rumbo hacia una España en guerra* (2014). Ambos profesores son miembros del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL-CEFID).

David Manjón

Ramiro Trullén Floría (2016). *España trastornada. La identidad y el discurso contrarrevolucionario durante la Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-4335-5. 252 páginas.

Ramiro Trullén Floría es doctor en Historia contemporánea por la Universidad de Zaragoza con mención de doctorado europeo por la London School of Economics. Pese a su juventud, es uno de los investigadores que más ha profundizado en el estudio de la derecha contrarrevolucionaria y de las jerarquías eclesiásticas durante la Segunda República y la Guerra Civil. Por este motivo, creo que es necesario resaltar el acierto que ha tenido la editorial Akal al decidirse a respaldar la publicación de este libro, que es una versión adaptada de su tesis doctoral.

Esta obra es rigurosa y está repleta de matices, ya que Ramiro Trullén se atreve a profundizar en las contradicciones existentes en los discursos de los sectores conservadores españoles¹ y en las presentes en las identidades de los propios líderes contrarrevolucionarios. Todos estos elementos contribuyen a que el libro posea una gran coherencia argumental, a que sus argumentos resulten convincentes y, cuando menos, abran las puertas a un interesante debate. Y todo ello con una gran claridad expositiva fruto del esfuerzo de escritura del autor, que permite enfrentarse a una publicación académica fácilmente legible pese a su densidad. Asimismo, quiero destacar que, pese al buen resultado que han tenido los años de investigación que ha dedicado al tema, el historiador en todo momento muestra su humildad intelectual y hace explícitas, desde la propia introducción, las carencias que considera que tiene el tipo de fuentes primarias que ha utilizado para construir el relato histórico.

El gran interés historiográfico de esta obra reside en que, pese a lo mucho que se ha investigado sobre la Segunda República española, el texto posee una importante cantidad de sugerencias, así como una interpretación de los hechos que en muchas ocasiones entra en conflicto con lo que muchos especialistas habían escrito sobre el tema. Esto se debe a que para Ramiro Trullén las respuestas unidireccionales no colaboran en el avance del conocimiento histórico. Pero, principalmente, se debe a que el autor investigó con mucho rigor el discurso de las derechas españolas durante este periodo (lo cual no se suele realizar frecuentemente), por lo que es una publicación académica que rompe de forma sólida con multitud de tópicos vertidos sobre la actuación de las derechas durante la Segunda República española.

¹ El autor entiende que las personas integrantes de Falange, de la CEDA y de los partidos monárquicos (junto a parte de los miembros del Partido Republicano Radical, del agrario y de los partidos liberales) forman un tipo de contrarrevolución denominada como contrarrevolución nacionalcatólica fascitizada.

La consecuencia fundamental de todo esto es la ruptura con el enfoque tradicional que estudia a la derecha española durante la Segunda República a la luz de su actitud y de su discurso durante la Guerra Civil. Esto es clave porque la Segunda República es por sí misma un periodo fundamental para la comprensión de la historia de España, de hecho, es una de las épocas más intensas y complejas de la historia del país.

Estas renovadas interpretaciones que realiza Ramiro Trullén a lo largo del libro están influidas, aparte de por su capacidad analítica, por el buen manejo que hace de la bibliografía consultada para la construcción de su relato. Entre esta bibliografía está la más novedosa y reciente publicada sobre cada uno de los temas. Esto tiene todavía más valor porque utiliza las fuentes sin perder nunca de vista el contexto internacional y su influencia sobre los sectores contrarrevolucionarios españoles.

Sin embargo, también es importante señalar algunas carencias en relación con determinados aspectos formales. Aunque es posible que varias de estas cuestiones se deban a la necesidad de eliminar formalismos para aligerar el libro de cara a la divulgación. En primer lugar, se echa de menos un índice onomástico, que ayudaría a manejarse entre la gran cantidad de nombres propios que se mencionan en cada página de la obra. En segundo lugar, también se echa en falta una bibliografía final, porque muchas veces resulta complicado encontrar la referencia completa de las obras citadas. Y, por último, deseo resaltar que en ocasiones (afortunadamente, no muchas) el autor tiende a recurrir a citas de segunda mano, es decir, a fiarse de la información que ofrece una determinada obra histórica sobre una fuente primaria.

Una vez realizado el análisis de los aspectos formales del libro de Ramiro Trullén, me centraré en el estudio del contenido de la obra. *España trastornada. La identidad y el discurso contrarrevolucionario durante la Segunda República y la Guerra Civil* comienza con una introducción fundamental para comprender la obra en su conjunto, ya que Ramiro Trullén explicita el objetivo de su estudio: analizar la forma en la que los contrarrevolucionarios se sintieron amenazados en su identidad por el proyecto democrático republicano y su respuesta discursiva, ya que el pensamiento contrarrevolucionario forjó una determinada visión de su experiencia durante la Segunda República. Según el autor, esto se debió a que las identidades de la época anterior al periodo republicano se vieron puestas en cuestión, desde 1931, por todas las decisiones y acciones que se ampararon en un discurso revolucionario que tendía a una construcción igualitaria de la ciudadanía. Aunque Ramiro Trullén busca analizar todo esto atendiendo al discurso de las élites contrarrevolucionarias,

no descuida la relación entre estos discursos con la realidad práctica de los sujetos ni los nexos entre las personas y las estructuras sociales.

De especial interés resulta el capítulo del libro que el autor dedica a exponer el marco teórico y conceptual. En este apartado realiza una rica reflexión terminológica, muy sólida y bien planteada, y en el que explicita su definición de las herramientas de análisis histórico fundamentales de su trabajo: principalmente el concepto de identidad, pero también el de identidad de clase y el de identidad de género. De esta forma muestra cómo entiende los conceptos básicos que aparecen en el texto que estamos a punto de comenzar a leer². Ramiro Trullén otorga mucha importancia a este apartado porque es consciente de la necesidad de desvelar al lector cómo entiende las herramientas analíticas fundamentales que ha utilizado para el análisis de las fuentes consultadas y para la construcción del relato histórico.

El argumento del trabajo, y su hilo conductor se basan en el estudio del discurso contrarrevolucionario durante el periodo de la Segunda República y de la Guerra Civil, en las vertientes que el autor considera más importantes en esta retórica: la de clase, la de género, la de nación, la de propiedad, la de la religión y la relativa al ámbito militar, ya que fueron los elementos que, en medio de las transformaciones legislativas emprendidas por los gobiernos del primer bienio republicano, supusieron una alteración de las relaciones tradicionales de poder que llevó a los contrarrevolucionarios a percibir un mundo trastornado. Por tanto, para el autor, fue la concatenación de estas amenazas identitarias, construidas previamente de forma simbólica y discursiva, lo que provocó la creación de un poderoso movimiento contrarrevolucionario (no homogéneo) que luchó por tratar de asegurar el orden que garantizaría todas estas jerarquías identitarias, ante el supuesto caos revolucionario republicano provocado, especialmente, por la legislación implantada durante el primer bienio.

En mi opinión, la gran aportación de la obra de Ramiro Trullén es que, pese a que realiza un análisis minucioso por separado de cada uno de estos factores, parte en su argumentación de la premisa de que todos conflúan en la identidad contrarrevolucionaria. De hecho, defiende también que, en un contexto de exacerbación de los conflictos previos tras el levantamiento del 18 de julio de 1936 contra el gobierno legítimamente constituido de la Segunda República, en la lógica discursiva de los contrarrevolucionarios, que desde entonces tomó forma en el discurso de la Cruzada, continuaron confluyendo todos los factores entrecruzados antes mencionados.

² Todas las definiciones de los conceptos clave utilizados en su trabajo están basadas en autores tan prestigiosos como Edward Said, Slavoj Žižek, Judith Butler, Joan W. Scott, Michel Foucault, Jacques Lacan, Sigmund Freud, Terry Eagleton, Karl Marx o Pierre Bourdieu.

Hay que destacar tres de las ideas, a mi juicio, más interesantes defendidas por Ramiro Trullén en esta obra: en primer lugar, una de las principales teorías de su trabajo es la de que los contrarrevolucionarios españoles no pretendían establecer un régimen idéntico al anterior, sino que lo que fundamentalmente buscaban era mantener y preservar los aspectos que estimaban esenciales de un orden (en todas sus vertientes) que interpretaban que estaba amenazado por la legislación de la Segunda República. Y es que, ante las ansiedades y miedos que sufrieron estos sectores con las reformas realizadas especialmente durante el primer bienio, muchos contrarrevolucionarios fueron siempre conscientes de la necesidad de intentar ofrecer soluciones nuevas a los sectores afines, por lo menos en el plano discursivo.

En segundo lugar, también resulta de especial interés el análisis del historiador sobre la forma en la que los contrarrevolucionarios percibían los ataques contra la nación española, que era el centro del universo referencial para la mayoría de ellos. La tesis de Ramiro Trullén es que la nación no era un concepto abstracto que flotara sobre la nada, sino que, al evocarlo, a menudo conectaba con muchos otros y aludía a una representación articulada de la realidad en términos de clase, de género, de defensa de un orden social y de preeminencia de determinadas instituciones, por lo que cuando el gobierno republicano atacaba cualquiera de estos aspectos con la legislación, realmente los contrarrevolucionarios percibían que se estaba agrediendo de forma directa a la nación.

Por último, considero que es conveniente resaltar la idea bien armada de que, en un contexto en el que se estaban alterando las relaciones tradicionales de poder en España, lo cual provocó que los sectores conservadores viesen atacados todos los rasgos de su identidad tal y como la concebían, muchos contrarrevolucionarios consideraron que el ejército era la herramienta más eficaz para defender el orden tradicional. A esto había que sumar que la guerra no era una posibilidad que muchos militares observasen con pesar. Teniendo en cuenta la concatenación de estos factores, no es de extrañar la tendencia de los sectores contrarrevolucionarios durante los años finales de la Segunda República, la cual acabó desembocando en el golpe de Estado fracasado del 18 de julio de 1936.

Por todo lo expuesto, *España trastornada. La identidad y el discurso contrarrevolucionario durante la Segunda República y la Guerra Civil* está llamada a convertirse en una obra de referencia y, en consecuencia, de consulta imprescindible para todas aquellas personas que deseen profundizar en el conocimiento de las derechas españolas durante este periodo.

Alejandro Camino Rodríguez

Emilio Peral y Francisco Sáez (eds.). *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015. ISBN: 978-84-8489-904-4. 478 páginas.

La primera cuestión que viene a la cabeza al lector potencial de *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española* es qué tendrá de innovador un estudio sobre unas disciplinas que han sido tan estudiadas en los últimos años. El lector ingenuamente desengañado hará la tentativa de acercarse a la presentación de la obra buscando la confirmación de su prejuicio: encontrar el mismo catálogo de datos ordenados de una -pretendida- novedosa forma. En vez de eso, encontramos ya en las primeras páginas palabras de Francisco Sáez y Emilio Peral advirtiéndole de que la tremenda bibliografía previa sobre estas disciplinas se ha convertido, lejos de en el principio organizador, en el punto de partida de este estudio.

Lo que podría interpretarse como un compendio propio de la línea *arqueocultural* de los estudios de saberes sometidos, se descubre como una transgresión del *pseudopositivismo* histórico de este tipo de acercamientos al saber histórico local. Así, la concepción foucaltiana (expresada en su obra *Hay que defender la sociedad*) de «bloques de saberes históricos que estaban presentes y enmascarados dentro de los conjuntos funcionales y sistemáticos, y que la crítica pudo reaparecer por medio, desde luego, de la erudición» salen a la luz. No hay que olvidar, además, que la propaganda de guerra se mantuvo durante mucho tiempo en una posición marginal (en cuanto a importancia de representación o investigación se refiere) en el ámbito del discurso histórico, en comparación a otros objetos de estudio del conflicto. La línea *arqueocultural* a la que se refiere es la que se dedica a interpretar los discursos obviados por la Historia -ahora ya de sobra rescatados en genealogías y demás estudios- que olvidó o despreció, como podría ser el del papel de la propaganda o el de las mujeres en la Guerra Civil.

Lo primero que advertimos como curioso en la obra es su estructura, ordenada en dos bloques correspondientes a los dos bandos de la Guerra Civil en vez de encontrarnos con una usual cronología. El libro se pretende, según su propia presentación, como «la primera aproximación global», en palabras de sus editores, a su objeto de estudio. Esta aproximación se nos presenta a través de artículos de distintas personalidades que aportan un enfoque multidisciplinar, mosaico de diversas especializaciones. Dicho enfoque heterogéneo es el que crea el efecto de la «nueva luz, objetiva y desideologizada». El innovador proyecto se asienta sobre el capital intelectual de más de una decena de especialistas que

ceden un artículo, variando el eje central de los mismos según los conocimientos y voluntad del escritor. Estos artículos se ordenan de forma que el lector tiene dos opciones: seguir el itinerario por el cual le guía la presentación del inicio o zambullirse en ellos según su humor, ya que, a excepción de pequeñas continuidades, no existe una linealidad fija, así que puede apostarse por una lectura caprichosa y ordenarla a partir de elementos paratextuales.

Presentaremos brevemente, a continuación, una selección de los artículos con los que el lector puede encontrarse en este libro y hacerse así una idea de a qué tipo de reflexiones se enfrentará, así como de los grados de especificidad o generalidad de sus temas.

Empezaremos con el artículo «La deformación del enemigo en la cartelística republicana (1936-1939)», de Álvaro López Fernández. Dicho estudio, lejos de limitarse a redactar un sumario sobre el tema, desnuda y explota la dinámica de análisis iconológico, relacionando el arte con el poder y sus formas -institucionales, mayormente-. También lo vincula con los discursos mitológicos del momento y sus estructuras, ofreciéndonos un amplio espectro de conexiones de originalidad genuina. Por ejemplo, este texto nos acerca a la problemática estética de la deformación del enemigo desde una relación *interartística*, relacionándola con el tratamiento de la iconografía cristiana a través del gesto alegórico de los carteles. La lucha en los carteles anarquistas, según Álvaro López, es mayormente la de conceptos, no la de personas, y por esa razón el eco del discurso bíblico en la cartelística republicana se nos presenta como un residuo cultural fecundo. De igual manera, el texto también lleva a cabo un análisis del realismo como arma para mostrar el terror de la guerra a través de las fotografías.

Tras el estudio sobre la cartelística de Álvaro López veremos el artículo de Alessandro Cassol, el cual nos ofrece una visión extranjera sobre la Guerra Civil. En este estudio, Cassol defiende que frente a la inevitable desaparición de los testimonios de la Guerra Civil, «la voluntad del recuerdo a través de la palabra escrita, de la memoria ficcional, de la recreación literaria» se halla lejos de perderse. A lo largo de la lectura aparecen planteamientos vinculables a los de Joan Scott (expuestos en su obra *La experiencia como prueba*), ya que ambos tratan sobre la visibilización de elementos que habían quedado al margen de la Historia a través de lo literario. Cassol no explicita un rechazo al relato de la experiencia como tal, pero sí investiga estos mecanismos literarios que resucitan la historia a través de la ficción. Por ello rescata figuras como la de Javier Marías, quien a través de la prosa autoficcional evoca el recuerdo de la Guerra.

Los artículos mencionados formaban parte del Bando Republicano. Ahora nos acercamos a la sección de estudios sobre el Bando Nacional de la mano del texto de Javier Cuesta Guadaño. En él se trata la poesía en su dimensión de arma ideológica -es decir, instrumental-. El autor analiza la retórica falangista y sus elementos sentimentales contruidos a partir de lugares comunes del imaginario.

El texto expone que aparte de fomentar la camaradería entre ellos y el odio hacia el enemigo, en las palabras usadas por los falangistas suele sonar el eco de los discursos de José Antonio Primo de Rivera. Este efecto nos hace pensar en un uso instrumental de la conciencia por parte de los falangistas de las *voces enmarcadas* y de *lo dicho y lo implicado*, como conceptos bajtinianos. De esta forma, las voces enmarcadas serían las relaciones dialógicas entre un enunciado y los demás enunciados anteriores y posteriores. Lo dicho sería el sentido manifiesto del enunciado, mientras que lo implicado sería resultado de la intencionalidad del emisor y la recepción por parte del destinatario, como explica David Viñas en su *Historia de la crítica literaria*.

La erudición del autor nos transporta, después de aquellos aspectos más genéricos de la poesía y propaganda falangistas, a los más específicos, como pueden ser las antologías y su tratamiento o los principales temas y tópicos; creando todo ello un mosaico de reflexiones y conocimiento harto interesantes.

Antonio López Fonseca analiza la «Iconografía clásica en la propaganda “nacional”» de los carteles de la Guerra Civil. El autor parte de que el lenguaje visual puede llegar a ser más directo que el escrito, por lo que tendría un poder de seducción más efectiva. También trata en estos iconos la representación de la alteridad, así como la formación de una identidad grupal y de un sentimiento y la creación de nuevos mitos -como el nacional- y sus usos. Traspasando más allá de la iconografía también estudia cómo se instrumentaliza la *historia anticuaria* (aquella que Nietzsche explicó en su *Segunda consideración intempestiva* como positivista, la que se pretende objetiva), como conjunto de datos pasivos para fomentar la formación de esas nuevas identidades, además de un análisis de la simbología desde un punto de vista social, como la presencia de la mujer en el segundo plano y la representación del guerrero.

Otro artículo que veremos es el de Francisco Sáez Raposo, el cual trata sobre el teatro áureo del bando nacional. Reflexiona sobre la potencialidad heterodoxa del teatro, que puede ser entendida como un arma ideológica de doble filo, en tanto que artefacto ideológico.

El autor nos cuenta el impacto del Siglo de Oro en la propaganda de guerra por parte del bando nacional, ya que estos, al querer crear una nueva sociedad, precisaban

de un arte nuevo. Para crear ese arte, artistas nacionales recurrieron en su búsqueda por la sacralización a rescatar influencias áureas para fijar así su intención de construir una nueva Era Dorada, de volver al Imperio -recuperando, por ejemplo, a Lope de Vega- y elevar a un mausoleo la época que querían superar con creces, tendiendo un puente entre el teatro áureo y la cultura que ellos representaban.

Una tendencia de la obra es que los estudios del Bando Nacional son más heterogéneos en cuanto a temática en relación al Bando Republicano, mayormente ocupado por análisis literarios y artísticos. Los artículos de Elena Torres Clemente, José Luis de Micheo Izquierdo y Carlos Píriz son ejemplos de ello. En el primero se analiza la controvertida figura del músico Manuel de Falla, a menudo asumido tanto nacional como republicano. En este artículo Elena Torres Clemente también se dedica a desmentir el prejuicio de la poca actividad musical durante el periodo bélico. Presenta a un Manuel de Falla tibio ante la guerra, apropiado por ambos bandos, distendido en su personalidad más artística que política.

El artículo de José Luis de Micheo Izquierdo es interesante porque nos presenta una compleja imagen de Dionisio Ridruejo, un joven poeta fascinado por obras como las de Marinetti o Menéndez y Pelayo, que terminará siendo responsable de propaganda del bando nacional. En el periodo de transición de la Falange Española como partido marginal a aglutinador de masas, Ridruejo aparecerá como uno de los conocidos como 'camisas viejas' y a la vez como intermediario entre estos y grupos disidentes.

En el texto de Carlos Píriz se analiza el control del espacio público como forma de transformación social, de impacto en la conciencia colectiva. También nos presenta las discusiones internas en el bando nacional, a menudo solo en concordancia con lo que era necesario derruir, más que con lo que era necesario construir y visibilizar -como puede ser la figura de Franco-. Percibimos en este artículo la premisa de la transformación del espacio público como regeneración para crear una nueva era, lo que entraría en diálogo con el nuevo teatro estudiado por Francisco Sáez Raposo.

Hemos podido ver, a través de las breves presentaciones de los artículos, una muestra de lo que puede ofrecer esta obra; un fondo de distintos enfoques y especializaciones, de contrastes y erudición que estimulen la reflexión y el análisis.

Es difícil ofrecer un resumen o presentación sobre una obra tan compleja como elaborada, con tantos autores, concreciones y generalidades; tan profundamente metonímica. Los elementos que se hace necesario resaltar siempre dependerán de la curiosidad de aquel que la lea, así que invito a los lectores a descubrir en esta obra la pluralidad de voces y su propia perspectiva.

Cristina Sucarrats Dacosta

Idoia Murga Castro y José María López Sánchez (eds.): *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2016. ISBN: 978-84-95886-75-0, 246 páginas.

El compendio de artículos publicado al cuidado de Idoia Murga Castro y José María López Sánchez reúne una serie de contribuciones de diversos especialistas de prestigio en el campo que exploran lo que de modo amplio se puede denominar política cultural, es decir, el conjunto de acciones y proyectos emprendidos por las instituciones del gobierno de la Segunda República Española dirigidas a la promoción de la cultura en sentido amplio. Se trata de la compilación de las aportaciones al Seminario Complutense Historia, Cultura y Memoria celebrado entre el 24 de noviembre y el 17 de diciembre de 2015 en la Universidad Complutense de Madrid bajo el título «Política cultural de la Segunda República Española».

Cada autor dedica su atención a ahondar en aspectos que constituyen los ejes de análisis de la política cultural del periodo republicano, tales como la promoción de la investigación y divulgación científicas, el impulso a las artes plásticas, la música y la danza, las políticas culturales aplicadas al teatro o al mundo editorial, así como las estructuras y políticas educativas orientadas a legitimar y a difundir las ideas que sustentaron el proyecto democrático que constituyó la Segunda República. Todo ello se desarrolla en un momento en el que se produce una concienciación progresiva de la población en relación con la participación en la vida pública, incluyendo la incorporación de las mujeres, a quienes con anterioridad este ámbito les había sido vedado.

El análisis de los esfuerzos del gobierno republicano para promover un proyecto cultural se aborda con el interés de mostrar con rigor y de forma documentada los hitos y protagonistas de la serie de medidas que se pusieron en práctica en los años comprendidos entre 1931 y 1936. Así pues, si bien la mayoría de los artículos circunscriben su discurso a este periodo, hay alguno de ellos dedicado al periodo que comienza con el golpe de Estado fascista de 1936, momento a partir del cual todos los logros del periodo anterior quedaron truncados.

El volumen se abre con un prólogo de los editores que lleva por título «Escuela y despena, cultivar los campos y alimentar el espíritu durante la Segunda República», en el que se describe el caldo de cultivo de fervor intelectual en el que se dio la proclamación de la República, favorable a la actuación y desarrollo de programas culturales, así como la necesidad de que las transformaciones políticas llevadas a cabo durante el periodo republicano se acompañen de una

labor educativa y pedagógica que permitiera que los valores republicanos se difundieran por el cuerpo social.

El artículo de Jorge de Hoyos Puente, «La Segunda República: el aprendizaje de la democracia», se dedica a situar a la Segunda República en su contexto, a problematizar las diferentes líneas ideológicas de construcción del proyecto republicano y a repasar la trayectoria de un espectro amplio de organizaciones políticas en la España inmediatamente anterior a la proclamación, así como su desarrollo durante la República. El punto de partida del análisis consiste en la consideración de que las dinámicas internas dentro de las organizaciones políticas constituyeron agentes fundamentales de un aprendizaje de los principios democráticos que se estaba llevando a cabo en la sociedad española del momento.

En relación con este aprendizaje democrático y con el posicionamiento político explícito de intelectuales y académicos de las elites científicas y culturales, José María López Sánchez, en un artículo titulado «La República de las Ciencias y las Letras» repasa el panorama de intervenciones en el ámbito de la investigación científica del gobierno republicano a través del impulso en la financiación de la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE) —a pesar de la situación de crisis económica derivada del crack de 1929— fundamentalmente a través de dos medidas: las becas, destinadas al estudio en el extranjero por un periodo de tiempo determinado, y la creación de centros en España donde acoger a los becados a su regreso. Sobre el patrimonio científico a partir de 1936 y la creación de las Juntas de Protección e Incautación por parte del gobierno republicano escribe Francisco Pelayo su artículo «Los naturalistas republicanos y la protección del patrimonio científico durante la guerra civil», donde repasa las medidas de incautación de material científico procedente de instituciones religiosas y propietarios particulares, así como sobre el mantenimiento de estas colecciones en edificios del gobierno (Museo Nacional de Ciencias Naturales, Museo Antropológico y Jardín Botánico) mientras duraron los bombardeos sobre la capital.

Las contribuciones de Jaime Brihuega y de Concha Lomba, tituladas respectivamente «Las artes plásticas y la Segunda República. Un modelo de estrategia política» y «Objetivo prioritario de la República: modernizar las artes» indagan en la labor modernizadora de la República en relación con el imaginario artístico colectivo, en el que se dieron debates sobre la posibilidad de encontrar una etiqueta que englobara a las distintas tendencias, y para ello se pusieron sobre la mesa los términos de «arte vivo» o «arte nuevo». El apoyo de la República al ámbito de las artes plásticas se realizó a través de una estrategia política basada en la acción sobre certámenes oficiales, en la intervención en el Museo

Nacional del Arte Moderno, a través de la Sociedad de Artistas Ibéricos y mediante intercambios expositivos con el extranjero, todo ello considerando la aportación de las mujeres artistas en los años treinta.

Javier Huerta Calvo repasa, en su artículo «La política teatral de la Segunda República», el desarrollo de los dos proyectos teatrales más importantes en la Segunda República: por un lado, el Teatro del Pueblo, ligado a las Misiones Pedagógicas, inspirado por la idea de que, dado que es en las grandes ciudades donde más facilidades había para acudir al teatro, era necesario llevar el teatro fuera de ellas; por otro lado, el Teatro Universitario La Barraca, de origen universitario y con el objetivo inicial de la renovación con criterio artístico de la escena española, no solo en la escena rural sino también en las ciudades y las universidades.

El gobierno de la Segunda República también apoyó iniciativas culturales en el ámbito de la música y la danza. Por su parte, María Palacios, en «Música de concierto y teatros líricos en la Segunda República. La creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos», analiza críticamente la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en 1931 en un contexto de centralidad del criterio ligado al modernismo musical madrileño, dada la situación hegemónica del crítico Adolfo Salazar, lo que planteó paradojas entre la idea de llevar la cultura a todos los espacios y la visión elitista y de minorías que predicaba el crítico madrileño.

Idoia Murga Castro, en su artículo titulado «Hacia un ballet nacional. La política dancística de la Segunda República», partiendo de la constatación de que la danza en el momento de la proclamación de la Segunda República no se consideraba como una expresión artística de prestigio, al contrario de lo que ocurría con las enseñanzas musicales, hace un repaso de los antecedentes a mediados de los años 20, fundamentalmente de la figura de Antonia Mercé (la Argentina), y analiza las estructuras creadas por el gobierno de la República para apoyar las enseñanzas de danza. Se trató, por un lado, del Ballet Lírico Nacional, dirigido por María Esparza, y, por otro lado, de la Compañía de Bailes Españoles, dirigida por Encarnación López (la Argentinista), Lorca e Ignacio Sánchez Mejías, entre junio de 1933 y agosto de 1934, que no tuvo financiación pública.

El impulso a la difusión y democratización del libro a través de iniciativas de promoción de la lectura pública durante la Segunda República es el tema que aborda Ana Martínez Rus en «La política editorial durante la Segunda República: las Ferias del Libro». La nueva demanda de lectura generada por la política bibliotecaria republicana provoca la idea del gremio de editores de sacar el libro a la calle para acercar las obras al público lector, en el ámbito urbano de la capital

mediante la Feria del Libro de Madrid y en las diferentes localidades del país mediante *camiones-stand* itinerantes. Unido a ello, el gobierno republicano desde sus inicios desarrolló programas de fomento de la educación, y en este sentido Leoncio López-Ocón Cabrera en «La educación en la Segunda República (1931-1936): de visiones de conjunto a estudios de caso» revisa los textos historiográficos sobre la educación en la República que se escriben entre los años 1975-1980, y revisa investigaciones novedosas en diferentes aspectos que se están llevando a cabo recientemente, en relación con la incorporación de las mujeres a las aulas en diversos niveles del sistema educativo, con la introducción de metodologías innovadoras, con el incremento de la internacionalización en niveles diversos del sistema educativo y con la educación informal llevada a cabo por las Misiones Pedagógicas.

La obra se cierra con un artículo de Stephen Roberts sobre el papel de los intelectuales en la construcción del proyecto republicano que lleva por título «Los intelectuales en la política cultural republicana». El autor parte del concepto de generación, discutido en la historiografía de las últimas décadas, para plantear la tesis de que la participación fundamental de los intelectuales en la ideación y gestión de la Segunda República se realiza a través de la convivencia de tres generaciones de intelectuales, con la influencia de una cuarta, anterior en el tiempo (la generación de Pablo Iglesias y Giner de los Ríos). En su análisis, aporta tres ejemplos de caso, uno de cada una de las generaciones, como paradigma de cada una de ellas: Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset y Miguel Pizarro, para concluir que lo que une a las tres generaciones es la importancia de la cultura y la educación en el proyecto republicano.

Aunque en general en cada contribución se subraya el esfuerzo del gobierno republicano por impulsar iniciativas culturales en los diferentes ámbitos y se indican los logros, también se plantea la diferencia entre el primer bienio y el bienio radical-cedista, en el que el triunfo de las derechas y la modificación de las políticas gubernamentales provocaron un retroceso considerable de las iniciativas adoptadas en los primeros años de la Segunda República. En definitiva, se trata de un volumen que recopila aportaciones muy valiosas para el estudio del apoyo institucional a la cultura en el momento.